



ISSN 01037595

V. 29, n. 1, Jan./Jun. 2016



PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
ESCOLA DE MÚSICA
UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

MÚSICA NO ESPAÇO
LUSO-BRASILEIRO



Revista do Programa de Pós-graduação em Música
Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro
Rio de Janeiro, v. 29, n. 1, p. 1-232, Jan./Jun. 2016

ISSN 01037595



Rio de Janeiro, v. 29, n. 1, Jan./Jun. 2016

Programa de Pós-graduação em Música
Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro

Música no espaço luso-brasileiro

Music in the Luso-Brazilian space

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

Reitor: *Roberto Leher*

Vice-reitora: *Denise Fernandes Lopez Nascimento*

Pró-reitora de Pós-graduação e Pesquisa: *Leila Rodrigues da Silva*

CENTRO DE LETRAS E ARTES

Decana: *Flora de Paoli*

ESCOLA DE MÚSICA

Diretora: *Maria José Chevitarese*

Vice-diretora: *Andrea Adour*

Diretor Adjunto de Ensino de Graduação: *David Alves*

Coordenadora do Curso de Licenciatura: *Fabio Adour*

Diretor Adjunto do Setor Artístico Cultural: *Marcelo Jardim*

Diretor Adjunto dos Cursos de Extensão: *Ronal Silveira*

Coordenador do Programa de Pós-graduação em Música: *Pauxy Gentil-Nunes*

Editora-chefe da Revista Brasileira de Música: *Maria Alice Volpe*

Comissão executiva (membros docentes da Comissão Deliberativa do Programa de Pós-graduação da Escola de Música da UFRJ, Rio de Janeiro, Brasil):

Pauxy Gentil Nunes, Paula da Matta, Samuel Araújo, João Vidal, Liduino Pitombeira e Thelma Sydenstricker Álvares

Produção: *Elizabeth Villela*

Revisão musicológica (Arquivo de Música Brasileira): *Maria Alice Volpe e Edilson Vicente de Lima*

Revisão e copidesque: *Maria Alice Volpe*

Projeto gráfico: *Márcia Carnaval*

Webmaster e webdesigner: *Francisco Conte*

Capa: *Marcos Nogueira*

A REVISTA BRASILEIRA DE MÚSICA é um periódico semestral, arbitrado, de circulação nacional e internacional, dirigido a pesquisadores da música e áreas afins, professores e estudantes. A RBM pretende ser um instrumento de divulgação e de disseminação de produção intelectual atualizada e relevante para o Ensino, a Pesquisa e a Extensão, através da publicação de artigos, ensaios teóricos, pesquisas científicas, resenhas, entrevistas, partituras e informes. A RBM adota o Acordo Ortográfico de 1990, assinado pela Comunidade de Países de Língua Portuguesa, e as normas da ABNT. O acesso é gratuito pela internet no site <http://www.musica.ufrj.br/posgraduacao/rbm>

Endereço para correspondência: Programa de Pós-graduação em Música da Escola de Música da UFRJ
Rua do Passeio, 98, Lapa, Rio de Janeiro – RJ
Brasil
CEP: 20021-290
Tel.: 55 21 2240-1391
E-mail: revista@musica.ufrj.br



Catálogo: Biblioteca Alberto Nepomuceno/EM/UFRJ

R454 Revista Brasileira de Música / Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Música, Programa de Pós-graduação em Música. – Vol.1, n.1 (mar.1934). - Rio de Janeiro : EM/UFRJ, 1934- .
Trimestral: 1934-1938 (v.1 - v.5)
Anual: 1939 (v.6)
Trimestral: 1940/1941 (v.7)
Anual: 1942-1991 (v.8 - v.19)
Irregular: 1992 – 2002 (v.20 - v.22)
Semestral: 2010-2016 (v. 23 - v. 29)

ISSN: 0103-7595

1. Música – Periódicos. I. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Escola de Música. Programa de Pós-graduação em Música.

CDD - 780.5

ISSN 01037595



Programa de Pós-graduação em Música
Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro

EDITORA-CHEFE

Maria Alice Volpe (UFRJ, Rio de Janeiro)

CONSELHO EDITORIAL

Alda de Jesus Oliveira (UFBA, Salvador)
Cristina Capparelli Gerling (UFRGS, Porto Alegre)
Elliott Antokoletz (Universidade do Texas, Austin, EUA)
Fabrizio Della Seta (Universidade de Pávia, Itália)
Fausto Borém (UFMG, Belo Horizonte)
Ilza Nogueira (UFPB, João Pessoa)
João Pedro Paiva de Oliveira (UFMG, Belo Horizonte)
Juan Pablo González (Universidade Alberto Hurtado, Santiago, Chile)
Luciana Del Ben (UFRGS, Porto Alegre)
Malena Kuss (Universidade do Norte do Texas, Denton, EUA)
Mário Vieira de Carvalho (Universidade Nova de Lisboa, Portugal)
Martha Tupinambá Ulhôa (UniRio, Rio de Janeiro)
Omar Corrado (Universidade de Buenos Aires, Argentina)
Paulo Ferreira de Castro (Universidade Nova de Lisboa, Portugal)
Philip Gossett (Universidade de Chicago, EUA)
Rafael Menezes Bastos (UFSC, Florianópolis)
Ralph P. Locke (Universidade de Rochester, NY, EUA)
Régis Duprat (USP, São Paulo)
Ricardo Tacuchian (UniRio, Rio de Janeiro)
Robin Moore (Universidade do Texas, Austin, EUA)
Rogério Budasz (Universidade da Califórnia, Riverside, EUA)
Sérgio Figueiredo (UDESC, Florianópolis)
Silvio Ferraz (UNICAMP, Campinas)



SUMÁRIO

11	EDITORIAL
	ARTIGOS
	Polémicas musicais entre “Practicos” e letrados: a dúvida entre Caetano de Melo de Jesus e Gregório de Sousa e Gouveia (Vila da Cachoeira, Recôncavo da Baía, 1760)
17 <i>Mariana Portas de Freitas</i>
	<i>Dúvida de Gregorio de Sousa e Gouvea</i> (ca. 1760) de Caetano de Melo de Jesus: transcrição diplomática e glossário
45 <i>Mariana Portas de Freitas</i>
	Instrumentos musicais na <i>Dúvida de Gregorio de Sousa e Gouvea</i> in <i>Escola de Canto de Orgão</i> de Caetano de Melo de Jesus
67 <i>Mariana Portas de Freitas</i>
	<i>O Cantum Ecclesiasticum</i> e o <i>Ordo Amplissimus</i> , dois manuais portugueses de música para a liturgia de defuntos
89 <i>José Filomeno Martins Raimundo</i>

103	Music and ceremonial in Fernão Cardim’s Jesuit letters (1583-90) <i>Eduardo Sola Chagas Lima</i>
125	Towards a classificatory organology of the <i>viola</i> and the <i>violão</i> in nineteenth-century Rio de Janeiro <i>Renato Moreira Varoni de Castro</i>
149	<i>A commedia</i> na música religiosa: kyries como ouvertures em três missas de José Maurício Nunes Garcia <i>Diósnio Machado Neto</i>
165	A presença portuguesa no Theatro da Paz às vésperas da retomada das temporadas de ópera em Belém do Pará <i>Mário Alexandre Dantas Barbosa</i>
181	“ <i>Ad dissonantiam per consonantiam</i> ”: the scope and limits of Darius Milhaud’s system of “ <i>Polytonalité harmonique</i> ”: the esthetic level (Part 2) <i>Manoel Aranha Corrêa do Lago</i>
	ARQUIVO DE MÚSICA BRASILEIRA
217	Notas introdutórias ao <i>Lundu de Marruá</i> <i>Edilson Vicente de Lima</i>
223	<i>Landum do Marruá</i> (edição de Edilson Vicente de Lima)(atrib. <i>D. Francisco da Boa Morte</i>)
225	NORMAS EDITORIAIS



CONTENTS

13	EDITORIAL
	ARTICLES
17	Musical controversies between «practical» and learned musicians: the dispute between Caetano de Mello de Jesus and Gregorio de Souza e Gouvea (Vila da Cachoeira, Bahia, 1760) <i>Mariana Portas de Freitas</i>
45	<i>Dúvida de Gregorio de Sousa e Gouvea</i> (ca. 1760) by Caetano de Melo de Jesus: diplomatic transcription and glossary <i>Mariana Portas de Freitas</i>
67	Musical instruments in <i>Dúvida de Gregorio de Sousa e Gouvea</i> in <i>Escola de Canto de Orgão</i> by Caetano de Melo de Jesus <i>Mariana Portas de Freitas</i>
89	The <i>Cantum Ecclesiasticum</i> and the <i>Ordo Amplissimus</i> - two Portuguese handbooks of music for the Ritual of the Departed <i>José Filomeno Martins Raimundo</i>

103	Music and ceremonial in Fernão Cardim’s Jesuit letters (1583-90) <i>Eduardo Sola Chagas Lima</i>
125	Towards a classificatory organology of the <i>viola</i> and the <i>violão</i> in nineteenth-century Rio de Janeiro <i>Renato Moreira Varoni de Castro</i>
149	The <i>commedia</i> in sacred music: kyries as ouvertures in three masses by José Maurício Nunes Garcia <i>Diósnio Machado Neto</i>
165	The Portuguese presence in the Teatro da Paz on the eve of the resumption of opera seasons in Belém do Pará <i>Mário Alexandre Dantas Barbosa</i>
181	“ <i>Ad dissonantiam per consonantiam</i> ”: the scope and limits of Darius Milhaud’s system of “ <i>Polytonalité harmonique</i> ”: the esthetic level (Part 2) <i>Manoel Aranha Corrêa do Lago</i>
	BRAZILIAN MUSIC ARCHIVE
217	Introductory notes to the <i>Lundu de Marruá</i> <i>Edilson Vicente de Lima</i>
223	<i>Landum do Marruá</i> (edition by Edilson Vicente de Lima)(attrib. D. Francisco da Boa Morte)
228	EDITORIAL GUIDELINES



EDITORIAL

A *Revista Brasileira de Música* persiste em sua nona década de existência celebrando a música brasileira e suas intersecções com a cultural musical de outros países e o pensamento musicológico internacional. A *RBM* consolida sua política editorial de internacionalização e democratização do acesso ao conhecimento, e busca promover o aprofundamento das abordagens musicológicas e seu redimensionamento por posturas interdisciplinares.

O eixo temático “Música no espaço luso-brasileiro”, deste volume, irmana-se com um conjunto de estudos apresentado anteriormente neste periódico, “Repercussões do longo século XVIII” (*RBM*, v. 23, n. 2, jul-dez. 2010), e oferece mais um conjunto de artigos que enfoca as relações históricas, musicais, culturais e musicológicas entre Brasil e Portugal. Os referidos volumes relacionam-se ainda à perspectiva apresentada no volume imediatamente anterior (*RBM*, v. 28, n. 2, jul-dez. 2015), ao integrar-se ao “sistema mundo” (Wallerstein) por meio de práticas musicais pertencentes a estruturas institucionalizadas do saber historicamente situadas e que, no entanto, contém em si possibilidades de reposicionamento das relações entre “centro” e “periferia” e de reinventar visões de mundo.

A *Revista Brasileira de Música* agradece reiteradamente à equipe editorial pela dedicação a este projeto, à diretora da Escola de Música da UFRJ, Maria José Chevitarese, ao coordenador do Programa de Pós-graduação em Música, Pauxy Gentil Nunes, aos colegas da Comissão Deliberativa do PPGM e da Comissão Executiva da *RBM*. Presta mais uma vez sua deferência aos membros do Conselho Editorial e aos pareceristas *ad hoc* pela competência e prontidão às nossas demandas. Na qualidade de editora-chefe, deixo aqui um agradecimento especial aos caríssimos companheiros de batalha, Marcos Nogueira e Francisco Conte, pelo infatigável trabalho que tornou possível a confecção desses volumes recentes.

Que esta publicação possa lançar novas perspectivas ao leitor.

Maria Alice Volpe
Editora

11



EDITORIAL

The *Revista Brasileira de Música* (*Brazilian Journal of Music*) endures its ninth decade celebrating Brazilian music and its intersections with the musical culture of other countries and international musicological thinking. The *RBM* consolidates its editorial policy of internationalization and democratization of access to knowledge, and seeks to promote the improvement of musicological approaches and to reformulate its interdisciplinary postures.

The main theme “Music in the Luso-Brazilian space”, of this volume, clings with a set of studies presented earlier in this journal, “Repercussions from the long eighteenth century” (*RBM*, v. 23, n. 2, July-Dec. 2010), and offers another set of articles focusing on the historical, musical, cultural and musicological relations between Brazil and Portugal. These volumes are also related to the perspective presented in the previous volume (*RBM*, v. 28, n. 2, July-Dec. 2015) as it integrates the “world system” (Wallerstein) through musical practices belonging to institutionalized structures of knowledge, also historically situated, which, however, contain in itself possibilities of repositioning the relations between “center” and “periphery, as well as of reinventing worldviews.

The *RBM* wishes to acknowledge its editorial team for their dedication to this project, the new Director of the School of Music of UFRJ, Maria José Chevitarese, the Head of the Graduate Studies Program in Music, Pauxy Gentil Nunes. Thanks also to my colleagues on the Deliberative Committee of the Graduate Studies Program in Music and the *RBM* Executive Committee. Further thanks go to all members of the Editorial Advisory Board and *ad hoc* referees for their expertise and readiness to respond to our demands. In the quality of Editor-in-Chief, I would like to express my special gratitude to my dear companions in battle, Marcos Nogueira and Francisco Conte, for their tireless work that made possible the production of these recent volumes.

May this issue shed new perspectives to the reader.

Maria Alice Volpe
Editor

13





Polêmicas musicais entre “Practicos” e letrados: a dúvida entre Caetano de Melo de Jesus e Gregório de Sousa e Gouveia (Vila da Cachoeira, Recôncavo da Baía, 1760)

Mariana Portas de Freitas*

Resumo

Em Salvador da Baía, nos meados do século XVIII, as principais festividades do calendário litúrgico eram pontuadas por música de «canto de órgão» com acompanhamento instrumental, assegurada pelos mestres de capela das principais igrejas. O investimento no aparato musical da Sé Catedral, centro do poder eclesiástico, era emulado por outras igrejas sustentadas por confrarias e irmandades laicas, como a Santa Casa da Misericórdia, que por vezes disputava à Sé a primazia no esplendor das cerimónias. Neste contexto, Caetano Melo de Jesus e Gregório de Sousa e Gouveia relacionaram-se numa amizade temperada pela rivalidade artística e profissional. Na Vila da Cachoeira iniciaram uma disputa teórica acerca da sintonização dos meios-tons nas vozes e nos instrumentos. Reduzida a escrito por ambos **músicos**, um confirmando, e o outro questionando o quadro teórico vigente, a polémica iria fechar a *Escola de Canto de Orgão* como uma espécie de “peroração” final ou recapitulação do tratado baiano.

Palavras-chave

Tratado musical – teoria musical – música luso-brasileira – período colonial – século XVIII – temperamento musical – afinação de instrumentos.

Abstract

In Salvador da Bahia of the mid-18th century, the main festivities of the liturgical calendar were marked by polyphonic music (organ chant) accompanied by instruments, directed by chapel masters of the main churches in town. The investment in ceremonial and musical display at the Cathedral, the center of local religious power, was emulated by other churches supported by lay brotherhoods, such as the Santa Casa da Misericórdia, an institution that often competed for preeminence in regard to musical splendor. In this context, Caetano Melo de Jesus and Gregorio de Souza e Gouvea maintained a long-lasting friendship, sometimes mixed with professional and artistic rivalry. In Vila da Cachoeira, they started a lively theoretical discussion on the tuning (temperament) of semi-tones in both voices and instruments. Challenging the dominant theoretical concepts, this exchange was fixed in a text that remained attached to Caetano’s musical treatise *Escola de Canto de Orgão*, as a sort of final “peroration” or epilogue.

Keywords

Music treatise – music theory – Luso-Brazilian music – Colonial period – 18th century – musical temperament – tuning instruments.

* Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, Portugal. Endereço eletrônico: mportas@gulbenkian.pt.



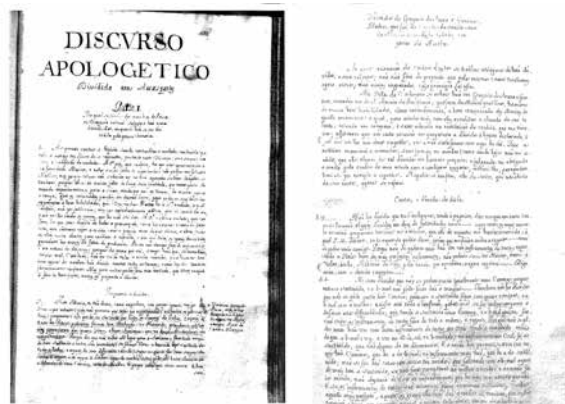
POLÉMICAS MUSICAIS ENTRE “PRACTICOS” E LETRADOS: A DÚVIDA ENTRE CAETANO DE MELO DE JESUS E GREGÓRIO DE SOUSA E GOUVEIA (VILA DA CACHOEIRA, RECÔNCAVO DA BAÍA, 1760)

- I. Contexto da polémica: aspetos socioculturais
- II. Aspetos musicais: “nones” versus “pares” ou a divisão pitagórica do tom
- III. Aspetos retóricos: a “peroratio” ou fecho de um grande tratado

I. Contextualização da polémica

Na década de 1760, na Baía de Todos os Santos, o mestre de capela da Sé, Caetano de Melo de Jesus concluiu um aparatoso tratado especulativo sobre música, a *Escola de Canto de Orgão*. No final do segundo volume anexou dois textos manuscritos, que figuraram desde então como apêndices à Parte II. Este foi o segundo e último volume a sair da pena do mestre de capela da Catedral de Salvador, que na época já andaria em idade avançada. Num total de 641 fólios manuscritos que compõem o códice, 585 correspondem à «Parte II. Arithmetica dos Intervallos, Proporçoens e Proporcionalidades». Antes do «Index» final, foram colocados os dois textos em apêndice, aparentemente sem uma relação direta com a estrutura interna da *Escola de Canto de Orgão*. Vejamos que textos são estes: eles parecem destinados a aprofundar o conteúdo teórico-prático do tratado. Trata-se, efetivamente, de duas polémicas ou discussões teóricas que configuraram uma espécie de «casos práticos» de aplicação (no plano regulativo) das matérias especulativas da *Escola*. Os textos são os seguintes:

- *Discurso Apologético. Polémica musical do Padre Caetano de Melo de Jesus, natural do Arcebispado da Baía* [fls. 499-584]
- *Dúvida de Gregório de Sousa e Gouveia Mestre, que foi, da Capella da Sancta casa da Misericórdia desta cidade, e resposta do Auctor.* [fls. 585-595]



18 Figs. 1 e 2 - Páginas iniciais dos manuscritos do *Discurso Apologético* e da *Dúvida de Gregorio de Sousa*.



O primeiro texto, *Discurso Apologético*, foi disponibilizado à comunidade musicológica desde a sua publicação separada em 1985, com o estudo introdutório de José Augusto Alegria (Alegria, 1985, p. VII e segs.). Trata-se de um conjunto de textos de diversos autores de ambos os lados do Atlântico, que debateram uma dúvida teórica formulada em Salvador em 1734. O *Discurso* serviu como uma plataforma coletiva de recepção teórica, tendo circulado como uma espécie de gazeta manuscrita com fins informativos e didáticos, até cerca de 1740. O *Discurso* serviu o interesse não só de Caetano de Melo de Jesus, que através dele fez circular o seu pensamento teórico pela Europa e a América portuguesas, mas também de outros intervenientes na polémica, como sublinhei em outro trabalho (cf. Freitas, 2015, p. 1-5). Vejamos o último texto, que se contém nos restantes 11 fólios do volume: ele intitula-se *Dúvida de Gregorio de Sousa e Gouvea, Mestre, que foi, da Capella da Sancta casa da Misericordia ... e Resposta do Auctor*. A substância teórico-musical desta polémica, sendo mais concisa, não diverge muito da anterior; mas acrescenta-lhe uma nova dimensão, que é a problemática da afinação das vozes com os instrumentos musicais. É o próprio Caetano quem explica que, depois de haver reduzido a escrito as instâncias e respostas do *Discurso Apologético*, entendeu ser igualmente interessante lançar-se no relato desta outra discussão:

Se para recreação do curioso Leytor se tractou até agora de huã dúvida, e sua resposta; não será fóra de propósito que pela mesma causa tractemos agora outra, não menos engraçada, cujo principio foi este. (*Escola de Canto de Orgão*, II, fol. 585).

A *Dúvida de Gregório de Sousa* já tinha sido assinalada desde 1987 por José Maria Neves, que facultou a sua consulta a Jaime Diniz, tendo este por sua vez mencionado esta fonte manuscrita no seu notável estudo dedicado aos *Mestres de Capela da Misericórdia da Baía* (Diniz, 1993, p. 9 e segs.). Nesta obra, o padre Jaime Diniz realizou uma reconstituição detalhada e rica em cor local da vida musical litúrgica e para-litúrgica de Salvador nos tempos coloniais, centrando a atividade dos mestres de capela nas festas, cerimónias e procissões das principais instituições religiosas da cidade. Ao biografar cerca de vinte mestres de capela dos séculos XVII a XIX, o estudioso reuniu um manancial de informações que nos permitem mapear, com alguma precisão, os movimentos de Gregório de Sousa e Gouveia, o «Auctor da Dúvida» que debateu com Caetano de Melo de Jesus.

Sendo leigo e casado, Gregório de Sousa exerceu durante dezoito anos, de 1730 a 1748, as funções de mestre de capela da Santa Casa da Misericórdia de Salvador, mas não acumulava o mestrado com as «funções de coro», isto é, não participava com



os capelães cantores no coro do cantochão litúrgico. Este último era reservado aos sacerdotes; pelo que a retribuição monetária de Gregório era inferior e restringia-se às «funções da Capela», isto é, à música para as cerimónias festivas, procissões e outros eventos para-litúrgicos (Diniz, 1993, p. 22-23 e 58-66). Naturalmente, Gregório cruzou-se e relacionou-se com o seu colega Caetano de Melo de Jesus, que exercia o mestrado da capela na vizinha Sé Catedral, durante sensivelmente o mesmo período. Sendo presbítero, o P. Caetano podia acumular o mestrado com as «obrigações de coro» dos capelães, ou mesmo com as funções de mestre do coro. As diferenças de condição de Caetano e Gregório, derivadas do estado sacerdotal daquele, não impediam que uma longa relação de amizade se sedimentasse entre ambos, ainda que temperada por uma inevitável rivalidade artística, profissional e institucional. Como explica Jaime Diniz,

A Sé era templo vizinho do da Misericórdia, infelizmente demolido em nosso século. Ficava entre o Palácio dos Bispos - hoje, Cúria Metropolitana - e a Santa Casa da Misericórdia. Tão vizinha era a Sé, que se podia ouvir a sineta tocando à hora dos ofícios divinos dela, pelos moços do coro da Misericórdia, que deviam fazer o mesmo aos ofícios celebrados na Igreja de Santa Casa ... (Diniz, 1993, p. 88).

Curiosamente, a Dúvida de Gregório de Sousa, parece ter tido origem numa discussão inicial entre Gregório e o P. Caetano, no âmbito das festividades da Sé Catedral. Essa dúvida viria a ser corporizada e comunicada a terceiros, não à sombra dos nobres edifícios do centro eclesiástico de Salvador, mas sim num local fora da cidade, a Vila da Cachoeira. Situada no Recôncavo da Baía, nas margens do rio Paraguaçu, a Cachoeira distava cerca de 80 milhas a noroeste de Salvador. A razão para o deflagrar da disputa a partir da Cachoeira foi muito particular. Desde o ano 1749, Gregório tinha abandonado as suas funções na Misericórdia, por razões que permaneceram misteriosas. O zeloso mestre de capela, de uma competência musical amplamente reconhecida, desapareceu sem sequer apresentar uma carta de demissão à Mesa da Santa Casa; pelo que esta o substituiu logo nesse ano por um capelão do coro, P. António de Almeida Jordão. O único contencioso que Gregório tinha tido eram as muitas reclamações que submetera à Mesa, relativas aos pagamentos das «ajudas de custo» que amiúde considerava insuficientes para o compensar das despesas com os músicos da capela (Diniz, 1993, p. 67 e segs.). Após a rutura com a Santa Casa, Gregório foi morar na Vila de Santo Amaro da Purificação, situada no Recôncavo, não muito longe da Cachoeira, e ali exerceu algumas funções musicais na década de 1750. Foi na Cachoeira que Gregório expôs a terceiros a sua diver-



gência teórica com o P. Caetano. Este, posteriormente, instou-o para a reduzir a escrito, passando de uma mera discordância verbal a uma verdadeira polémica de letrados.¹

A dúvida reportava-se à música das festividades da Sé Catedral, por ocasião das quais se previa um efetivo instrumental mais importante para acompanhar os cantores. Do texto e dos dados existentes sobre a época deduz-se que nas cerimónias se executavam peças em «canto de orgão» com música vocal e acompanhamento instrumental, e certamente a música concertante, incluindo o órgão mas também uma pequena orquestra (Diniz, 1993, p. 68 e 86). A questão teórica funda-se precisamente na dificuldade prática de conciliar a afinação dos instrumentos com as vozes.

O P. Caetano logo alegou facilidade e conhecimentos suficientes para solucionar a dúvida; mas, do lado de Gregório a dúvida persistiu, pelo que a reduziu a escrito. Posteriormente, após 1760, a discussão seria recopilada por Caetano, que a integrou no final da Parte II da *Escola de Canto de Orgão*. Ela configurou, assim, uma espécie de lição magistral ou «caso prático» de matérias que - já tendo sido afluídas no *Discurso Apologético* - não eram expressamente reguladas na teoria musical portuguesa.

Se V.M. me julgar conciso, foi por faltar-me o tempo: se extenso, foi para (como amigo) comunicar-lhe muitas cousas, das quaes estou certo que V.M. não as sabia; porque huãs não andaõ escriptas, outras as descobri eu, e não estaõ ainda vulgarizadas. [...] como largamente ensina a nossa Escola no lugar á cima citado (*E.C.O.*, II, fol. 595).

O confronto de ideias – bem como a cumplicidade - entre os dois mestres de capela deve ser perspetivado no contexto de uma natural rivalidade artística e institucional que existiu historicamente entre as organizações musicais da Sé Catedral e da Santa Casa da Misericórdia de Salvador. Num plano mais amplo, estas relações articulavam-se sobre o pano de fundo de uma concorrência entre as instituições dependentes da hierarquia da Igreja (encabeçadas pela Sé Primaz) e as que eram patrocinadas pelas irmandades leigas, confrarias e ordens terceiras, que se subtraíam à tutela da hierarquia eclesiástica. Como explica René Renou, «a Igreja, ponto de encontro obrigatório de uma religião obrigatória, foi perdendo, pouco a pouco, uma parte da sua importância em proveito da rua» (Renou 1991, p. 411), referindo-se às irmandades laicas. As confrarias no Brasil configuraram assim uma espécie de «religião laica» consentida pela Igreja, onde, «com muita frequência, o administrativo ou

¹ O texto sugere que Gregório e o P. Caetano não se encontraram fisicamente na Vila da Cachoeira, mas foi aí que a divergência teórica do segundo foi comunicada a terceiros, vindo posteriormente ao conhecimento de Caetano. Finalmente, a dúvida bilateralizou-se com a redução a escrito por Gregório e a resposta e versão final de Caetano. Por outro lado, é inegável que ambos mantinham uma relação amistosa. A admiração de Gregório pelo mestre de capela da Sé levou-o a verter a sua verve poética em generosos encómios nas dedicatórias da *Escola de Canto de Orgão*, designadamente num Soneto e num Romance panegíricos (*E.C.O.* I, p. X-XI).



simples considerações sociais se antepunham ao religioso». Sendo a Misericórdia a confraria mais antiga do Brasil, e congregando uma parte das elites locais, não era raro ver que a «solidariedade estreita dos confrades transformava-se em egoísmo e rivalidades para a obtenção de um primeiro lugar». (Renou, 1991, p. 402-3). Nas palavras de Jaime Diniz,

“Os Irmãos da Santa Casa eram exigentes e vaidosos. Não queriam certamente que suas cerimônias de igreja “perdessem” para o esplendor das da Sé, ou de algumas endinheiradas ordens religiosas de Salvador.

Com o Cabido da Sé, as relações da Misericórdia nem sempre foram edificantes. Houve desavenças sérias entre os então vizinhos templos, principalmente no que tange a coisa do culto” (Diniz, 1993, p. 25 e 17) .

Um exemplo sugestivo da alegada rivalidade reporta-se ao ano de 1731: nas cerimônias da Semana Santa, a Misericórdia recebeu a honra da presença do Vice-rei e 1º conde de Sabugosa, D. Vasco Fernandes César de Meneses, que nessa quadra deixou de lado as celebrações da Sé Catedral e preferiu assistir às funções litúrgicas da Santa Casa, embelezadas com a música de Gregório de Sousa, durante toda a semana. Podemos imaginar a desilusão dos dignitários eclesiásticos da Sé, na proporção direta da euforia sentida por Gregório de Sousa:

“Gregório ... envaidecido com essa notícia, não poupou esforços no que se referiu à música. Gastou mais do que devia ao contratar um maior número de bons músicos, entre cantores e instrumentistas. [...] Esmerou-se nas execuções. Sentiu a satisfação do nobre ouvinte e dos irmãos da Misericórdia, quando à música apresentada”. (Diniz, 1993, p. 68).

A bravata musical e as despesas extraordinárias de Gregório com os músicos, na mira de acrescentar o seu prestígio e o da Santa Casa - ou seja, investindo em capital simbólico - seriam posteriormente objeto de uma disputa entre o mestre de capela e a Mesa da Santa Casa, que lhe regateou o valor das «ajudas de custo» necessárias a ressarcir-lo dos gastos sumptuários com o maior número de cantores e os instrumentistas (Diniz, 1993, p. 68). O episódio ajuda-nos a reconstituir o quadro das relações entre instituições religiosas próximas que, sem deixarem de o ser, competiam sem cessar pelo esplendor e o aparato das celebrações musicais.

22 Outro ponto de contacto entre os dois mestres de capela era a inclinação às letras, o teatro e a poesia. Considerado pelos seus coetâneos como um «musico practico,



destro, e curioso», Gregório recebeu o elogio de Francisco Calmon, membro da Academia Brasílica dos Renascidos, que em 1762 o descreveu como «bem conhecido pela sua perícia, assim na música, como na Poesia». Com efeito, o baiano «andou de namoros com a poesia e o teatro. Suas produções poéticas deram-lhe certa notoriedade em seu tempo». Já em 1760, na Vila de Santo Amaro da Purificação, dirigiu a representação de uma comédia e de uma *Loa* da sua autoria, por ocasião das festas de celebração do casamento de D. Maria, princesa do Brasil, com o infante D. José (Diniz, 1993, p. 58-9 e 66-7).

Sabemos que também Caetano de Melo de Jesus orbitava em torno de algumas figuras da Academia dos Renascidos, como por exemplo o Secretário da Academia, o capitão Bernardino Marques e Almeida e Arnaud, bacharel em Artes e cavaleiro professo da Ordem de Cristo. Este foi o dedicatário da *Escola de Canto de Orgão*, que apoiou Caetano no projeto de enviar o tratado ao Reino para publicação, após 1760. Não há dúvida que Caetano admirava os homens de letras que pontificavam entre os Renascidos, e os considerava de certo modo como seus pares, enquanto estudioso da «sciencia, e arte da Musica» que era, e por conseguinte colocava-se em plano superior ao dos músicos «Practicos» ou simples executantes, como era o caso de Gregório. O móbil da distinção intelectual e social é uma das traves-mestras da *Escola de Canto de Orgão* e uma das chaves da argumentação na *Dúvida de Gregorio de Souza*.

Assim, Caetano apresenta Gregório, o autor da dúvida, em tom elogioso, mas procurando enquadrá-lo no perfil socioprofissional de «Musico Practico»:

Gregorio ... professor de Musica practica, homem de muito boa habilidade, claro entendimento, e bem conceytoado dos Musicos daquele recôncavo: o qual, para ainda mais com eles acreditar o elevado do seo talento, estando em congresso, e sem advertir na restituição do credito, que me tirava; afirmou que em certa occasião me propuzera a dũvida á bayxo declarada, á qual eu ou lhe naõ dera resposta, ou o naõ satisfizera (*E.C.O.*, II, fol. 585).

Como veremos, o texto fornece-nos informações interessantes sobre as práticas musicais - incluindo as instrumentais - adotadas nas cerimónias religiosas do Brasil em meados do século XVIII, a par das representações conceptuais da época.

II. Aspetos musicais: “nones” versus “pares” ou divisão pitagórica do tom

Na carta de Gregório de Sousa, reconstituída pelo P. Caetano, expõe-se o essencial da dúvida. Tendo em conta a divisão desigual do tom, segundo o sistema pitagórico,



He sem dũvida que nã se podem partir igualmente nove Commas; ... Tambem nã ha dũvida que nã se póde partir huã Comma, paraque o sustinido fique com quatro e meya, e o b-mol com o mesmo: e nisto está toda a confusaõ, pela qual se faz ardua empresa o desfazer esta difficuldade; pois tendo o sustinido cinco Commas, eo b-mol quatro, ficariaõ todos os instrumentos de tastos fóra de toda a ordem, e regra. (*E.C.O.*, II, fol. 585).

A relevância prática da questão surgia quando os instrumentos musicais - fossem eles de cordas ou «tastos», de sopros ou o órgão - eram solicitados para dobrar ou acompanhar as vozes. Esta é uma nova vertente da prática musical, uma dimensão suplementar relativa à problemática da afinação da escala, que ainda não fora desenvolvida:

Porque nã se póde unir huã voz com hum instrumento de tastos em Uni[sono] tendo o sustinido mais do que o b-mol, v.g. a voz em **D-la,sol,re b-mollado**, eo instrumento em **C-sol,fa,ut sustinido**, que nã deyxer de ter dissonancia. E a razãõ he; porque se a voz tem menos huã Comma, que he a do b-mol; e o instrumento mais huã, que he a do sustinido; nã se faz huã cousa com outra taõ unida, que faltando em o b-mol oque de mais tem o sustinido, se nã faça perceptivel ao melhor ouvido: e se o nã for áo ouvido, nã deyxará de o ser áo entendimento, que he oque mais attento percebe. (*E.C.O.*, II, fol. 586, sublinhados meus).

Exemplariza-se a dũvida.

Voz

Instr.

Fig. 3 – Exemplo da dũvida formulado por Gregório de Sousa (*E.C.O.*, II, fol. 587).

A discussão surgiu portanto no contexto do sistema de afinação desigual dos tons e meios-tons dentro da oitava diatônica, o sistema designado por pitagórico. A possibilidade de não coincidência das afinações dos meios-tons cantados pelas vozes com os tocados pelos instrumentos acentuava-se ainda mais quando se introduziam os acidentes ou alterações cromáticas, mudando de hexacorde, o que era frequente no contexto da música polifônica do século XVIII.



Para os “Musicos” que cantavam o canto de órgão ou polifonia, o sistema de leitura e de representação da escala musical permanecia baseado nos hexacordes, que recorriam a estruturas intervalares fixas (tom - tom - 1/2 tom - tom- tom). Quando porém se introduziam na melodia os acidentes cromáticos de sustenido ou bemol (as «divisões» ou «conjunctas»), era necessário criar de imediato um novo contexto hexacordal para inserir e justificar esses acidentes, o que complexificava cada vez mais o sistema (Ferreira *et al.*, 2010, p. 133; Pike, 1998, p. 2-3 e 48).² A temática dos hexacordes acidentais, ou hexacordes da *musica ficta*, era já abordada pela teoria musical espanhola dos séculos XVI e XVII: veja-se por exemplo o compêndio *Lux bella* (1492-8) de Domingos Marcos Durán (1465-1529), uma das fontes mais citadas pelo P. Caetano:

Fig. 4 - Tábua contendo os hexacordes da *musica ficta* (Domingos Marcos Durán, *Lux bella*, 1492)

Assim, havia diversos fatores suscetíveis de permitir que as divisões de meio-tom entoadas na parte vocal não coincidisse com as tocadas nos instrumentos, para os mesmos graus da escala sonora. O problema abrangia quer os instrumentos de

² O sistema pitagórico postulava uma escala dividida em tons e meios-tons com proporções aritméticas desiguais. Os tons dividiam-se em «metades» desiguais: em geral, um “semitono mayor cantavel” de 5 comas, e um “menor incantavel” de 4 comas. A divisão do tom reproduzia assim, ao nível micro-estrutural, a divisão da oitava ou diapasão, que se compunha de duas partes desiguais: na divisão “harmônica”, a quinta (diapente) era seguida da quarta (diatessarão); no seu inverso, a divisão “aritmética”, o diatessarão era seguido do diapente (cf. *E.C.O.*, II, fol. 591-5).



«ponto e meio ponto fixo», como o órgão, a harpa ou os sopros (instrumentos não transpositores), quer os «instrumentos de Diapasaõ livre», que possuíam a faculdade de transpor e de ajustar as alturas dos meios-tons, como era o caso das cordas ou tastos. Também nestes, segundo o P. Caetano, se achava a dificuldade prática de afinar com as vozes, por causa dos «lugares do tasto» em que os instrumentistas se habituavam a fixar as divisões dos meios-tons.

Posto isto, para o mestre de capela da Sé, o problema da afinação resolvia-se com soluções pragmáticas, sem roturas e mantendo o quadro teórico em vigor: o acidente cromático seria sempre tocado na nota mais próxima que figurasse no instrumento; e a diferença de afinação de «uma Comma» não seria sequer audível no plano sonoro. Pelo contrário, o ponto de vista de Gregório aponta para a rotura, e a superação teórica, embora assumida com relutância:

[Gregório de Sousa e Gouveia]

Toda esta minha dũvida se funda na uniaõ, que faz o sustinido com o b-mol, quando se ajunctaõ, na fõrma que á diante declararei, que naõ tem mais hum do que o outro: por cuja razaõ, se todas as pessoas inteligentes nesta Arithmetica tangessem os instrumentos, que á cima aponto, deyxaria de haver dũvida, e me dariaõ aquelle louvor, que V. M. sempre se empenhou em dar-me (*E.C.O.*, II, fol. 585-6).

[Caetano de Melo de Jesus]

... para mayor clareza venhaõ os instrumentistas de Viola, e dirám que na mesma parte, em que fazem D-la,sol,re b-mollado, fazem C-sol,fa,ut sustinido. Venhaõ Harpistas, e dirám que na mesma corda o fazem, mettendo o dedo tanto em hum, como em outro, sem o correrem mais á cima; nem mais á bayxo. Venhaõ organistas, e dirám que na mesma tecla preta fazem huã e outra cousa. Logo bem se vê a razaõ da minha dũvida ser taõ equivalente, que naõ se póde duvidar, pelo que nella se declara. (*E.C.O.*, II, fol. 587).

Por conseguinte, a posição do P. Caetano era no sentido da manutenção do quadro teórico vigente, fundado no sistema pitagórico e boeciano; as soluções musicais teriam que ser encontradas do lado do pragmatismo e do senso comum. Tanto assim, que na *Escola de Canto de Orgaõ* consagrou a tradicional divisão da escala em «Semitonos mayores de cinco commas» (S.M.) e «Semitonos menores de quatro commas» (S.m.), ilustrada em diagramas como este:³

³ Não obstante a posição clara de Caetano sobre a afinação pitagórica, como único modelo defensável, no Diálogo IV da *Escola*, ele discorre ao longo de dezenas de páginas sobre os diferentes modos de afinação dos intervalos desde os Gregos Antigos, nos três géneros - diatónico, cromático e enarmónico - e discute as possíveis variáveis das amplitudes dos intervalos. «Diatonico Pythagorico», «Diatonico molle», «Diatonico Syntono», «Diatonico Toniaco», «Diatonico igual»; «Chromatico

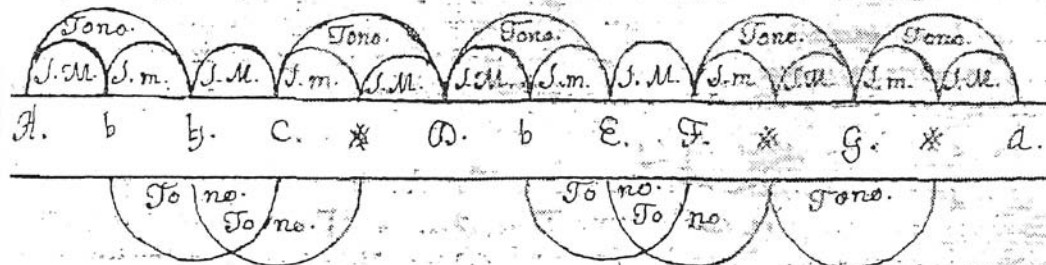


Fig. 5 - Divisões «Conjunctas» de Mi e de Fá no diapasão diatónico (*Esc. Canto de Orgão*, I, fl. 451)

Por seu lado, Gregório não pretendia refutar abertamente os cânones teóricos do seu tempo: a divisão da escala em 9 comas («nones» ou ímpares), segundo o modelo pitagórico, constituía uma espécie de dogma no plano da música especulativa. Mas as incoerências do sistema estavam à vista:

Eu bem sei que de nenhum modo se podem partir as nove Commas, para que cada hum fique com igual parte; e que não ha mais, nem menos de nove. Mas digo que não he possivel haver uniaõ entre voz, e instrumento de tastos, quando a voz se acha em qualquer dos Signos com b-mol, e logo o instrumento com sustinido no signo á bayxo do da voz, tendo o sustinido mayor parte, do que o b-mol tem de Commas. **Mas tambem digo que se estes se unem de sorte, que não se divisa ter hum mais do que o outro, tire-se daqui a consequencia; que para eu desabonar os Auctores, não o posso fazer; e tambem para os louvar, não descubro razão para o laurel.** (*E.C.O.*, II, fol. 586, sublinhados meus).

De toda esta argumentação resulta uma visível tensão - e distanciamento - entre as representações teóricas da música e as necessidades práticas da vida musical dos meados do século XVIII, no contexto cultural luso-brasileiro. Esta tensão traduzia-se num desfasamento entre os modelos teóricos herdados dos séculos anteriores, baseados na afinação pitagórica e na gramática da solmização - e as práticas musicais setecentistas, respeitantes à música sacra como à profana. A evolução estilística da música trouxera a generalização, também na América portuguesa, da música concertante, do acompanhamento harmónico ao teclado e das técnicas do baixo

antigo», «Chromatico molle», «Chromatico Syntono», «En-harmonico antigo», «En-harmonico Ptolemaico», figuram entre as várias hipóteses de afinação dos meios-tons que compõem o tetracorde definidor de cada género. E assinala os casos mais próximos da justeza, como o «Diatonico igual» ou o «Chromatico Syntono». Não chega, contudo, a retirar o corolário da afinação temperada: e termina o capítulo com a tradicional conclusão, já difundida desde o século XVI, de que o uso dos «Modernos» levará à fusão dos três géneros, dando origem ao género «semicromático».



contínuo e do baixo cifrado, que coexistiam com o cantochão litúrgico nas cerimónias do culto (cf. Nery, 1998, p. xii-xiv). Como observa Mário Marques Trilha, a propósito da teorização do acompanhamento harmónico em Portugal, nos começos do século XVIII generalizou-se a «regra da oitava», um padrão de harmonização dos diapasões, com a definição da 3ª maior ou da 3ª menor, que constitui uma chave fundamental para a compreensão do pensamento harmónico setecentista entre nós (Trilha 2010, p. 48-9). Esta regra foi adotada pelos teóricos setecentistas, tais como João Vaz Barradas Morato (*Flores Musicaes*, 1735), que a manteve ainda ancorada no sistema hexacordal como *forma mentis* (Trilha 2010, p. 50-2).⁴ Por conseguinte, a representação dos «Modernos» sobre a «Escada Musica» era cada vez mais baseada numa sequência de estruturas octocordais (diapasões) divisíveis em tons e meios-tons e transponíveis a outros registos ou segmentos da escala.

Para os músicos práticos, colocava-se pois a questão de substituir (ou corrigir) o sistema pitagórico com a solução do temperamento dos tons, permitindo a mobilidade das melodias e dos padrões intervalares a quaisquer registos do diapasão, fosse ele diatónico ou cromático. Em meados do século XVIII, este ponto de vista, no plano teórico, era minoritário e não tinha consagração nas «artes musicais» portuguesas. Diferentemente, na tratadística espanhola o temperamento igual era formulado por autores como André Lorente (*El Porque de la Musica*, 1672) ou Pablo Nassarre (*Escuela Musica segun la Practica Moderna*, 1723). Neste ponto, Caetano não hesita em colocar a *Auctoritas* dos «Antigos» com prioridade sobre os «Modernos» do seu tempo: rejeita frontalmente a opinião de Nassarre e defende a tradição escolástica do modelo pitagórico.

Naõ se póde dimidiar a distancia dicta do Tono, quando este se sujeyta á Proporcionalidade, ou Divisaõ Harmonica, e Arithmetica, que naõ tem virtude para dividir senaõ com desigualdade, e por isso so ellas servem na Musica, que toda se compõem de desiguaes quantidades, assim he: mas naõ, quando se sujeyta á Proporcionalidade, ou Divisaõ Geometrica, cuja virtude, e officio he dimidiar as quantidades. Por isso esta naõ se admite, nem se deve admittir na Musica, **sem embargo da opiniaõ de Fr. Pablo Nassarre, contra oqual mais á bayxo falaremos.** (*E.C.O.*, II, fol. 588, sublinhado meu).

A afinação temperada postulava a divisão do tom em duas partes equivalentes, em termos numéricos e sonoros, que se designava como divisão «geométrica» do

⁴ Nestes tratados, a regra da oitava só regia a harmonização dos 6 primeiros graus da escala, numa lógica de pensamento hexacordal, na senda aliás do que sucedia no célebre compêndio de Francesco Gasparini (*L'armonico pratico al cembalo*, 1722), muito popularizado em Portugal (Trilha 2010, p. 51-2).



tom. Ela contrapunha-se ao tradicional sistema dualista das divisões «harmónica» e «aritmética» (ou seja, proporções desiguais) do tom e do diapasão. Mas como implicava o abandono das proporções pitagóricas, era inaceitável para Caetano:

O mesmo cegou também a **Fr. Pablo Nassare, varám doutissimo em Musica, e Orgão, para dizer (d) que por alli se divide o Tono Geometricamente em quatro Commas, e meya para cada Semitono**, á fim de que no mesmo tasto, ou tecla se poß[ss]a ouvir com menos sensibilidade de excesso, ou defeyto o b-mol, ou sustinido. Quiz assim obviar a mayor sensibilidade de huã Comma inteyra de mais, ou de menos no b-mol, ou sustinido em certos casos: mas cahio em mayor absurdo, qual he o de partir áo meyo a 5.^a Comma do Tono, que he a do meyo das nove, não se podendo esta dimidiar.

Mas se assim o disse Nassarre, por lhe faltar também á elle a noticia dos prenotandos referidos, ou doutrina dos Transportes (que he emfim limitado o entendimento do homem, e não póde advertir, nem saber tudo) nos [nós] que por mercê de Deos o sabemos, devemos dizer que da tecla preta do b-mol á branca immediata á bayxo sempre ha infallivelmente cinco Commas pela Proporcionalidade Harmonica alli collocada, e da tecla branca á preta do sustinido immediata á cima não póde haver mais, nem menos distancia, que sempre a de quatro Commas, que naquelle lugar põem a Proporcionalidade Arithmetica, alli consistente.

Gregório de Sousa, ao invés, convergia com a posição dos «Modernos», procurando lidar com as necessidades dos cantores, instrumentistas e organistas. Sendo a prática instrumental incorporada e sobreposta ao «canto de órgão», era preciso facilitar a junção das vozes e instrumentos nas diferentes texturas escalares. Mas Gregório sabia bem que, no plano teórico, o abandono da divisão pitagórica encontrava uma forte resistência, alicerçada na autoridade da tradição escolástica (cf. Ferreira, 2010, p. 138-9).

Ja disse, e digo que as Commas são nove, e que não se podem partir. Isto se faz a mais difficultosa empresa da Arte; porque á vista desta verdade, ou me haõ de conceder que são menos de nove, e que são pares, ou que tanto levanta o sustinido, quanto o b-mol abayxa. (*E.C.O.*, II, fol. 587).

Mas não lidava também o P. Caetano diariamente com os cantores, instrumentistas e organistas? Certamente que sim, pois chefiava as operações musicais na Sé do



Arcebispo, e tinha de prover à música «de Capela» para as celebrações festivas, que exigiam o referido canto de órgão com acompanhamento instrumental e a música concertante. (cf. Diniz, 1993, p. 86). Assim, Caetano encontrava-se ele próprio dividido «geometricamente» entre as representações teóricas e as práticas culturais da sua época. Quando se retirava da catedral, perseverava no estudo dos tratados e «artes musicais», mergulhando num *corpus* de bibliografia escolástica; quando tornava ao serviço na Sé, tinha que agir também como músico prático, e buscar soluções conciliatórias. Sendo um homem comprometido com o seu tempo, Caetano recusou as grandes roturas ou avanços teóricos e preferiu empreender esforços para harmonizar os velhos conceitos com as novas realidades.⁵

Um exemplo das conciliações teórico-práticas de Caetano é a sua noção de «canto de órgão» como música vocal [*sempre*] com acompanhamento instrumental. Tanto as vozes («instrumentos naturaes») como os instrumentos («artificiaes instrumentos») devem estar presentes e unidos no canto de órgão, produzindo «entre si misturadamente hum so bem soante som, e harmonico concento, ou corpo Harmonico» (*E.C.O.*, I, fl. 86).⁶ Trata-se naturalmente de uma noção do «canto de órgão» que tinha incorporado a evolução estilística da música do século XVIII, distanciando-se definitivamente do conceito da polifonia em *stile antico* dos séculos anteriores (cf. Castagna 2001, p. 178-80).

Finalmente, e não obstante a posição claramente conservadora de Caetano sobre as proporções pitagóricas - às quais consagrou toda a Parte II da *Escola* -, o mestre da Sé formula uma justificação técnica para a prática musical corrente: são as regras que designa como doutrina das «Divisões Transportes», por oposição às «Divisões Conjunctas», e que já tinha teorizado no Diálogo IV, Parte I da *Escola*.⁷ Sendo uma matéria que não tinha consagração explícita, a não ser na teorização do baixo contínuo para o acompanhamento instrumental, esta operacionalização conceptual de Caetano permitiu-lhe justificar a formação dos diapasões acidentais, suscetíveis de transporte a quaisquer dos 12 meios-tons da escala, o que equivalia, na prática, a suprir a falta do temperamento igual dos meios-tons.

⁵ Nesta linha, a *Escola de Canto de Orgão* insere-se na corrente dos tratados que buscam as grandes «harmonizações» entre o antigo e o moderno, e os que buscam as pontes entre os domínios do sensível e do suprasensível, como refere Leslie Blasius, exemplificando com as compilações renascentistas de Gaffurio (1492-1500) e Zarlino (1558) (cf. Christensen *et alii*, 2002, p. 34-6). As ressonâncias dos sistemas musicais com as virtudes, os sentidos e a estrutura cosmológica do mundo, refletem um discurso teórico impregnado de um idealismo neoplatónico que persiste ainda no século XVIII, embora minoritariamente. Um caso extremo da procura de harmonizações entre os planos sensível e suprasensível é o de Athanasius Kircher (*Musurgia universalis*, 1650) (cf. Christensen *et alii*, 2002, p. 36-7).

⁶ Ao contrário, por exemplo, de Pablo Nassarre (*Escuela Musica segun la Practica Moderna*, 1723), para quem o «Canto de Organo» admite alternativamente a música vocal, a instrumental ou ambas harmonicamente combinadas.

⁷ As «Divisões Transportes» supunham a introdução de acidentes permanentes na armação da clave, que produziam o efeito de uma transposição da escala diatónica natural. Pelo contrário, as «Divisões Conjunctas» eram os acidentes cromáticos ocasionais de bemol ou sustenido que não acarretavam qualquer transposição permanente. Com base nesta doutrina, ficavam superadas as limitações naturais da escala diatónica (com as suas 3 divisões de sustenido, em F-fa,ut #, C-sol,fa,ut # e G-sol,re,ut #, e duas de bemol, em B-fa, e E-la,mi b), pelo que se considerava ser «transportada» uma oitava diatónica, por exemplo, com início em G-sol,re,ut, para uma outra oitava (cromática), como a que começa em D-la,sol,re. Uma vez transposta, ela admitiria sempre as necessárias divisões cromáticas de sustenido, ou bemol, até ao limite máximo de 7 acidentes na armação da clave.



Por tanto não sinta V. M. ser eu oque me opponho á dũvida, pois nella nunca a tive; e muito menos, depois que com ella occupei alguãs paginas da 1.ª parte da minha Escola. V. M. e os mais Practicos se acham a empresa ardua, he porque se embrulhaõ, e ataõ com as cordas dos instrumentos de ponto, e meyo ponto fixo, e lhes falta a especulaçaõ da Theorica;

Para soltarmos, pois com felicidade a dũvida, he necessario primeyro lembrarmos aos Practicos que ha na Musica Divisões; o que elles sabem: e que estas se dividem em Conjunctas, e Transportes; o que elles não sabem, e por isso as confundem: mas nós com distincçaõ o diremos.

Divisaõ Conjuncta não póde denotar-se diante da Clave, nem ter alli lugar, porque (ou seja branda, ou dura, idest, de Fa, ou de Mi) sempre falsifica os principaes membros do Diapasaõ, quaes são a Quinta, e a Quarta, sem a perfeçãõ das quaes não póde resultar Cantoria, ou Tom algum: [...]

Divisaõ Transporte sim, e so ella póde ter lugar diante da Clave, porque so ella tem virtude para transportar o Diapasaõ, e nelle emendar o defeyto da Quinta, e Quarta falsas que o compõem. Daqui se segue que Transporte he hum signal, que tem virtude para transportar o Diapasaõ em Quinta, ou Quarta para cima, ou para bayxo: e portanto transportar o Diapasaõ não póde ser outra cousa, senãõ cantar os Signos todos de huã Oitava pelas cordas, ou letras de outros, como se fosse pelas proprias. (a)

Advirtaõ tambem os Practicos que não ha Diapasaõ accidental, ou transportado, que em si não retrate o natural, ou Diatonico, mais, ou menor remoto, conforme for mayor, ou menor o numero dos Transportes: e por isso cada hum delles se deve cantar conforme huã Clave natural, como os exemplos á bayxo, [...] (*E.C.O.*, II, IV, fl. 590-1, sublinhados meus).



Fig. 6 - Claves dos diapasões transportados ilustradas por João Vaz Barradas Morato (*Flores musicæ*, 1735), p. 22-27.



Exemplos.

7 8 6 2 5 4 4

4 7 8 6 2 5 4

6 4 7 5 6 2 5

5 4 4 7 5 6 2

2 5 4 4 7 8 6

6 2 5 4 4 7 8

3 6 2 5 4 4 7

Taboa
das
Claves brandas semelhantes ás duas do principio.

Exemplos.

7 4 5 2 6 8

8 7 4 5 2 6

6 8 7 4 5 2

5 6 7 4 5 2

4 5 6 7 4 5

3 5 2 6 5 7 4

4 4 5 2 6 3 7

Fig. 7 - Claves dos diapasones transportados ilustradas por Caetano de Melo de Jesus (*Escola de Canto de Orgão*, 1759), I, fl. 58.



III. Aspetos retóricos: a “peroratio” ou recapitulação de um grande tratado

Característica interessante da *Dúvida de Gregorio de Sousa* é o facto de neste texto muito conciso se conter a recapitulação de capítulos inteiros da *Escola de Canto de Orgão*, sobretudo do Diálogo IV da Parte I, cujas matérias não encontravam consagração explícita na teoria musical portuguesa. A polémica serviu assim para recapitular e “perorar” com uma extraordinária capacidade de síntese, a propósito de um caso prático concreto, as matérias desenvolvidas em centenas de fólios do tratado. Nesta perspetiva, o texto apresenta-se como uma espécie de *recapitulação* final de um discurso textual de proporções muito mais vastas. Mais ainda, pode levantar-se a hipótese de o texto ter sido organizado intencionalmente com esse fim: aproveitando uma discussão travada em anos anteriores, Caetano podia ter redigido a *Dúvida* para coroar o tratado teórico como uma espécie de peroração final. Assim se explicaria o encerramento da Parte II com uma *dupla* chave de ouro: as soluções definitivas dadas à polémica do *Discurso Apologético* e à polémica da *Dúvida de Gregorio de Sousa* - sendo que neste último texto, mais conciso, se recapitulam os conceitos e consolidam argumentos teóricos, sanando potenciais dúvidas, de acordo com os princípios retóricos que regiam o discurso oratório nos séculos XVI e XVII.

De acordo com o estudo de Ana Margarida Paixão sobre as interseções entre as «artes literárias» e as «artes musicais» portuguesas, a retórica encontra-se presente na maioria dos tratados de música portugueses mediante uma série de recursos expressivos e técnicas argumentativas. Na maioria das «artes musicais», a construção do discurso alicerça-se frequentemente em princípios de retórica argumentativa (Paixão, 2008, p. 124). Este procedimento predominou na teoria musical ao longo do Renascimento,⁸ pelo que muitas «artes musicais» portuguesas tomaram como modelo os princípios de construção e distribuição textual preconizados pelos tratados de retórica (Paixão, 2008, p. 125).⁹

Ainda segundo a autora, nas «artes musicais» e literárias dos séculos XVI a XIX, a divisão em cinco (ou seis) partes converteu-se num modo privilegiado de organização discursiva. Num plano ainda mais geral, «a organização de todos os artefactos literários raramente foi concebida noutros termos que não fossem os da tradicional sequência das cinco partes de uma oratória (introdução, narração, prova, refutação, peroração)» (Paixão, 2008, p. 124). A seguir, porém, estabelece-se uma distinção importante, já que o plano-tipo em cinco partes, segundo Ana Paixão, se destinava

⁸ Citando-se como exemplos paradigmáticos Johannes Tinctoris (*Proportionales musicales*, 1473), que recorreu a Cícero (*De Oratore*) como modelo, ou Gioseffo Zarlino (*Le Istitutioni Harmoniche*, 1558), que se inspirou na clássica obra retórica de Quintiliano.

⁹ A autora apresenta exemplos paradigmáticos, como o da *Defensa de la Musica Moderna contra la errada opinion del Obispo Cirillo Franco*, de D. João IV, redigido tipicamente de acordo com as partes da *dispositio* do discurso oratório: *exordium - narratio - divisio - confirmatio - refutatio* ou *confutatio* - e *peroratio* (ou *conclusio*) em que se sintetiza o discurso e, após uma nova exemplificação, utilizando a ironia, se rebatem as ideias do adversário. Outros exemplos citados da influência de modelos retóricos, são de Matias Villa-Lobos (*Arte de Canto chão*) e Domingos do Rosário (*Theatro Ecclesiastico*) (Paixão 2008, p. 125-6).



fundamentalmente a vigorar no gênero judicial, o gênero oratório por excelência, em que as técnicas argumentativas eram empregues na sua máxima extensão. Já quanto aos gêneros epidíctico (ou laudativo) e deliberativo, o esquema da *dispositio* que predominou era o da divisão em três partes: exórdio, corpo do discurso (ou narração) e peroração (ou conclusão).

Até finais do século XVIII, muitos autores portugueses aludem à *dispositio* no discurso oratório, embora o número de divisões do discurso fosse variável. A partir dessa época, as referências são cada vez mais frequentes a uma divisão tripartida do discurso, na senda do que fora preconizado para o gênero literário epidíctico (Paixão, 2008, p. 128-9).

Neste contexto, e no quadro da importância que os modelos retóricos assumem na escrita das «artes musicais» na linha de pensamento escolástica - uma tradição em que a *Escola de Canto de Orgão* claramente se inscreve - parece-nos que os episódios polémicos no tratado, como a *Dúvida de Gregorio de Sousa*, entre outros, postulam um modelo retórico de discurso que, de entre as tipologias acima referidas, privilegia por vezes o gênero judicial. Assim, o tipo de discurso predominante em Caetano de Melo de Jesus parece pressupor uma *dispositio* constituída por cinco ou seis partes, além da utilização de uma panóplia de técnicas argumentativas e expressivas no plano da *Elocutio*. Baseamos esta hipótese em várias características do tratado, como sejam a extensão e a complexidade dos capítulos; o forte pendor polemista do mestre da Sé de Salvador, no sentido de abraçar as discussões teóricas e refutar detalhadamente os argumentos contrários, apoiando-se num aparato teórico com numerosas citações de autores.

Parece-nos, enfim, plausível a hipótese de que tanto a polémica do *Discurso Apologético* como a que lhe segue, *Dúvida de Gregorio de Sousa*, que fecham a Parte II da *Escola*, não constituíssem propriamente textos independentes, anexados *a posteriori*, mas antes dois capítulos conclusivos, com funções discursivas e didáticas próprias, e planeadas de forma a se inscreverem na arquitetura geral do tratado. Elas preencheriam assim as funções de uma *peroratio* ou recapitulação final. Ou melhor ainda, cada uma das polémicas corresponderia às partes finais na sequência tradicional da *dispositio* oratória: uma *confutatio* - *Discurso Apologético* - seguida de uma breve e conclusiva *peroratio* - *Dúvida de Gregorio de Sousa*.¹⁰

Assim, numa possível planificação retórica do tratado, o *exordium* seria constituído pelo «Prologo ao Leytor» e o «Dialogo Preliminar», seguindo-se uma extensíssima *narratio* / *divisio* na exposição dos «Diálogos I, II, III, IV» da Parte I e dos cinco «Diálogos» da Parte II. As 95 páginas do *Discurso Apologético* podiam configurar

¹⁰ Pode argumentar-se em contrário, alegando uma disparidade discursiva entre as polémicas e o resto do tratado: por exemplo, as polémicas recorrem à 2ª pessoa verbal e ao gênero epistolar. Mas sucede que toda a *Escola* assenta numa construção dialogada: a forma retórica do «diálogo instrutivo» entre um Mestre e um Discípulo é utilizada como estratégia pedagógica, recorrendo também à 2ª pessoa gramatical (Paixão, 2008, p. 122-3).



uma substancial secção *confirmatio/ confutatio*, com a exposição e refutação dos argumentos contrários do Autor da Dúvida e dos censores adversos, numa retórica ao melhor estilo judicial.

Finalmente, a fechar a *Escola*, a *Dúvida de Gregório de Sousa* preencheria tendencialmente a função de uma breve *peroratio*, resolvendo um caso prático e recapitulando as principais matérias do Diálogo IV, bem como acusando as insuficiências teóricas do seu amigo mestre Gregório, numa espécie de autoelogio à sapiência dos músicos letrados.

Por fim, e paralelamente, creio que também no plano da estrutura interna do texto da *Dúvida de Gregório de Sousa* se podem divisar as partes de uma *dispositio* oratória segundo o modelo tradicional, um modelo que aliás já vinha sendo ultrapassado na segunda metade do século XVIII (Paixão, 2008, p. 128-9 e segs). Na tabela 1 (Apêndice) apresentamos um possível esquema de funções retóricas da *Dúvida*. Salienta-se a especialidade de integrar uma dupla secção *narratio / divisio*, correspondente à dupla estrutura do texto (Carta de Gregório + Resposta do Autor). Para além deste aspeto, o plano da *dispositio* não parece apresentar grandes desvios em relação ao que era previsível neste tipo de discurso.

A presente análise pretendeu delinear um retrato de conjunto, numa perspetiva multidimensional que condense a espessura do tempo histórico e do espaço social em que se desenrolou o enredo da polémica. Ela aponta para determinadas intencionalidades subjacentes aos discursos de ambos os intervenientes da *Dúvida de Gregório de Sousa*, e que transcendem o mero conteúdo musical da polémica. Elas passam pela clarificação do espaço social e das relações hierárquicas e socioprofissionais representadas no mesmo espaço, e dos papéis distintos que através das técnicas retóricas e argumentativas se procuram diferenciar. Aspeto interessante é que, no texto, as coordenadas do espaço social suplantam claramente os dados mais ténues e rarefeitos do espaço físico.

Sendo a versão final dos textos mediada por Caetano de Melo de Jesus, ela realça a estratégia de distinção intelectual e hierárquica de Caetano em face do seu interlocutor e amigo Gregório, enquanto prática discursiva realizada no âmbito de um tecido social estratificado típico do Antigo Regime. Essa estratégia traduz-se na enfatização da sua condição de eclesiástico letrado, de estudioso com pergaminhos, como era apropriado ao mestre de capela da Sé. A distinção social pela faculdade da escrita e o domínio técnico da linguagem é um dado característico da emergência da classe (ou classes) de letrados na Idade Moderna, que adquiria um peso e poder crescente na sociedade (Hespanha, 2011, p. 58-9 e segs.). Essa ênfase constitui uma espécie de assinatura recorrente na *Escola de Canto de Orgão*, que visa reforçar a autoridade e o prestígio intelectual do autor sobre os seus pares.



No §. 7.º me exalta V. M. por huã parte tanto, quanto por outra me abate; pois diz que se eu me inclinára á instrumentos, e seguïra a regra, e ordem delles, principalmente dos que V. M. aponta, ficaria a questaõ por V. M. sem confusaõ alguã. ...

Á esta consequencia porêm (por modestia e amizade) não quero eu responder mais, que so com esta distincção: **Se os instrumentistas forem não so os Practicos, senão junctamente Theoricos, que saybaõ as Regras das Divisões**, e por ellas buscar, e achar as ordem dos Transportes, e com elles transportar os Diapasões, concedo: **se forem somente Practicos**, nego; porque estes, **por mais que o presumaõ, sempre ignoraõ muito mais do que presumem, e fallam sem fundamento**. Antes se elles soubessem as dictas Regras das Divisões, e ordem dos Transportes, seguro á V. M. que nenhuã difficuldade, confusaõ, ou dũvida teriaõ naque V. M. propõem. ...

Se forem Practicos, permittamos-lhes que digaõ oque quizerem, sem disso nos escandalizarmos, porque andam pelas ramas, enão alcançaõ mais.

Se forem Theoricos sim; porque estes, como taes, devem saber que o Tono de C-sol,fa,ut á D-la,sol,re so em dous diversos tempos, e estados de cantoria póde admittir duas differentes Divisões. ... (E.C.O., II, fol. 588-595, sublinhados meus).

A diferença de estatutos é – aparentemente – reconhecida por Gregório de Sousa, numa atitude de interiorização das precedências e hierarquias sociais típicas da sociedade do Antigo Regime (cf. Hespanha 2011, p. 12-13 e segs.).

Reconheço, e confesso a grande sciencia, e capacidade de V. M. em tudo, e nesta materia muito mais avantajada : mas se V. M. se inclinára a instrumentos, e seguïra a regra, e ordem delles, principalmente dos que aponto, ficaria a questaõ por mim sem confusaõ alguã. [...]

Não me considero sciente; que ⁵⁰ poderia jactar-me, tendo lições de V. M. que estas com a minha subtileza me fariaõ inconquistavel, e desvanecidos os guerreyros, que com grandes fôrças se me oppuzessem [...]

Como criado, estou obrigado á responder; e como amante, sujeyto áo que me obriga o affecto: [...] porque aindaque **a minha subtileza podéra competir com a grave Sciencia de V. M.** eu me dera por rendido, aindaque nesta parte me ficasse algum escrupulo. (E.C.O., II, fol. 586, sublinhados meus).



Porém, do ponto de vista de Gregório, vislumbra-se a pulsão simétrica, para a afirmação intelectual do artista que contrapõe à «grave Sciencia» de Caetano a sua «subtileza» de músico sensível e experiente. Gregório parece representar-se como um músico mais atualizado no domínio das técnicas idiomáticas da música instrumental, que corporizavam os novos modelos estilísticos em voga na música do século XVIII. A discussão teórica testemunha, assim, uma disputa local pelo prestígio, mediante a oposição entre as teorias conservadoras de Caetano e as superações teóricas apontadas por Gregório. E o ex-mestre de capela da Misericórdia consegue de algum modo fazer passar, através do texto vertido por Caetano, a sua afirmação intelectual perante o mestre de capela da Sé.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Alegria, José Augusto (ed.). *Discurso Apologético. Polémica Musical do Padre Caetano de Melo de Jesus, natural do Arcebispado da Baía. Baía, 1734*. Transcrição e estudo introdutório. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1985.

Castagna, Paulo. «O “Estilo Antigo” no Brasil, nos séculos XVIII e XIX». In: *A Música no Brasil Colonial*. Colóquio Internacional. Col. Estudos Musicológicos. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2001, p. 171-215.

Christensen, Thomas (ed.). *The Cambridge History of Western Music Theory*. Cambridge, Cambridge University Press, 2002.

Diniz, Jaime. *Mestres de Capela da Misericórdia da Bahia 1647-1810*. Salvador, Universidade Federal da Bahia - Centro Editorial e Didático, 1993.

Ferreira, Manuel Pedro et alii. «Mateus de Aranda: o *Tratado de cãto llano* (1533) - Notas de leitura». *Revista Portuguesa de Musicologia*, n. 14-15, 2004-2005. Lisboa, Associação Portuguesa de Ciências Musicais & Zéfiro, 2010, p. 131-186.

Ferreira, Manuel Pedro. Recensão bibliográfica a «Luís L. Henrique, *Acústica Musical*». *Revista Portuguesa de Musicologia*, n. 14-15, 2004-2005. Lisboa, Associação Portuguesa de Ciências Musicais & Zéfiro, 2010, p. 222-225.

Freitas, Mariana Portas de. «A *Escola de Canto de Orgaõ* (1759) de Caetano de Melo de Jesus: um aparato teórico singular no contexto da teoria musical luso-brasileira». In: Lucas, Elizabeth; Nery, Rui Vieira (orgs.), *As Músicas Luso-Brasileiras no Final do Antigo Regime: Repertórios, Práticas e Representações*. Estudos Musicológicos. Lisboa, INCM e Fundação Calouste Gulbenkian, 2012.

Freitas, Mariana Portas de. «Receção teórica e polémicas transatlânticas: os contactos/contágios entre Caetano de Melo de Jesus e João Vaz Barradas Muito Pão e Morato (Salvador da Baía - Lisboa, 1734-1760)». In: VI Simpósio Internacional de Musicologia da UFRJ & Colóquio Internacional Instituto Ibero-Americano de Berlim e Universidade das Artes de Berlim, *Anais*. Rio de Janeiro, Univ. Federal do Rio de Janeiro, no prelo.

Hespanha, António Manuel. «Os poderes, os modelos e os instrumentos de controlo: Os modelos normativos. Os paradigmas literários» in Mattoso, José (dir.), *História da Vida Privada em Portugal. A Idade Moderna*. (v. 2). Círculo de Leitores | Temas e Debates, 2011, p. 12-70.

Nery, Rui Vieira. Prefácio a Oliveira, João Pedro. *Teoria Analítica da Música do Século XX*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1998, p. xiii-xix.

Paixão, Ana Margarida Madeira Minhós da. *Retórica e Técnicas de Escrita Literária*



e Musical em Portugal nos Séculos XVII a XIX. Tese de doutoramento em Estudos Literários Comparados. Lisboa, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2008.

Pike, Lionel. *Hexachords in Late-Renaissance Music*. Aldershot, England, Ashgate Publishing Ltd., 1998. Introduction, p. 1-17.

Renou, René. «A Cultura Explícita (1650-1750). 2. A Igreja: suporte da cultura». In: Mauro, Frédéric (coord.), *Nova História da Expansão Portuguesa - O Império Luso-Brasileiro (1620-1750)*. v. VII. Lisboa, Editorial Estampa, 1991.

Trilha, Mário Marques. «A evolução da regra da oitava em Portugal (1735-1910)». *OPUS*. Revista Eletrônica da ANPPOM. Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. Goiânia, v. 16, n. 1, Junho 2010, p. 48-69. Disponível em <http://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/225>.



ANEXO I

Estrutura formal	Função retórica	fólios	Texto inicial
Introdução	<i>exordium</i>	[585]	<p>Se para recreação do curioso Leytor se tractou até agora de huã dũvida, e sua resposta; naõ será fóra de propósito que pela mesma causa tractemos agora outra, naõ menos engraçada, cujo principio foi este.</p> <p>Na Villa da Cachoeyra se achou huã vez Gregorio de Sousa e Gouvea, ...</p>
Carta de Gregório	<i>narratio</i>	[585-6]	<p>Carta, e dũvida do dicto. /</p> <p>§. 3. ...Naõ ha dũvida que na Cachoeyra, vindo á proposito, disse eu que em certo tempo se levavaõ alguãs dũvidas em dias de festividades na Se ... eque entre os mais em certa occasiaõ propuzera tambem eu a minha, que alli de repente me havia ocorrido; ...</p>
	<i>divisio</i>	[586-8]	<p>Supponhamos duas crianças no mesmo tempo [c]readas ambas no mesmo ventre; nascidas do mesmo parto, filhas de hum so pay, e geradas ambas junctas: parece (como assim he) que naõ tem melhoria huã da outra. ... Pois assim tambem; se hum eoutro Signo com os accidentes da dũvida se achaõ na mesma tecla do Orgaõ, e della nascem para a percepçaõ dos ouvidos; bem se deyx a ver naõ ter hum mais que o outro: isto he, naõ levantar o sustinido mais, nem ter o b-mol menos, pois ambos estaõ em huã mesma tecla. ...</p> <p>Exemplariza-se a dũvida. ...</p>



Resposta de Caetano	<i>narratio</i>	[588-9]	<p>Por me não expor ao perigo de escapar-me alguma clausula, respondo a V. M. com a sua carta á vista: mas não responderei ao 1º § della, nem á muitos períodos dos ... outros, em que V. M. me lavrou tantos encómios, por serem estes de mim ou mal, ou nada merecidos ...</p> <p>Ainda tórno a dizer que me não acórdo de que V. M. algum dia me propuzesse tal dũvida: mas se V. M. a propoz, e lhe ficou ardua a minha resposta, nenhum obsequio me fez (antes offensa) em se calar, e não a averiguar; ...</p>
	<i>divisio</i>	[589-91]	<p>Prenotandos.</p> <p>Para soltarmos, pois com felicidade a dũvida, he necessario primeyro lembrarmos aos Practicos que ha na Musica Divisões; <u>o que elles sabem</u>: e que estas se dividem em Conjunctas, e Transportes; <u>o que elles não sabem</u>, e por isso as confundem: mas nós com distincção o diremos. Divisaõ Conjuncta he ...</p>
	<i>confirmatio</i>	[591-93]	<p>Solução da dũvida.</p> <p>Com estes exemplos cortaremos agora as tricas, e romperemos o véo, que a V.M. lhe embaraça a vista para conhecer finalmente o engano, em que persiste. Porque a distancia, que divide o sustinido do 1.º Transporte ...</p>
	<i>confutatio</i>	[593-95]	<p>Este he o rigor da Arte, comque se deve entender esta materia, e resolver esta dũvida, emque aos Practicos faz cair, e persistir o mesmo tasto da Viola, ou tecla do Orgão, que por necessidade serve tanto para o b-mol, como para o sustinido. O mesmo cegou tambem a Fr. Pablo Nassare, varãm doutissimo em Musica, e Orgão, para dizer (d) que por alli se divide o Tono Geometricamente em quatro Commas, e meya para cada Semitono ...</p> <p>Mas se assim o disse Nassarre, por lhe faltar tambem á elle a noticia dos prenotandos referidos, ou doutrina dos Transportes ...</p>
Parágrafo conclusivo	<i>peroratio</i>	[595]	<p>Tenho acabado. Se V.M. me julgar conciso, foi por faltar-me o tempo: se extenso, foi para (como amigo) communicar-lhe muitas cousas, das quaes estou certo que V.M. não as sabia; porque huãs não andaõ escriptas, outras as descobri eu, e não estaõ ainda vulgarizadas.</p>



MARIANA PORTAS DE FREITAS é técnica superior da Fundação Calouste Gulbenkian e investigadora doutoranda em Musicologia Histórica pela FCSH da Universidade Nova de Lisboa. É mestre em Musicologia Histórica pela mesma Faculdade e licenciada em Direito pela Universidade Católica Portuguesa. Colaborou na edição de várias publicações musicológicas sob a direção de Rui Vieira Nery. Publicou: «Entre o hexacorde de Guido e o solfejo “francês”...» (*Revista Brasileira de Música*, 2010); «A Escola de Canto de Orgão (1759) de Caetano de Melo de Jesus: um aparato teórico singular...» (in Lucas e Nery, *As Músicas Luso-Brasileiras no Final do Antigo Regime....* Lisboa, 2012).



Dúvida de Gregorio de Sousa e Gouvea (ca. 1760) de Caetano de Melo de Jesus: transcrição diplomática e glossário

Mariana Portas de Freitas*

Resumo

Transcrição diplomática do documento inédito *Dúvida de Gregório de Sousa e Gouvea* (ca. 1760) de Caetano de Melo de Jesus, mestre de capela da Sé Catedral da Bahia entre as décadas de 1730 e 1760. O texto integra-se entre os anexos da Parte II do tratado manuscrito de teoria musical *Escola de Canto de Órgão* (1759-60) do mesmo autor, conservada na Secção de Reservados da Biblioteca Pública de Évora. A transcrição diplomática é seguida de um glossário de termos que explica seu significado coevo.

Palavras-chave

Tratado musical – teoria musical – música luso-brasileira – período colonial – século XVIII – temperamento musical – afinação de instrumentos.

Abstract

Diplomatic transcription of the unpublished document *Dúvida de Gregório de Sousa e Gouvea* [Doubt of Gregorio de Sousa and Gouvea] (ca. 1760) by Caetano Melo de Jesus, chapel master of the See Cathedral of Bahia between the 1730s and 1760s. The text is part of the annexes of Part II in the manuscript of the music theory treatise *Escola de Canto de Orgão* [School of Polyphonic Chant] (1759-60) by the same author, preserved in Section Reserved Public Library of Évora. The diplomatic transcription is followed by a glossary of terms explaining their coeval meaning.

Keywords

Music treatise – music theory – Luso-Brazilian music – Colonial period – 18th century – musical temperament – tuning instruments.

*Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, Portugal. Endereço eletrônico: mportas@gulbenkian.pt.



NOTA EDITORIAL

Na presente publicação optamos por colocar à disposição do leitor uma transcrição integral diplomática do manuscrito *Dúvida de Gregorio de Sousa e Gouvea* (ca. 1760) de Caetano de Melo de Jesus, mestre de capela da Sé Catedral da Bahia entre as décadas de 1730 e 1760. O texto integra-se entre os anexos da Parte II do tratado manuscrito de teoria musical *Escola de Canto de Orgão* (1759-60) do mesmo autor, conservada na Secção de Reservados da Biblioteca Pública de Évora.

Optamos pela transcrição diplomática do documento inédito, em detrimento da opção mais corrente da transcrição adaptada com ortografia moderna. Não obstante as vantagens do segundo método – que sobreleva a facilidade imediata de leitura e decifração do conteúdo do texto – a transcrição diplomática faculta ao leitor, sobretudo ao estudioso, outros recursos que potenciam um olhar crítico e integral sobre o documento histórico, disponibilizando informação que vai além do seu conteúdo semântico. Ao conservar e transmitir as características filológicas e morfológicas da fonte documental original, a transcrição diplomática constitui um recurso importante para o estudioso que procura compreender as condições de produção intelectual da época da sua escrita. Ela faculta, em suma, a replicação tanto quanto possível fidedigna da fonte primária, dispensando o investigador da sua consulta por vezes inacessível.¹ É pois numa lógica de levantamento de carácter arqueológico, prévio ao trabalho de leitura e enquadramento histórico-musical, que optamos pela transcrição fiel ao manuscrito.

Os textos em *itálico*, na transcrição diplomática, indicam as notas à margem, escritas fora da mancha de escrita dos fólios. Normalmente, são remissões ou citações bibliográficas.

1 Segundo Rui Vieira Nery (*A Música no Ciclo da Biblioteca Lusitana*, Lisboa, FCG, 1984, p. 13), o trabalho de levantamento textual das fontes primárias visa dispensar cada novo investigador do «repisar permanente (e quantas vezes inútil) de caminhos que outros já trilharam, à redescoberta constante de dados que deveriam ser bases adquiridas para o trabalho em curso mas que ficaram [...] sequestrados na erudição secretista de qualquer estudioso anterior».



TRANSCRIÇÃO DIPLOMÁTICA

[585]

Dúvida de Gregorio de Sousa e Gouvea, /
Mestre, que foi, da Capella da Sancta casa /
da Misericordia desta cidade, e res- /
posta do Auctor. /

Se para recreação do curioso Leytor se tractou até agora de huã dû- / vida, e sua resposta; não será fóra de proposito que pela mesma causa tractemos / agora outra, não menos engraçada, cujo principio foi este. /

Na Villa da Cachoeyra se achou huã vez Gregorio de Sousa e Gou- / vea, morador na de S. Amaro da Purificação, professor de Musica practica, homem / de muito boa habilidade, claro entendimento, e bem conceytoado dos Musicos da- / quele reconcavo : o qual, para ainda mais com eles acreditar o elevado do seo ta- / lento, estando em congresso, e sem advertir na restituição do credito, que me tira- / va; afirmou que em certa occasião me propuzera a dúvida á bayxo declarada, á / qual eu ou lhe não dera resposta, ou o não satisfizera com aque lhe dei. Tive a / noticia: examinei a memoria, sem jamais me acordar (como ainda hoje não me a- / córdo) que elle algum dia tal dúvida me houvesse proposto: e julgando-me obrigado / a acudir pelo credito do meo estudo com a condigna resposta; escrevi-lhe, paraque tam- / bem elle por escripto a repetisse. Repetio-a emfim, ehe da sorte, que extrahida / da sua carta, agora se refere. /

Carta, e dúvida do dicto. /

§. 3. Não ha dúvida que na Cachoeyra, vindo á proposito, disse eu que em certo tem- / po se levavaõ alguãs dúvidas em dias de festividades na Se eque entre os mais em cer- / ta occasião propuzera tambem eu a minha, que alli de repente me havia ocorrido; á / qual V. M. dissera, tudo oque se podia dizer; porêm que me ficára árdua a resposta enaõ / se podia unir comigo. Porque não se poderia unir huã voz com instrumentos de tastos: eque / sendo a Viola hum dos mais perfeytos instrumentos, não poderia servir na Musica, nem o / Violon, isto he, Rebecaõ de Seis, pela razaõ, que apontava, e agora repetirei Digo / assim, com o devido respyto /

§. 4. He sem dúvida que não se podem partir igualmente nove Commas; porque / entre o sustinido, e o b-mol não póde ficar huã margem Tambem não ha dúvida



/ que não se póde partir huã Comma, paraque o sustinido fique com quatro e meya, e o / b-mol com o mesmo: e nisto está toda a confusão, pela qual se faz ardua empresa o / desfazer esta difficuldade; pois tendo o sustinido cinco Commas, eo b-mol quatro, fica- / riaõ todos os instrumentos de tastos fóra de toda a ordem, e regra. Porque não se pó- / de unir huã voz com hum instrumento de tastos em Unis tendo o sustinido mais / do que o b-mol, v.g. a voz em D-la,sol,re b-mollado, eo instrumento em C-sol,fa,ut / sustinido, que não deyx de ter dissonancia. E a razão he; porque se a voz tem me- / nos huã Comma, que he a do b-mol; e o instrumento mais huã, que he a do susti- / nido; não se faz huã cousa com outra taõ unida, que faltando em o b-mol ou que / de mais tem o sustinido, se não faça perceptivel ao melhor ouvido: e se o não for / áo ouvido, não deyxará de o ser áo entendimento, que he ouque mais attento percebe. / E se os instrumentos de tastos são incapazes para exercerem a Musica; venha / aquelle mais perfeyto, aquem os graves Auctores daõ o credito de maximo, que nesta / occasiaõ o trago pro coronide, no qual a mesma tecla preta, em que se acha D-la,sol,re // [586] b-mollado, he nessa mesma C-sol,fa,ut sustinido. Logo (tiro por consequencia), se / na mesma tecla se acha huã e outra cousa, não he possivel que tenha o sustinido / mais do que o b-mol. Ponhamos hum exemplo. /

Supponhamos duas crianças no mesmo tempo [c]readas ambas no mesmo / ventre; nascidas do mesmo parto, filhas de hum so pay, e geradas ambas junctas: pa- / rece (como assim he) que não tem melhoria huã da outra. Poderá ser huã mais nutrida / do que a outra no ventre; mas isto a não faz ser mayor na qualidade. Pois assim tambem; / se hum eoutro Signo com os accidentes da dúvida se achaõ na mesma tecla do Orgaõ, / e della nascem para a percepção dos ouvidos; bem se deyx a ver não ter hum mais que / o outro: isto he, não levantar o sustinido mais, nem ter o b-mol menos, pois ambos estaõ / em huã mesma tecla. Esta razão he taõ conforme, que não deyxará de unir-se com V. M. / aquem reconheço neste Parnasso por Apollo. E se não, deyxemo-nos de instrumentos de / tastos, e do Orgaõ; porque havendo desigualdade, não podem servir estes. /

§. 5. Eu bem sei que de nenhum modo se podem partir as nove Commas, pa- / ra que cada hum fique com igual parte; e que não ha mais, nem menos de nove. Mas digo / que não he possivel haver uniaõ entre voz, e instrumento de tastos, quando a voz se / acha em qualquer dos Signos com b-mol, e logo o instrumento com sustinido no signo / á bayxo do da voz, tendo o sustinido mayor parte, do que o b-mol tem de Commas. / Mas tambem digo que se estes se unem de sorte, que não se divisa ter hum mais / do que o outro, tire-se daqui a consequencia; que para eu desabonar os Auctores, não / o posso fazer; e tambem para os louvar, não descubro razão para o laurel. /

48 §. 6. Se disserem que so se use de instrumentos sem tastos, como de Rabecaõ / de quatro, e Rebeca, direi que seria preciso que hum Sancto os tocasse, para poder



disfar- / çar com o dedo huã Comma ou de mais no b-mol, ou de menos no sustinido, para entre / hum e outro áo mesmo tempo haver Unis sem discrepancia. E quando assim por milagre / sucedesse, sempre se attribuiria a diminuição que dava o sustinido, ou accrescentamen- / to, que dava o b-mol: e isto desejára eu ver nos instrumentistas, que tem mais de peccadores, / que de Sanctos. E quando assim sucedesse, sempre se attribuiria a milagre, e não / no que verdadeiramente he. /

§. 7. Reconheço, e confesso a grande sciencia, e capacidade de V. M. em tudo, / e nesta materia muito mais avantajada : mas se V. M. se inclinára a instrumentos, / e seguïra a regra, e ordem delles, principalmente dos que aponto, ficaria a / questaõ por mim sem confusaõ alguã. /

§. 8. Toda esta minha dúvida se funda na uniaõ, que faz o sustinido com / o b-mol, quando se ajunctaõ, na fórma que á diante declararei, que não tem mais / hum do que o outro: por cuja razaõ, se todas as pessoas intelligentes nesta Arith- / metica tangessem os instrumentos, que á cima aponto, deyxaria de haver dúvida, / e me dariaõ aquelle louvor, que V. M. sempre se empenhou em dar-me Não me con- / sidero sciente; que ^o poderia jactar-me, tendo lições de V. M. que estas com a minha / subtileza me fariaõ inconquistavel, e desvanecidos os guerreyros, que com grandes / fôrças se me oppuzessem /

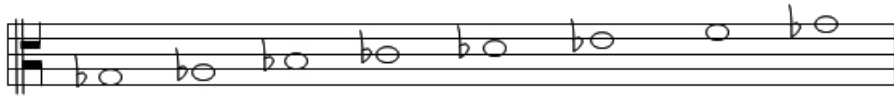
§. 10. Como criado, estou obrigado á responder; e como amante, sujeyto áo / que me obriga o affecto: não para contendas, nem demandas; que não quero pagar as / custas Nestes termos fiquemos assim: porque aindaque a minha subtileza po- / déra competir com a grave sciencia de V. M. eu me dera por rendido, ainda- que nesta / parte me ficasse algum escrupulo. Manda a dúvida, que tenho, e terei: e sinto ser / V. M. o que se oppõem á ella; porque com outra pessoa, mostraria que de nenhum / modo serviriaõ instrumentos de tastos, nem ainda o mesmo Orgaõ, por não se unirem // [587] com a razaõ mais genuina: e me obrigariaõ a quebrar as lanças, ainda que os considerasse Aquilles. /



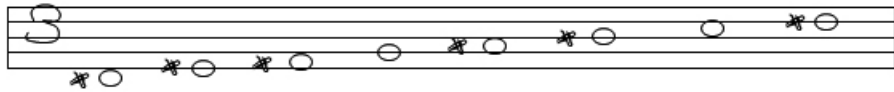
Exemplariza-se a dúvida. /

Com este exemplo se segue que tanto levanta o sustenido, quanto abay- / xa o b-mol : e daqui se segue que não tem mais huã cousa do que outra. /

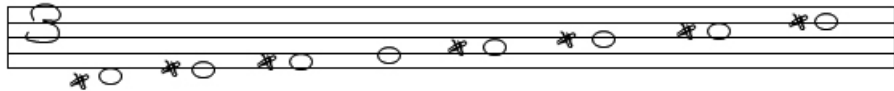
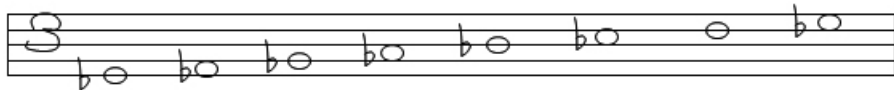
Voz



Instr.



Tangendo-se estes dous instrumentos junctos, que agora se seguem, se / verá a perfeição de abayxar tanto o b-mol, quanto levantar o sustenido:



Ja disse, e digo que as Commas são nove, e que não se podem par- / tir. Isto se faz a mais difficultosa empresa da Arte; porque á vista desta ver- / dade, ou me haõ de conceder que são menos de nove, e que são pares, ou que / tanto levanta o sustenido, quanto o b-mol abayxa. /

Tenho dicto: mas para mayor clareza venhaõ os instrumentistas / de Viola, e dirám que na mesma parte, em que fazem D-la,sol,re b-mollado, / fazem C-sol,fa,ut sustenido. Venhaõ Harpistas, e dirám que na mesma corda / o fazem, mettendo o dedo tanto em hum, como em outro, sem o correrem mais á / cima; nem mais á bayxo. Venhaõ organistas, e dirám que na mesma tecla / preta fazem huã e outra cousa. Logo bem se vê a razão da minha dúvida / ser taõ equivalente, que não se póde duvidar, pelo que nella se declara. //

[588]



Resposta do Auctor

Responde-se a carta /
supra escripta. /

Senhor Gregorio de Sousa e Gouvea. /

Por me não expor ao perigo de escapar-me alguma clausula, respondo a V. M. / com a sua carta á vista: mas não responderei ao 1º § della, nem á muitos períodos / dos [...] outros, em que V. M. me lavrou tantos encómios, por serem estes de mim / ou mal, ou nada merecidos

Ainda tórno a dizer que me não acórdo de que V. M. algum dia me / propuzesse tal dúvida: mas se V. M. a propoz, e lhe ficou ardua a minha resposta, / nenhum obsequio me fez (antes offensa) em se calar, e não a averiguar; pois nisso da / á entender que me não julgou com talento para resolver as mais instancias, que dahi / se seguissem, e V. M. me oppuzesse. Mas como agora a propõem, e com tanta ener- / gia, como vejo; agora responderei: e farei muito por desembaraçar as tricas, e romper / o véo, que lhe impede a V. M. o conhecimento da verdade.

He sem dúvida (como V. M. diz no § 4.º da sua carta, e torna a re- / petir no 5.º) que as nove Commas do Tono não se podem dimidiar, nem a Comma / do meyo dividir em duas iguaes ametades, pela causa, que depois em melhor lugar / diremos. Porêem isso tem esta distincção: Não se póde dimidiar a distancia dicta do / Tono, quando este se sujeyta á Proporcionalidade, ou Divisão Harmonica, e Arith- / metica, que não tem virtude para dividir senão com desigualdade, e por isso so ellas / servem na Musica, que toda se compõem de desiguaes quantidades, assim he: mas não, / quando se sujeyta á Proporcionalidade, ou Divisão Geometrica, cuja virtude, e officio he / dimidiar as quantidades. Por isso esta não se admite, nem se deve admittir na Musica, / sem embargo da opiniaõ de Fr. Pablo Nassarre, contra oqual mais á bayxo falaremos. /

No mesmo §. 4. dá V. M. ao sustinido cinco Commas, e ao b-mol / quatro : sendo que o b-mol, e sustinido em si, epor si so nenhuma distancia tem, pois repre- / sentaõ Unisono: e so a tem com respeyto á algum extremo, superior, ou inferior. Não quero / á isto chamar má intelligencia, mas sim equivocação; e para tirarmos esta, o devemos di- / zer com esta distincção: Que assim como o sustinido levanta quatro Commas ao Signo, / corda, ou voz, em que se põem, assim o b-mol (por ser ex dia-
metro seo opposto) abay- / xa outras quatro : e assim como do sustinido ao Signo á cima ficaõ cinco, que saõ as que / se cantaõ: assim ficaõ outras cinco do b-mol ao Signo á bayxo : e he doutrina geral, e / communissima. Ao mais do §. 4.º (por não repetirmos) responderemos na soluçaõ da dú- / vida, quando á ella chegarmos: e ahi,



sem desabonarmos os Auctores, satisfaremos tam- / bem áo 5.º e áo 6.º onde V. M. me põem a palavra Unis, que em outras duas partes / da mesma sorte repete. Aqui com zelo de amigo o devo avisar que (fóra de ser assim, / que me sei calar, e cobrir as faltas alheas) não a profira, ou escreva V. M. mais assim; / porque não he termo Musico: e so escripta com ponto no fim, assim Unis. se póde, e / costuma admittir, como breve de Unissono, que he oque ella assim escripta quer dizer. /

No §. 7.º me exalta V. M. por huã parte tanto, quanto por outra me / abate; pois diz que se eu me inclinára á instrumentos, e seguíra a regra, e or- / dem delles, principalmente dos que V. M. aponta, ficaria a questaõ por V. M. sem / confusaõ alguã. Das quaes palavras legitimamente se segue esta conclusaõ: Que so / V. M. por instrumentista, e os mais que tocaõ instrumentos, são capazes de entender, / esta questaõ; e eu não, porque os não sei tanger. Á esta consequencia porêm (por mo- // [589] destia e amizade) não quero eu responder mais, que so com esta distincçaõ: Se os / instrumentistas forem não so os Practicos, senaõ junctamente Theoricos, que saybaõ as / Regras das Divisões, e por ellas buscar, e achar as ordem dos Transportes, e com elles / transportar os Diapasões, concedo: se forem somente Practicos, nego; porque estes, por / mais que o presumaõ, sempre ignoraõ muito mais do que presumem, e fallam sem funda- / mento. Antes se elles soubessem as dictas Regras das Divisões, e ordem dos Transportes, / seguro á V. M. que nenhuã dificuldade, confusaõ, ou dũvida teriaõ naque V. M. propõem. / Com isto mesmo respondo tambem áo §. 8.º Mas antes que passemos á outro ponto, quizera eu que V. M. me dissesse, qual deve prevalecer, se a Arte áos instrumentos, / ou estes á Arte ? Se estes, de que nos servem as irrevogaveis Regras da Arte? Se a Arte, / pouco importa saber a Regra, e ordem dos instrumentos para resolver questões, que tem / na Arte a sua origem, e primario fundamento. /

No §. 10.º protesta V. M. que não quer contendas, nem demandas, porque / se recea de pagar as custas: e eu pelo contrario, ainda que de tal pleyto nem tema pagar, / nem pretenda cobrar as custas, não deyxarei de querer em minha defesa continuar a / demanda até satisfazer inteiramente as partes (se para tanto me chegar o cabe- dal), sem / que alguem se me renda por obsequio, deyxando-se ficar diminuto, ou com escrupulo. / Por tanto não sinta V. M. ser eu oque me opponho á dũvida, pois nella nunca a / tive; e muito menos, depois que com ella occupei alguãs paginas da 1.ª parte da mi- / nha Escola. V. M. e os mais Practicos se acham a empresa ardua, he porque se / embrulhaõ, e ataõ com as cordas dos instrumentos de ponto, e meyo ponto fixo, e lhes / falta a especulaçaõ da Theorica; com aqual (tendo respondido áo principal dos para- / graphos da sua carta) entraremos aos seguintes



Prenotandos. /

Para soltarmos, pois com felicidade a dúvida, he necessario primeyro / lembrarmos aos Practicos que ha na Musica Divisões; o que elles sabem: e que estas / se dividem em Conjunctas, e Transportes; o que elles não sabem, e por isso as con- / fundem: mas nós com distincção o diremos. Divisaõ Conjuncta he aquella, que so ser- / ve para clausular subindo: e Divisaõ Transporte, a que so serve para clausular de- / scendo. A Divisaõ Conjuncta sofre com a quantidade dura de Mi a denominação / das vozes brandas, Ut, Fa, Sol: a Divisaõ Transporte não admite outra denomina- / ção senão a de Mi, suppondo que seja Transporte ultimo, e duro. A Divisaõ Con- / juncta não póde denotar-se diante da Clave, nem ter alli lugar, porque (ou seja / branda, ou dura, idest, de Fa, ou de Mi) sempre falsifica os principaes membros do / Diapasaõ, quaes são a Quinta, e a Quarta, sem a perfeição das quaes não póde resul- / tar Cantoria, ou Tom algum: a Divisaõ Transporte sim, e so ella póde ter lugar di- / ante da Clave, porque so ella tem virtude para transportar o Diapasaõ, e nelle / emendar o defeyto da Quinta, e Quarta falsas que o compõem. Daqui se segue / que Transporte he hum signal, que tem virtude para transportar o Diapasaõ em / Quinta, ou Quarta para cima, ou para bayxo: e portanto transportar o Diapasaõ / não póde ser outra cousa, senão cantar os Signos todos de huã Oitava pelas / cordas, ou letras de outros, como se fosse pelas proprias. (a)

[margem direita]

(a) *Lea-se a nossa Escol. / part. 1. Dial. 4. Do- / cum. 3. art. 1. §. 6. et / art. 2. §. 2. et sequentib. /*

Advirtaõ tambem os Practicos que não ha Diapasaõ accidental, ou / transportado, que em si não retrate o natural, ou Diatonico, mais, ou menos remoto, / conforme for mayor, ou menor o numero dos Transportes: e por isso cada hum delles / se deve cantar conforme huã Clave natural, como os exemplos á bayxo, que todos // [590] se cantaõ pela de F-fa, ut na 4.^a linha, e como melhor se póde ver na nossa Es- / cola. (b) No Diapasaõ natural, que pertence áo genero Diatonico, introduz o Chro- / matico cinco Divisões, tres de Mi, 2.^a 4.^a e 5.^a que pertencem ao Chromatico duro; e / duas de Fa, 1.^a e 3.^a que pertencem áo Chromatico molle: e estas mesmas cinco Di- / visões tem tambem, e com a mesma ordem todo, e qualquer Diapasaõ accidental, / ou transportado, por imitação áo natural, que em si retrata. /

[margem esquerda]

(a) *Vide supr. part. 1. Di- / al. 4. Docum. 4. art. 1. / §. 4. et sequentib. et / art. 2. per totum. /*



Destas cinco Divisões em qualquer Diapasaõ (e advirtaõ mais) so a 1.^a ea 4.^a / são Transportes, esta duro, aquella molle: e por isso so estas se podem com os seos signaes / figurar diante da Clave: e as outras tres naõ, porque são Conjunctas. Todo o Transporte / brando aperfeyçõa dentro da Oitava a Quarta, ou Quinta falsas, abayxando quatro Com- / mas no extremo inferior desta, e no superior daquella: o duro o faz ás avessas, levan- / tando outro tanto no superior da Quinta, e no inferior da Quarta. Aqui porêm ad- / vertimos que so os dous Transportes, brando, e duro, que nos dá o Diapasaõ natural, / são ambos capazes de se figurar diante da Clave; porque ambos dividem o Tono / natural por corda accidental. Dos dous porêm, que nos daõ os Diapasões accidentaes / brandos, so o da 1.^a Divisaõ desta serve para a Clave; e o da 4.^a naõ, porque divide / o Tono accidental por corda natural: assim como ás avessas, epela mesma causa, dos / dous que nos dá cada hum dos Diapasões accidentaes duros, so o da 4.^a ou de Mi se / póde pôr na Clave, eo da 1.^a ou de Fa naõ. /

Todo o Transporte duro transporta a si □-mi, e todo o brando trans- / porta á si F-fa,ut; com os quaes dous Signos conseguintemente se haõ de transpor- / tar todos os mais Signos com a mesma ordem local, que antes guardávaõ natu- / raes. Transportados os Signos huã, ou mais vezes á diversa nova letra, como o / que delles se transporta, são somente as vozes; necessariamente de huãs e outras jun- / ctas ha de resultar aos Signos nova denominação, a qual naõ consiste em mais, / que em proferir tudo juncto, letra, e vozes. Ex. gr. se se transporta G-sol, re, ut / para a corda, ou letra de D-la, sol, re, que he, D, proferindo-se com esta letra / aquellas vozes, soará D-sol, re, ut; eas vozes do 2.^o sairám dalli tambem transpor- / tadas para a letra, que por ordem lhe couber, como largamente ensina a nossa / Escola no lugar á cima citado. De sorte que as letras (casas das vozes dos Signos) / são immutaveis; e o que dellas se póde mudar, ou transportar, são somente as vozes: / assim como das casas, artefactos phisicos, em que os homens moraõ, so se podem transpor- / tar, ou mudar para outras os moradores, e naõ os edificios. /

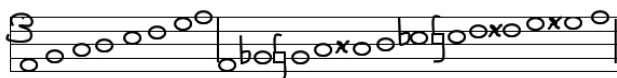
Póde agora aqui insurgir esta dúvida: Se os Signos transportados / guardaõ entre si as mesmas distancias, que guardavaõ antes, quando naturaes? Re- / spondo que sim, e provo. Porque os moradores humanos, por se mudarem de / huãs para outras casas, naõ recebem diminuição, nem augmento em suas estaturas: / logo da mesma sorte em suas distancias os Signos transportados das proprias para ou- / tras novas letras. Nem me opponhaõ que o contrario acontece nos instrumentos / de tecla, ou tasto. Porque ahi obriga a necessidade: e nós fallamos seguindo os in- / strumentos de Diapasaõ livre, e as Regras da Arte, onde a naõ ha. Está prova- / do: e supostos estes necessarios prenotandos, para ja de huã vez resolvermos / a dúvida, olhe V. M. agora para estes seguintes exemplos, emque por sua or- / dem se seguem os Transportes, assim duros, como brandos, cada hum com o Dia- / pasaõ, que o seo antecedente transportou, e este dividido para dar novo Trans- / porte:



entre os quaes se comprehendem os de V. M. tambem, sem mais diffe- / rença, que os seos trazerem os sustinidos, e b-moes com apontamento particular; e / os meos irem (como deve ser) com apontamento geral, como parece. // [591]

Diapasaõ natural dividido.

1.^a 2.^a 3.^a 4.^a 5.^a

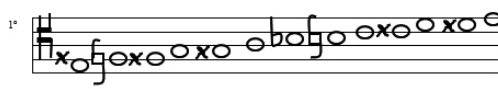


Transportes.

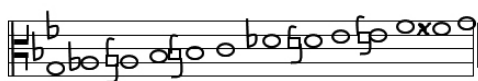
1.^a 2.^a 3.^a 4.^a 5.^a



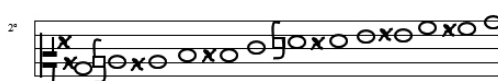
1.^a 2.^a 3.^a 4.^a 5.^a



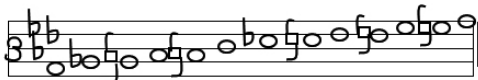
1.^a 2.^a 3.^a 4.^a 5.^a



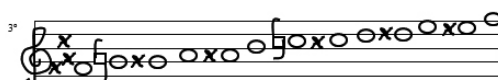
1.^a 2.^a 3.^a 4.^a 5.^a



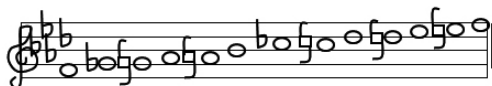
1.^a 2.^a 3.^a 4.^a 5.^a



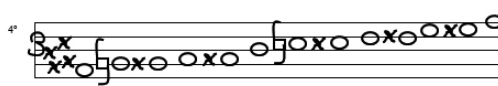
1.^a 2.^a 3.^a 4.^a 5.^a



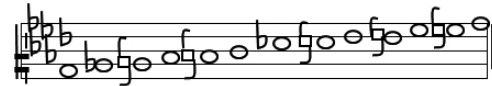
1.^a 2.^a 3.^a 4.^a 5.^a



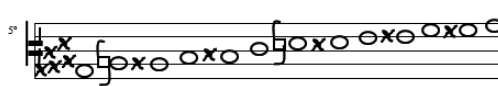
1.^a 2.^a 3.^a 4.^a 5.^a



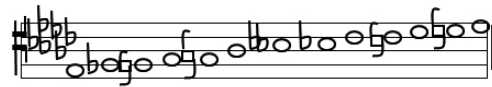
1.^a 2.^a 3.^a 4.^a 5.^a



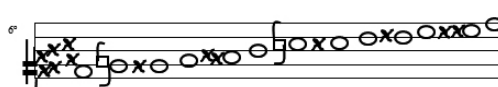
1.^a 2.^a 3.^a 4.^a 5.^a



1.^a 2.^a 3.^a 4.^a 5.^a



1.^a 2.^a 3.^a 4.^a 5.^a





Solução da dúvida.

Com estes exemplos cortaremos agora as tricas, e romperemos o véo, que a / V.M. lhe embaraça a vista para conhecer finalmente o engano, em que persiste. / Porque a distancia, que divide o sustinido do 1.º Transporte duro, collocado pela 4.ª Divisaõ / do Diapasaõ natural em F-fa,ut, he aque ha de F-fa,ut á G-sol,re,ut, que he Tono na- / tural, Tono mayor, Tono Fa Sol; onde aquelle sustinido dista do inferior extremo, Fa, / essencialmente quatro Commas; e do superior, Sol, cinco. O b-mol porêem que o 5.º Trans- / porte brando põem na corda de G-sol,re,ut, não póde dividir o mesmo Tono dicto / de F-fa,ut á G-sol,re,ut; tanto porque o b-mol não póde dividir outro algum Tono, / que não seja de Re Mi; como porque seria dentro de hum mesmo Tono admittir du- / as oppostas Divisões, huã Harmonica, outra Arithmetica, huã branda, e outra dura, / quod quidem implicat, e não ha Auctor, que tal diga: e por tanto ex eo que se lhe admittio / no inferior extremo sustinido, ja no superior não se lhe póde absolutamente admittir b-mol. / O Tono, pois, que alli divide aquelle b-mol, he o Tono accidental, que ha entre D-la,sol,re, / e E-la,mi, transportados a aquellas dictas letras, F, e G, ou cordas adquelles Signos, onde os // [592] collocou o b-mol do 4.º Transporte brando, que com ellas os denomina F-la,sol,re, e G-la,- / mi. (c) Este Tono he menor: e por isso mesmo que he de Re Mi, cujo inferior extremo, Re, / nem póde á bayxo de si ter b-mol, nem sôbre si sustinido, e se o superior (por ser Mi) se póde / abrandar; por isso so póde nelle ter lugar o b-mol do 5.º Transporte brando, que do / inferior extremo, Re dista essencialmente cinco Commas, e do superior, Mi, quatro. Logo / tem diferente medida aqui o b-mol, e alli o sustinido, respeytando qualquer delles por / termo o signo á bayxo. /

[margem esquerda]

(c) Vide supr. part. 1. Di- / al. 4. Docum. 3. art. 2. / §. 4. /

O que supposto, se estes dous Tonos, de F-fa,ut á G-sol,re,ut; e de D-la,sol,re / á E-la,mi, são diferentes (que nem podiaõ deyxar de o ser, pois hum he mayor, outro me- / nor, e cada hum se constitue por diferentes vozes, e Signos) se são filhos de diferentes pays, / pois hum procede do b-mol, outro do sustinido: se ha entre a geraçaõ de ambos di- / versidade de tempo, pois quando reyna o b-mol, não go- verna o sustinido: e se cada hum / delles suppõem qualidade diferente, pois hum he natural, eo outro accidental; como / quer V.M. fazer as suas Divisões (sendo huã dura, e outra branda) filhas ambas de / hum mesmo pay, de hum mesmo tempo, de hum mesmo parto, e de huã mesma na- / tureza, e qualidade? /

O mesmo respondemos áo b-mol de A-la,mi,re combinado com o susti- / nido de G-sol,re,ut. Porque este divide o Tono de G-sol,re,ut á A-la,mi,re, que he o Tono / natural, Tono menor, Tono Sol La; o qual no superior extremo, La, nem admitte / b-mol, nem sustinido; e so no inferior, Sol (por ser voz branda) póde admittir o /



sustenido da 5.^a Divisão do Diapasaõ natural, que dos extremos dista por cinco Commas para o La, e por quatro para o Sol: aquelle divide o Tono mayor accidental, Re / Mi, de A-la,mi, re á \square -mi, transportados pelo b-mol do 2.^o Transporte brando ás cordas, e letras de G-sol, re, ut, e A-la, mi, re; onde, porque o inferior extremo he Re, / que não se póde levantar, nem abrandar; e so o superior (por ser Mi) póde admittir b-mol; por isso póde, e deve este Tono ser dividido com o b-mol do 3.^o Transporte brando, que do superior extremo, Mi, dista quatro Commas, e do inferior, Re, / cinco. Logo tem de distancia o Tono nove Commas, e não oito; nones, e não pares.

A mesma resposta damos áo b-mol de D-la, sol, re equiparado com o sustenido de C-sol, fa, ut: este, que divide o Tono mayor natural de C-sol, fa, ut á D-la, - / sol, re, como no Diapasaõ natural; o qual, porque he Tono Fa Sol, cujo superior extremo / Sol, naquelle citado nem póde receber b-mol, nem sustenido, e so o inferior (por ser / Fa) póde ter sustenido; por isso tem alli lugar o da 2.^a Divisão, que do inferior extremo Fa, / dista quatro Commas, e do superior, Sol, cinco: aquelle, que divide o Tono menor accidental, Re Mi, de D-la, sol, re á E-la, mi, transportados pelo b-mol do 3.^o Transporte brando / ás cordas, e letras de C-sol, fa, ut, e D-la, sol, re; onde porque no inferior extremo, Re, não / se póde pôr sustenido, se admite no superior, Mi, o b-mol do 4.^o Transporte brando, que / della dista quatro Commas, e do inferior, Re, cinco. /

A mesma resposta applicamos tambem áo Sustenido de D-la, sol, re com / comparação áo b-mol de E-la, mi. Porque este divide o Tono natural de D-la, sol, re á / E-la, mi, que he Tono menor, e Tono Re Mi, cujo inferior extremo, Re, porque não admite / sustenido; por isso so se lhe podia abrandar o Mi com o b-mol da 3.^a Divisão do Diapasaõ natural, que do Mi á cima dista quatro Commas, e do Re á bayxo cinco: / aquelle divide o Tono mayor accidental de F-fa, ut á G-sol, re, ut, transportados pelo sustenido do 3.^o Transporte duro ás cordas, e letras de D-la, sol, re, e E-la, mi: o qual porque he Tono mayor, e de Fa Sol, cujo superior extremo, Sol, não se póde alli abrandar, / por ser Sol que se converte em Re; por isso so [sic] inferior, Fa, se póde levantar com o sustenido do 4.^o Transporte duro, que do Fa á bayxo dista quatro Commas, e do Sol a / cima, cinco. Passando agora dos Tonos áos Semitonos, sem embargo de que a mesma // [593] doutrina se lhes podia applicar, com tudo, para mais claridade, digo que. /

O b-mol de B-fa, que he o do 1.^o Transporte brando, divide o Tono mayor / natural, que ha de A-la, mi, re a \square -mi: o qual por ser de Re Mi, que no Re nenhum / dos dous accidentes póde receber; por isso so no Mi podia admittir aquelle b-mol com abrandamento de quatro Commas, ficando cinco do b-mol áo Re á bayxo. O sustenido por / rêm de A-la, mi, re divide o Tono accidental, Fa Sol, de F-fa, ut á G-sol, re, ut, transportados ás cordas, e letras de A-la, mi, re, e \square -mi, onde os colloca o sustenido do 1.^o Transporte duro. Agora finalmente o b-mol de C-sol, fa, ut divide o Tono accidental de D- / la, sol, re á E-la, mi, transportados pelo b-mol do 5.^o Transporte brando ás



cordas, ou / letras de B-fa, e C-sol,fa,ut, onde os colloca; oqual porque he Tono de Re Mi, que / no Re nenhum accidente póde ter; por isso so no superior extremo, Mi, recebe, e póde / receber abrandamento de quatro Commas pelo b-mol do 6.^o Transporte brando, que do / inferior extremo dista cinco. Com isto mesmo satisfação mais, que do Diapasaõ nos / resta; e tenho mostrado como em semelhantes casos não tem igualdade de quantidade o / b-mol, e o sustinido, respeytando cadaqual o extremo inferior do Tono, que dividem: assim / como respeytando o sustinido sempre, e so o extremo inferior, e o b-mol o superior, / patente deyxamos que nem hum levanta, nem o outro abayxa mais. E com isto mesmo / tenho dado á conhecer o modo unico, por onde os sustinidos podem passar de tres, eos b-moes / de dous, chegarem á sette diante da clave, eos Signos todos os podêrem ter. /

Este he o rigor da Arte, comque se deve entender esta materia, e resol- / ver esta dúvida, emque aos Practicos faz cair, e persistir o mesmo tasto da Viola, ou tecla / do Orgaõ, que por necessidade serve tanto para o b-mol, como para o sustinido. / O mesmo cegou tambem a Fr. Pablo Nassare, varám doutissimo em Musica, e Orgaõ, / para dizer (d) que por alli se divíde o Tono Geometricamente em quatro Commas, e / meya para cada Semitono, á fim de que no mesmo tasto, ou tecla se poß[ss]a ouvir com / menos sensibilidade de excesso, ou defeyto o b-mol, ou sustinido. Quiz assim obviar a / mayor sensibilidade de huã Comma inteyra de mais, ou de menos no b-mol, ou susti- / nido em certos casos: mas cahio em mayor absurdo, qual he o de partir áo meyo a 5.^a / Comma do Tono, que he a do meyo das nove, não se podendo esta dimidiar. Porque, assim / como a unidade na Arithmetica, por ser della o numero minimo, não se póde dividir / sem parar em nada; assim a Comma na Musica, por ser della a minima quantidade, / não se póde partir sem destruição infallivel de si mesma. /

[*margem direita*]

(d) *Nassar. Escuel. Mus. / part. 1. lib. 3. cap. 17. /*

Mas se assim o disse Nassarre, por lhe faltar tambem á elle a noticia / dos prenotandos referidos, ou doutrina dos Transportes (que he emfim limitado o enten- / dimento do homem, e não póde advertir, nem saber tudo) nos que por mercê de Deos / o sabemos, devemos dizer que da tecla preta do b-mol á branca immediata á bayxo / sempre ha infallivelmente cinco Commas pela Proporcionalidade Harmonica alli collo- / cada, e da tecla branca á preta do sustinido immediata á cima não póde haver mais, / nem menos distancia, que sempre a de quatro Commas, que naquelle lugar põem a / Proporcionalidade Arithmetica, alli consistente. Se nestas quatro se suprem as cinco / do b-mol, emaquellas cinco as quatro do sustinido, he por mera necessidade: e esta necessi- / dade nasce de que na Viola, Rebecaõ de seis, e no Orgaõ não se acha outro algum / Diapasaõ, mais que o natural, aquem huã so vez divide ahi o genero Chromatico duro / com tres divisões de Mi, eo molle com duas



de Fa. Todos os mais sustinidos que passarem / dos tres, e b-moes que passarem dos dous dictos, quantos elles forem, supõem outros tantos / Diapasões Chromaticos, ou accidentaes, que por isso nos taes instrumentos Diatonicos de / ponto, e meyo ponto fixo não se podem achar, nem as suas cinco Divisões ter todas proprio / lugar, porque são de differente genero, ou Diapasaõ, que nelles não ha. // [594]

Mas daqui não se segue que naquelles instrumentos não se possaõ tanger / similiaes Diapasões, ou cantorias; pois se tangem suprindo os b-moes, e sustinidos / extra ordinarios naquelles alheyos lugares, por serem os que lhes ficaõ mais vizinhos. E / aindaque isto se faça com o excesso, ou defeyto, de huã Comma, como desta a quanti- / dade he taõ limitada, que ainda o ouvido mais experimentado, e agudo com difficul- / dade a perceberá; por isso estes Diapasões com quasi insensivel escabrosidade se podem / tanger, e não obrigaõ por taõ pouco a desterrar da Musica aquelles dictos instrumentos, ain- / daque para ella imperfeytos, pois nelles se não acha lugar para todas as suas sonoras / quantidades, como no Rabecaõ de quatro, Rebeca, e outros de Diapasaõ livre, onde / o dedo ja costumado a dar fielmente a quantidade do b-mol, e sustinido (da mesma sorte / que a voz humana) difficilmente se poderá desnaturalizar dos habitos adquiridos para justa- / mente a deyxar de dar, sem intervençaõ de milagre. /

O certo he que todos os referidos instrumentos, que V.M. aponta, neste, ou / naquelle sentido são imperfeytos: so a Harpa não, e so ella he instrumento perfe- / tissimo; / porque assim como nas suas 29 cordas se achaõ todas as ordens de Signos, graves, agudos sô- / breagudos, gravissimos, e agudissimos; assim nellas, supostos os differentes tempêros, se acha / a liberdade de Diapasaõ para a certeza fiel de todas as suas quantidades. Do Orgaõ (ainda / sem fallar em varias invenções primorosas, de que tracta o P. Kirquer, (e) Gio Baptista Do- / ni, e outros, para se darem ajusta- / damente nelle as quantidades de todos os tres generos) / tem-se emendado esta imperfeyçaõ, e defeyto na Italia, onde por escriptos, que conservo, / de Musicos, que la foraõ, me consta que ha Orgaõs, cujas teclas pretas são partidas áo / meyo, para em huã ametade se fazer perfeytamente o b-mol, e na outra o sustinido: / aqual partiçaõ de teclas se não faria, se não se reconhecesse a necessidade, o defeyto, / e a imperfeyçaõ, que padecem os Orgaõs communs: Logo estes são imperfeytos. Se na Vi- / ola, e Rabecaõ de seis houvesse industria, que tambem lhe partisse os tastos, como / naquelles Orgaõs se partiraõ as teclas; nem os b-moes, e sustinidos se dariaõ em huã / mesma casa, nem com o excesso, ou defeyto de huã Comma.

[*margem esquerda*]

(e) *Kirch. Musurg. univers. / tom. 1. lib. 6. de Mus. in- / strum. cap. 1. §. 3. / Gio. Bapt. Don. O. / pusc. de gener. et mod. / cap. 10. 11. et 12. /*



Resta-me satisfazer a V.M. de não fallar no seo 1.º exemplo da voz b-mol- / lada, e instrumento, ou Bayxo sustinido, posto que em substancia seja o mesmo que / o 2.º de que á cima tractamos, sem mais differença, que a de distarem as partes por Oitava. / Não fallo nelle, porque isto não póde ser; pois repugna á hum mesmo tempo dureza / com brandura: e por isso não se devem ordenar duas partes, huã com procedimento duro, / outra com procedimento brando. Do 2.º (posto que suppõem differença de procedimento, / e de tempo, pois huã regra pertence ao genero Chromatico molle, e outra áo duro) com tudo, / se de proposito, ou por acaso se tangerem junctos ambos os Bayxos, diz V.M. que com / elles se mostra a igualdade, comque abayxa o b-mol, e levanta o sustinido. Isto he (se bem / o entendo) que estão em igual distancia dos extremos tanto o b-mol, como o sustinido. Ao / que respondo que essa igualdade de som necessariamente assim hade resultar, quando / ambos os Bayxos forem tocados por instrumentos Diatonicos de ponto, e meyo ponto fixo, / onde os b-moes extraordinarios de hum se suprem nos sustinidos de outro, e os / sustinidos ás avessas. Mas se hum se tanger em instrumento de ponto fixo, e outro / em instrumento de Diapasaõ livre, applique-se bem o ouvido, e alguã differença / se perceberá; pois são instrumentos differentes, e nelle se executaõ differentes generos. /

Conclue V.M. finalmente a sua narraçaõ invocando para mayor cla- / reza (se melhor não dissera para mayor confusaõ) os Violistas, Harpistas, e Organistas, / para com elles corroborar a sua opiniaõ, exemplarisando-a com D-la,sol,re b-molla- / do, e C-sol,fa,ut sustinido, que ambos se daõ em huã mesma tecla, ou tasto. Mas / abale V.M. para taõ pouco tanta gente, que eu ja assustado (excepto na Harpa, // [595] que he instrumento de Diapasaõ livre) em todos os mais instrumentos puramente Dia- / tonicos de ponto, e meyo ponto fixo, confesso o mesmo agora, como sempre. Mas venhaõ / muito embora os invocados: venhaõ, e respondeã-me em consciencia, se isso se faz assim / de justiça, ou de necessidade? Se forem Practicos, permittamos-lhes que digaõ oque qui- / zerem, sem disso nos escandalizarmos, porque andam pelas ramas, enaõ alcançaõ mais. / Se forem Theoricos sim; porque estes, como taes, devem saber que o Tono de C-sol,fa,ut / á D-la,sol,re so em dous diversos tempos, e estados de cantoria póde admittir duas dif- / ferentes Divisões. A branda, que na corda de D-la,sol,re se faz com o b-mol do 4.º / Transporte brando, transporta á si F-fa,ut; e á seo respeyto na corda de C-sol,fa,ut / põem E-la,mi: entre os quaes ha cinco Commas, das quaes nem a mesma Arte com todo / o seo podêr póde fazer que se troquem em quatro, ou quatro emeya, sob pena de destruir / a essencia do Semitono mayor. A dura, que na corda de C-sol,fa,ut se faz com / o sustinido do 2.º Transporte duro, transporta a si □-mi, a cujo respeyto a corda natu- / ral de C-sol,fa,ut fica sendo B-fa, do qual a □-mi em todo o lugar, e tempo não póde / haver outra distancia mais, que a de quatro Commas. Se ainda ajunctarmos estas quatro com /



as cinco cantaveis que procedem do dicto sustinido áo natural de D-la,sol,re, tere- / mos nove, e não oito, nones, e não pares. Assim como no 1.º e muito diferente caso, / se ajunctarmos as quatro Commas, que pelo b-mol desceo D-la,sol,re, com as cinco can- / taveis que vaõ do b-mol áo natural de C-sol,fa,ut; serám da mesma sorte nove: e por- / tanto nunca nos poderemos ver <aqui>obrigados a conceder que as Commas do Tono saõ menos / de nove, nem que saõ pares, nem que o sustinido levanta mais, ou menos das mesmas / quatro Commas, que abranda o b-mol. /

Tenho acabado. Se V.M. me julgar conciso, foi por faltar-me o tempo: / se extenso, foi para (como amigo) comunicar-lhe muitas cousas, das quaes estou certo / que V.M. não as sabia; porque huãs não andaõ escriptas, outras as descobri eu, e não / estaõ ainda vulgarizadas. Se V.M. não se satisfizer do referido, por não me enten- / der; / não duvidarei declarar-lhe mais as escuridades, que me apontar: se por não querer, fi- / quemos, como estavamos; pois diz V.M. que manda a dúvida, que tem, e terá; esta / ás quaes palavras dá á conhecer que não so tem a solução desta dúvida por difficil, mas por / impossivel, ou que a considera dúvida indissolúvel. Prouvera a Deos que (para me- / nos trabalho meo nos meos escriptos) amesma difficuldade tivessem infinitas outras, como / estas: Porque a Harpa, eo Orgaõ principiam a sua encordadura, e teclado, ea acabaõ / por C-sol,fa,ut, e não por G-sol,re,ut, ou outro Signo?(f) Como póde todo o Tono / ter igualmente o numero de nove Commas, se o mayor excede áo menor na quantidade de / huã?(g) Como se póde verificar que a Quarta v.g.(por ser o avesso da Quinta) tem os mesmos / numeros desta, se os da Quinta saõ de 3 á 2. eos da Quarta sa 4 á 3?(h) Como se póde / salvar que todas as consonancias se contêm dentro do numero senario, se ha a Onzena / de 8 á 3. a Dezena menor de 12 á 5. a Vintena mayor de 20 á 3. (i) e muitas ou- / tras, cujos numeros excedem tanto áo Senario?

[margem direita]

(f) Vide supr. part. 1. Di- / al. 1. Docum. 2. art. 3. §. 1. /

(g) Vide supr. part. 2. Di- / al. 2. Docum. 2. art. 2. / §. 11. /

(h) Ibid. sed §. 12. /

(i) Vide supr. part. 2. Di- / al. 2. Docum. 3. art. 1. §. 4. /

O P. Caetano de Mello de JESUS.

Laos Deo.



GLOSSÁRIO

A-la,mi,re – nota musical composta pelo signo ou letra A e as sílabas ou «vozes» que lhe correspondem na solmização, equivalendo ao atual Lá

abrandamento – suavização; no plano musical, significa abaixamento (por efeito de bemol)

accidentes da dúvida – acidentes cromáticos de bemol e de sustenido

ardua – agreste, difícil

B-fa, □-mi – nota musical composta pelo signo B e as sílabas correspondentes da solmização, equivalendo ao atual Si (natural ou bemol)

b-mol ; b-mollado – bemol; alteração com abaixamento de uma nota em meio-tom. Na tradição pitagórica, o bemol abaixava a voz em 4 comas abaixo da nota natural, ficando a distar em 5 comas (semitono maior «cantavel») da nota inferior.

C-sol,fa,ut – nota musical composta pelo signo C e as sílabas correspondentes da solmização, equivalendo ao atual Dó (ou Ut)

Cantoria – escala musical diatónica; melodia; entoação melódica

Chromatico duro – partição do tom com recurso a acidentes de *sustenido*, ou seja com «endurecimento» do tom natural. Segundo a tradição, o sustenido dividia o tom em duas metades desiguais, levantando a voz em 4 comas acima do tom, ficando a distar 5 comas do tom seguinte.

Chromatico molle – partição do tom com recurso aos acidentes de *bemol*, ou seja com «abrandamento» do tom natural. Este dividia o tom em duas metades desiguais, abaixando a voz em 4 comas abaixo do tom de partida, e ficando a distar 5 comas do tom abaixo.

Comma – pequena divisão numérica do intervalo de tom, correspondente a uma parcela sonora diminuta, quase inaudível. Na teoria pitagórica, o tom dividia-se em 9 comas. Estes, por sua vez, agrupavam-se para formar dois semitons desiguais: um semitom maior «cantavel» de 5 comas, correspondente à «divisão Harmonica do Tono», e um semitom menor «incantavel» de 4 comas, correspondente à «divisão Arithmetica do Tono». O semitom menor era também designado como «*diesis*», ou «*diesis maior*», e notado por um sinal de quatro traços cruzados (#) correspondentes às suas quatro comas; diferentemente do «*diesis menor*», constituído por 2 ou 3 comas. Posteriormente, o *diesis* viria a ser confundido com o *sustenido*. A desigualdade dos dois tipos de semitons, maior e menor, com a diferença de uma coma, é o assunto da discussão patente no texto, bem como da polémica *Discurso Apologético*.

62 *D-la,sol,re* – nota musical composta pelo signo D e as sílabas correspondentes da



solmização, equivalendo ao atual Ré

demanda – contenda, polémica

Diapasaõ – oitava; segmento da escala musical de oito notas

Diapasaõ accidental, ou transportado – oitava transposta

Diapente – intervalo de quinta

Diatessaraõ – intervalo de quarta

Divisaõ – acidente cromático (sustenido ou bemol)

Divisões Conjunctas – acidentes ocasionais, não notados na armação da clave

Divisões Transportes – acidentes permanentes notados na armação da clave. Segundo Caetano Melo de Jesus, estes permitem transportar a escala natural (diatónica) a outros lugares dos signos, ou seja, a outras tonalidades, comportando até 7 acidentes permanentes de bemol ou sustenido na clave.

E-la,mi – nota musical composta pelo signo E e as sílabas correspondentes da solmização, equivalendo ao atual Mi

em congresso – reunido com outras pessoas, com outros colegas músicos

ex diametro – diametralmente

F-fa,ut – nota musical composta pelo signo F e as sílabas correspondentes da solmização, equivalendo ao atual Fá

G-sol,re,ut – nota musical composta pelo signo G e as sílabas correspondentes da solmização, equivalendo ao atual Sol

Genero Chromatico – divisão da escala musical com base em acidentes (alterações) de semitons. Derivado da antiga divisão cromática do tetracorde grego, que se perfazia por dois *semitons* desiguais, um *maior* e outro *menor*, seguidos por um *semiditono*, ou terceira menor de salto. Segundo Caetano Melo de Jesus, este género só tinha «jurisdição para dividir os Tonos, e nenhuma para dividir os Semitonos».

Genero Diatonico – divisão da escala musical natural. Derivado da antiga divisão diatónica do tetracorde grego, que era constituída pelos intervalos naturais tais como um *semitom maior*, um *tom maior* e um outro *tom menor*.

Genero Enharmonico – divisão da escala musical com base em intervalos inferiores ao semitom. Baseado na antiga divisão enarmónica do tetracorde grego, que era constituída por dois *diesis* (ou divisões do semitom) desiguais, um *maior* e outro *menor*, seguidos de um *ditono*, ou terceira maior de salto.

Genero Semichromatico – divisão da escala musical recorrendo à mistura dos três géneros, «segundo os Modernos», que «querendo ampliar a Musica com a multiplicidade de especies ... Tiráraõ de cada hum dos dous Generos ultimos alguã cousa,



e ajuntando tudo com o Diatonico, fizeraõ outro ... por onde hoje cantamos, aque alguns Auctores chamaõ Semichromatico».

instrumentos diatonicos de ponto, e meio ponto fixo – instrumentos não transpositores, sem possibilidade de ajustamento das alturas sonoras das notas. São exemplos os instrumentos de tastos e o órgão.

instrumentos de Diapassão livre = instrumentos de ponto, e meio ponto móvel – instrumentos transpositores, com possibilidade de ajustamento das alturas sonoras das notas da escala. São exemplos os instrumentos sem tastos e a harpa.

instrumentos de tastos – instrumentos de cordas (dedilhadas ou friccionadas). V. *tasto*

instrumentos sem tastos – instrumentos de cordas (designadamente as cordas friccionadas). São exemplos o «Rabecaõ de quatro» e a «Rebeca».

margem – intervalo

Parnasso – parnaso, ou morada simbólica dos poetas; classe dos poetas (e por extensão, dos intelectuais ou letrados).

Practicos – músicos executantes

Prenotandos - considerandos, pressupostos

pro coronide – expressão latina derivada do nome comum *coronis*, *coronidis* (coroa); sinal com que se assinalava o final de um livro. A expressão é utilizada com o sentido de «por fim», «como corolário» ou «para coroar a obra, ...». O nome próprio *Coronis* refere-se à divindade mitológica, mãe de Esculápio, deus da Medicina, filho de Apolo.

quod quidem implicat – o que de facto implica

Rebeca – instrumento de cordas friccionadas, sem tastos, com quatro cordas afinadas segundo o ciclo das quintas, e pertenciam (ou aparentavam-se) à família dos violinos, já muito difundida em meados do século XVIII. Segundo Rafael Bluteau (*Vocabulário*, 1728), «consta a Rabeca de quatro cordas, & tange -se com arco. Os seus sons agudos saõ muyto alegres, & despertaõ o espirito. O seu concerto he de quinta em quinta».

Rabecaõ de quatro – instrumento de cordas friccionadas, sem tastos, com quatro cordas afinadas segundo o ciclo das quintas. É o instrumento grave (ou baixo) da família da rabeca, ou família dos violinos, antepassado do atual contrabaixo.

Senario – número seis; enquanto múltiplo do dois e do três, os números da simbologia bíblica, era o fundamento da teoria da solmização hexacordal (que admitia 6 vozes ou sílabas para solmizar a escala, e não sete). Na visão escolástica, o «senario» era associado simbolicamente à «ordem»; ao invés do número «septenario», associado ao caos e à desordem.

Signo – nota musical; letra que designa a altura absoluta da nota musical

sustenido – sustenido; alteração cromática do tom, elevando a nota em meio-tom. Na



tradição pitagórica, o sustenido subia a voz 4 comas acima da nota natural, ficando a distar em 5 comas (semitono maior «cantavel») da nota seguinte

tasto – ou *trasto*, designa os filetes de metal, de marfim ou de outro material, fixados ao longo do braço do instrumento de cordas, que marcam a posição em que o instrumentista deve colocar os dedos. Na época, utilizavam-se também os tastos feitos de corda de tripa

tempêros – temperamentos; tipos de afinação da escala ou diapasão, que supõem determinadas relações de proporção numérica entre os tons e os meios-tons que a compõem

Transporte – transposição de uma nota a outro lugar da escala

Transporte brando – transposição de uma nota por efeito de acidente de bemol

Transporte duro – transposição de uma nota por efeito de acidente de sustenido ou bequadro

Unis – o mesmo que *Unissono* (= uníssono). Segundo Caetano Melo de Jesus, o primeiro termo era incorreto e inexistente no vocabulário musical, só utilizável como abreviatura (*Unis.*)

V. M. – Vossa Mercê; expressão que deu origem a «você»

Viola – instrumento de cordas friccionadas, com tastos. A designação «viola» era na época vaga e imprecisa: podia corresponder a diferentes instrumentos, sendo por vezes confundida com a lira ou cítara. Segundo Bluteau (*Vocabulario*, 1728) «Ha violas de cinco requintadas, violas de cinco sem requintes, violas de arco». A família das violas da gamba, constituídas normalmente por seis cordas, afinadas por uma sucessão de quartas, encontrava-se em declínio no século XVIII, tendo sido suplantada pelos violinos ou rabecas.

Violon, isto he, Rebecaõ de Seis – instrumento de cordas friccionadas, com tastos. Constituído normalmente por seis cordas, era o instrumento grave (tenor ou baixo) da família da viola de gamba. O baixo de viola era frequentemente afinado em ré.



MARIANA PORTAS DE FREITAS é técnica superior da Fundação Calouste Gulbenkian e investigadora doutoranda em Musicologia Histórica pela FCSH da Universidade Nova de Lisboa. É mestre em Musicologia Histórica pela mesma Faculdade e licenciada em Direito pela Universidade Católica Portuguesa. Colaborou na edição de várias publicações musicológicas sob a direção de Rui Vieira Nery. Publicou: «Entre o hexacorde de Guido e o solfejo “francês”...» (*Revista Brasileira de Música*, 2010); «A Escola de Canto de Orgão (1759) de Caetano de Melo de Jesus: um aparato teórico singular...» (in Lucas e Nery, *As Músicas Luso-Brasileiras no Final do Antigo Regime....* Lisboa, 2012).



Instrumentos musicais na *Dúvida de Gregorio de Sousa e Gouvea in Escola de Canto de Orgão* de Caetano de Melo de Jesus

Mariana Portas de Freitas*

Resumo

Levantamento dos instrumentos musicais citados na polémica teórico-musical *Dúvida de Gregório de Sousa e Gouvea* (ca. 1760), de Caetano de Melo de Jesus, e a atribuição coeva de instrumentos perfeitos e imperfeitos, apresentando uma análise comparativa com autores coetâneos, representados em Rafael Bluteau, *Vocabulário Portuguez & Latino* (1728).

Palavras-chave

Tratado musical – teoria musical – música luso-brasileira – período colonial – século XVIII – organologia – afinação de instrumentos.

Abstract

Survey of musical instruments cited in musical theoretical musical controversy *Dúvida de Gregório de Sousa e Gouvea* [Doubt of Gregorio de Sousa and Gouvea] (ca. 1760), by Caetano de Mello Jesus, and the attribution of perfect and imperfect instruments, preseting also a comparative analysis with coeval theoretical authors, represented by representados em Rafael Bluteau, *Vocabulário Portuguez & Latino* (1728).

Keywords

Music treatise – music theory – Luso-Brazilian music – Colonial period – 18th century – organology – tuning instruments.

*Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, Portugal. Endereço eletrônico: mportas@gulbenkian.pt.

Artigo recebido em 1 de junho de 2016 e aprovado em 10 de junho de 2016.



Como se aferia a perfeição dos instrumentos musicais, no ambiente eclesiástico da Baía de 1760? Porque eram denominados imperfeitos os instrumentos de tastos? O que eram instrumentos de ponto e meio-ponto fixo? Estas e outras indagações afloram no texto da *Dúvida de Gregorio de Sousa* (Caetano de Melo de Jesus, *Escola de Canto de Orgão*, Parte II, fls. 585-595). Por entre as entrelinhas de um debate de natureza predominantemente especulativa, mais do que empírica, centrado na viabilidade do sistema da afinação pitagórica, ou sua eventual superação, assomam as alusões às práticas de execução musical nas cerimónias religiosas e nas festas baianas, que evidenciam a utilização regular das vozes dobradas por instrumentos. Partindo dos instrumentos que incorporavam a afinação pitagórica na sua estrutura escalar (com a divisão do tom em semitons desiguais de 5 e 4 comas), discutem-se outras famílias de instrumentos que propiciavam a afinação segundo o sistema mais moderno do justo «tempêro» dos semitons à razão de 4,5 comas.

A *Dúvida de Gregorio*, na sua construção dialética, coloca em confronto dois olhares distintos sobre as representações teóricas, mas também sobre a *praxis* instrumental na Baía colonial de meados de setecentos. De um lado, o mestre de capela da Sé, P. Caetano Melo de Jesus, personifica a defesa da tradição especulativa típica da Escolástica tardia: tratava-se de reafirmar a coerência do sistema da divisão pitagórica, matéria sobre a qual discorreu abundantemente na sua *Escola...* e no *Discurso Apologético*. Todavia, também considera no plano prático, para certos instrumentos musicais, as vantagens da livre regulação do diapasão e de uma afinação flexível, que facilitasse a dobragem das vozes e a execução dos cromatismos.

Do outro lado, defendendo a superação teórica, encontra-se Gregório de Sousa e Gouveia, músico prático e leigo, que regeu a capela da Santa Casa da Misericórdia da Baía. Para Gregório, tratava-se de enfatizar o princípio oposto: o das visíveis incoerências da divisão pitagórica, que são aqui realçadas pela concorrência dos instrumentos que vinham abrilhantar as cerimónias religiosas nas principais igrejas e festividades da Baía. Gregório defende a superação de um modelo que, sendo ainda dominante no plano teórico, era sistematicamente ignorado e posto em causa pelos músicos «Práticos».

A especificidade do texto da *Dúvida...* reside na interseção entre os planos da *musica theorica*, ou especulativa, e as preocupações de uma *musica practica* centrada na coordenação das vozes com os «artificiaes instrumentos» que eram utilizados na capela musical (o coro polifónico) para as cerimónias sacras (Diniz, 1993). Sob o fogo cruzado dos argumentos em confronto, mencionam-se as características organológicas de algumas famílias de instrumentos – violas e violons, rabecas e rabecões, harpa e o órgão – e os aspetos da sua estrutura escalar, avaliando a potencialidade de cada grupo para conformar – ou superar – os arquétipos do sistema pitagórico.



umas de Gregório de Sousa, outras do P. Caetano, e outras do primeiro analisadas e refutadas pelo segundo, elas estão sistematizadas no final deste trabalho (Ver Tabela I em anexo).

O texto traz à colação duas famílias de instrumentos de cordas (*Música Organica Fidicina*) além do órgão, pertencente à família dos sopros (*Música Organica de assopro, ou flatulenta*) mas que no contexto da problemática da partição dos tons releva enquanto instrumento de teclas. Além do órgão, não se mencionam outros instrumentos de sopros, nem os de percussão (*Música Organica de bater, ou Pulsativa*). Contudo, uma vez que na *Escola...* se encontram descrições de todos estes tipos de instrumentos, optámos por transcrever a generalidade das referências do P. Caetano aos instrumentos musicais, independentemente da fonte. Para melhor as contextualizar, confrontamo-las com as entradas correspondentes de uma obra de referência da primeira metade do século XVIII, o *Vocabulario Portuguez & Latino ...* de Rafael Bluteau, de 1728. Segundo tudo indica, o P. Caetano não conhecia esta obra significativa do reinado joanino, pois não a refere na sua vasta bibliografia; a sua base de referência para consulta assentava antes no *Dictionarium* renascentista de Ambrogio Calepino (Ver Tabela II).

É interessante observar que as alusões do P. Caetano aos instrumentos assentam sobretudo numa recolha exaustiva da tradição erudita dos autores antigos e dos «Modernos», na linha de uma cultura essencialmente escolástica. Quando alude, por exemplo, às novidades oriundas de Itália, onde se podiam encontrar órgãos com as teclas partidas para soarem com os semitons maiores e menores, fá-lo em virtude de uma importação livresca, pois nunca tivera um contacto factual com órgãos desse tipo. Diferentemente, o P. Rafael Bluteau procura de um modo geral complementar a recolha da tradição e as alusões eruditas – que também estão presentes – com a descrição circunstanciada dos espécimes investigados, bem como a crítica das fontes, acentuando uma abordagem mais empírica, e por vezes taxonómica do objeto de estudo. Esta perspetiva reflete o posicionamento intelectual do P. Bluteau enquanto académico ligado a diversas academias científicas, bem como ao círculo dos fundadores da Academia Real da História Portuguesa, um posicionamento declaradamente anti-escolático, sendo uma figura que colaborou ativamente no movimento de renovação cultural joanina. As descrições de ambos os autores, de horizontes culturais próximos mas distanciados, pode contribuir para clarificar os contornos da obra e do perfil intelectual de Caetano de Melo de Jesus.

INSTUMENTOS DE TASTOS *VERSUS* INSTRUMENTOS SEM TASTOS

No âmbito das cordas, a classificação fundamental da *Dúvida...* é entre instrumentos *de tastos* e instrumentos *sem* tastos. Sendo os tastos (ou *trastos*) os filetes de metal ou marfim (ou, na época, feitos de corda de tripa) que eram fixados ao



longo do braço do instrumento, eles implicavam a marcação de posições fixas para a colocação dos dedos pelos «Praticos» executantes. Os instrumentos de tastos asseguravam, assim, uma afinação fixa dos tons e semitons da escala, que permitia diferenciar os semitons maiores e menores da escala diatónica não temperada.

Exemplos de instrumentos de tastos são a **viola** e o **violon**, ou **rabecaõ de seis**. O texto não descreve os instrumentos com precisão organológica, até porque a designação «viola» era na época bastante vaga e imprecisa: podia corresponder a diferentes instrumentos, sendo por vezes confundida com a lira ou cítara. «Ha violas de cinco requintadas, violas de cinco sem requintes, violas de arco» (Rafael Bluteau, *Vocabulario ...* cf. Tabela II). Do contexto deduz-se porém que a viola e o «violon, ou rabecaõ de seis» correspondem respetivamente aos instrumentos agudos e ao baixo da família da viola, instrumentos de seis cordas, da família da viola de gamba, sendo o baixo de viola frequentemente afinado em ré. Em pleno século XVIII, a família das violas encontrava-se em declínio e fora já suplantada na Europa pelos violinos. Na *Dúvida...* alude-se a esta transição (e suplantação) entre as famílias de instrumentos, e o P. Caetano clarifica a sua preferência pela mais moderna família dos violinos ou rabecas.

Exemplos dos instrumentos *sem* tastos são a **rebeca**, e o **rabecaõ de quatro**, instrumentos de quatro cordas, afinados segundo o ciclo das quintas, que pertenciam (ou se aparentavam) à família dos violinos, já muito difundida em meados do século XVIII. Segundo Rafael Bluteau (*Vocabulário ... 1728*), «consta a Rabeca de quatro cordas, & tange -se com arco. Os seus sons agudos são muyto alegres, & despertaõ o espirito. O seu concerto he de quinta em quinta». O facto de serem instrumentos de diapasão livre e com possibilidade de tocar e transpor os acidentes tanto diatónicos como cromáticos é elogiado pelo P. Caetano, fazendo deles instrumentos «menos imperfeytos».

Contudo, a preferência de Gregório parece pender para as violas (e violon): segundo ele constituem os «mais perfeytos instrumentos». Na sua linha de argumentação afirma que, «sendo a Viola hum dos mais perfeytos instrumentos ... não poderia servir na Musica» se não se desse por pacificamente aceite a partição igual dos semitons, tanto nos instrumentos como nas vozes. Num cenário em que, por exemplo, um acidente cromático de D-la,sol,re (ré) bemol não coincidia com C-sol,fa,ut (dó) sus-tenido, a execução do instrumento a acompanhar das vozes do coro, que se regiam pelos hexacordes com intervalos fixos, poderia tornar-se difícil:

Porque não se poderia unir huã voz com instrumentos de tastos: eque ... venhaõ os instrumentistas de Viola, e dirám que na mesma parte, em que fazem D-la,sol,re b-mollado, fazem C-sol,fa,ut sustenido ... (*Dúvida...*, E.C.O., II, fl. 587).



O P. Caetano, pelo contrário, desqualifica as violas como «instrumento imperfeyto», por se tratar de instrumento de tastos, com uma estrutura escalar fixa, que não permitia o « Transporte» dos semitons cromáticos, além dos dois de bemol e três de sustenido que eram admitidos na escala diatónica. Apesar disso, o Mestre da Sé defende que, por muito que a divisão nas vozes não coincidissem com a dos instrumentos, não se podia concluir pela inviabilidade da escala pitagórica – nem defender a partição igual dos tons. Para Caetano, estes eram e seriam sempre compostos por um semitom maior (cantável) de 5 comas, e um semitom menor (incantável) de 4 comas:

... entre os quaes ha cinco Commas, das quaes nem a mesma Arte com todo o seo podêr pôde fazer que se troquem em quatro, ou quatro emeya, sob pena de destruir a essencia do Semitono mayor (*Dúvida...*, *E.C.O.*, II, fl. 595).

A solução residia no plano pragmático: *dó sustenido* e *ré bemol* seriam acomodados na mesma nota pelos executantes das violas, tornando possível um ajustamento sem grande prejuízo sonoro, nem roturas conceptuais:

... aos Practicos faz cair, e persistir o mesmo tasto da Viola, ou tecla do Orgão, que por necessidade serve tanto para o b-mol, como para o sustenido. ... [E] se tangem suprindo os b-moes, e sustinidos extra ordinarios naquelles alheyos lugares, por serem os que lhes ficaõ mais vizinhos. E aindaque isto se faça com o excesso, ou defeyto, de huã Comma, como desta a quantidade he taõ limitada, que ainda o ouvido mais experimentado, e agudo com difficuldade a perceberá; por isso estes Diapasões com quasi insensivel escabrosidade se podem tanger, e **naõ obrigaõ por taõ pouco a desterrar da Musica aquelles dictos instrumentos**, aindaque para ella **imperfeytos**, pois nelles se naõ acha lugar para todas as suas sonoras quantidades (*Dúvida...*, *E.C.O.*, II, 594, sublinhados meus).

PONTO E MEIO-PONTO FIXO *VERSUS* INSTRUMENTOS DE DIAPASÃO LIVRE

Outra classificação transversal a todas as famílias de instrumentos distingue os *instrumentos diatónicos de ponto e meio-ponto fixo* dos instrumentos de *diapasão livre*.

A rebeca e o rabecão de quatro (família dos violinos), bem como a harpa, «instrumento perfeytissimo» segundo o P. Caetano, são os instrumentos de diapasão livre. Neles, as alturas sonoras dos tons e semitons podem ser transpostos ou afinados uns comas acima ou abaixo, superando as limitações da escala diatónica fixa, e incorpo-



rando todas as divisões da cromática. Mas nem estes instrumentos mais modernos invalidam a concepção de fundo de Caetano, que é a da partição desigual do tom:

... se acha lugar para todas as suas sonoras quantidades, como no Rabecaõ de quatro, Rebeca, e outros de Diapasaõ livre, onde o dedo ja costumado a dar fielmente a quantidade do b-mol, e sustinido (da mesma sorte que a voz humana)... (*Dúvida...*, *E.C.O.*, II, 594).

Pelo contrário, a viola, e o violon, ou rebecaõ de seis – como o Orgaõ – são instrumentos de ponto e meio-ponto fixo, que não permitem os desvios à fixidez da escala diatónica:

[neles] não se acha outro algum Diapasaõ, mais que o natural, aquem huã so vez divide ahi o genero Chromatico duro com tres divisões de Mi, eo molle com duas de Fa. Todos os mais sustinidos ... nos taes instrumentos Diatonicos de ponto, e meyo ponto fixo não se podem achar, nem as suas cinco Divisões ter todas proprio lugar, porque são de diferente genero, ou Diapasaõ, que nelles não ha. (*Dúvida...*, *E.C.O.*, II, 594)

Em suma, os instrumentos de tastos (violas e violon) e o órgão regiam-se por ponto e meio-ponto fixo, enquanto os instrumentos sem tastos (rabecas e rabecões) e a harpa eram de diapasão livre. Esta distinção é pacífica, mas não faz desviar nenhum dos autores da sua linha de argumentação. Para Gregório, o simples facto de existirem instrumentos de ponto e meio-ponto fixo a acompanhar as vozes ou do coro, seria impeditivo de uma correta afinação, a menos que se aceitasse como evidente a divisão igual, ou escala temperada:

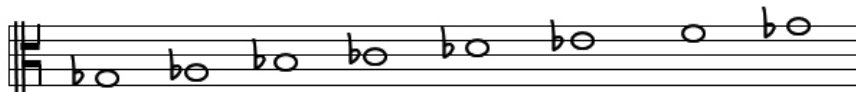
Manda a dúvida, que tenho, e terei: ... porque com outra pessoa, mostraria que de nenhum modo serviriaõ instrumentos de tastos, nem ainda o mesmo Orgaõ, por não se unirem ... [com as vozes, nas mesmas divisões dos tons de bemol e sustenido].

Exemplariza-se a dúvida.

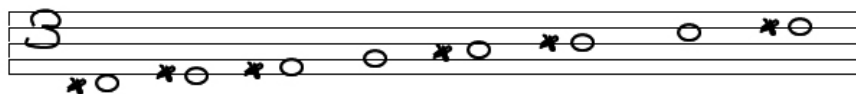
Com este exemplo se segue que tanto levanta o sustenido, quanto abayxa o b-mol : e daqui se segue que não tem mais huã cousa do que outra.



Voz



Instr.



Tangendo-se estes dous instrumentos junctos, que agora se seguem, se verá a perfeição de abayxar tanto o b-mol, quanto levantar o sustenido: (*Dúvida...*, *E.C.O.*, II, 586, sublinhados meus).

O P. Caetano tem uma visão diferente do assunto: os instrumentos de ponto e meio-ponto fixo podiam dobrar as vozes, mesmo em claves ou diapasões com intervalos não coincidentes – tocando os sustenidos nas casas dos bemóis, e vice-versa – o que em nada desacreditava o sistema pitagórico: a acomodação fazia-se com realismo pragmático e ignorando a diferença quase inaudível entre os semitons. Todavia, reconhece que os instrumentos de diapasão livre apontavam para sistemas de afinação mais perfeitos e sofisticados, que incorporavam a escala cromática; porém, conclui que na *praxis* musical da época, a execução de uns e de outros instrumentos não diferia muito, dados os hábitos adquiridos dos músicos executantes, já habituados a colocar os dedos nos mesmos lugares da escala:

V. M. e os mais Practicos se acham a empresa ardua, he porque se embrulhaõ, e ataõ com as cordas dos instrumentos de ponto, e meyo ponto fixo, e lhes falta a especulação da Theorica; ...

se tanger em instrumento de ponto fixo, e outro em instrumento de Diapasaõ livre, applique-se bem o ouvido, e alguã diferença se perceberá; pois são instrumentos diferentes, e nelle se executaõ diferentes generos.

Todos os mais sustinidos ... e b-moes ... supõem outros tantos Diapasões Chromaticos, ou accidentaes, que por isso nos taes **instrumentos Diatonicos de ponto, e meyo ponto fixo** não se podem achar, nem as suas cinco Divisões ter todas proprio lugar, porque são de diferente genero, ou Diapasaõ, que nelles não ha.

[Nos] de ponto, e meyo ponto fixo, ... os **b-moes extraordinarios de hum se suprem nos sustinido de outro**, e os sustinidos ás avessas.

[Mas] ... Porque ahi obriga a necessidade: e nós fallamos seguindo



os **instrumentos de Diapasaõ livre**, e as Regras da Arte, onde a não ha. ... se acha lugar para todas as suas sonoras quantidades, como no **Rabecaõ de quatro, Rebeca**, e outros de Diapasaõ livre, (*Dúvida...*, *E.C.O.*, II, 593-4, sublinhados meus).

Órgão

O órgão era um instrumento central na atividade músico-litúrgica das catedrais e igrejas no Antigo Regime e, segundo o P. Caetano, «o que entre todos os mais deve em tudo gozar a primazia». Sendo um instrumento de ponto e meio-ponto fixo, dispunha de teclado com o princípio e fim em C-sol,fa,ut, (*dó*), e não em G-sol,re,ut (*sol*), como decorreria do sistema guidoniano dos signos musicais. É referido por ambos os contendores sempre no contexto da polémica sobre a afinação pitagórica. Para Gregório, era de todos os instrumentos «aquelle mais perfeyto, aquem os graves Auctores dão o credito de maximo»:

no qual a mesma tecla preta, em que se acha D-la,sol,re b-mollado, he nessa mesma C-sol,fa,ut sustinido. Logo ... se na mesma tecla se acha huã e outra cousa, não he possivel que tenha o sustinido mais do que o b-mol. ...

E se não, deyxemo-nos de instrumentos de tastos, e do Orgaõ; porque havendo desigualdade, não podem servir estes. ... Venhaõ organistas, e dirám que na mesma tecla preta fazem huã e outra cousa (*Dúvida...*, *E.C.O.*, II, 587).

Também neste ponto o P. Caetano diverge de opinião, e procura afirmar a sua superioridade cultural de músico erudito e sapiente, conhecedor de outras realidades além-mar que transcendiam o território do Brasil. Para ele, o órgaõ devia considerar-se «instrumento imperfeyto», por ser de ponto e meio-ponto fixo:

Se nestas quatro se suprem as cinco do b-mol, emaquellas cinco as quatro do sustinido, he por mera necessidade: e esta necessidade nasce de que na Viola, Rebecaõ de seis, e no Orgaõ não se acha outro algum Diapasaõ, mais que o natural, aquem huã so vez divide ahi o genero Chromatico duro com tres divisões de Mi, eo molle com duas de Fa. ... Do Orgaõ (ainda sem fallar em varias invenções primorasas, de que tracta o P. Kirquer, (e) Gio Baptista Doni, e outros, para se darem ajustadamente nelle as quantidades de todos os tres generos) **tem-se emendado esta imperfeyçaõ, e defeyto na Italia**, onde por escriptos, que conservo, de Musicos, que la foraõ, me consta que ha Orgaõs,



cujas teclas pretas são partidas áo meyo, para em huã ametade se fazer perfeytamente o b-mol, e na outra o sustenido: aqual partição de teclas se não faria, se não se reconhecesse a necessidade, o defeyto, e a imperfeyção, que padecem os Orgãos communs: Logo estes **saõ imperfeytos**. (*Dúvida...*, *E.C.O.*, II, 593-4).

Sem nunca ter viajado à Europa, o Mestre da Sé procura demonstrar que, graças aos seus estudos apurados de músico erudito, se encontrava conectado com a melhor erudição dos autores da Europa culta. E para o efeito cita obras como o *Compendio del Trattato de' Generi e de' Modi* (Roma, 1635) de Giovanni Battista Doni (ca. 1593-1647), autor do século anterior, que inventara a dupla lira apelidada de «lyra Barberina» ou «Amphichord». Curiosamente, o P. Caetano chegara ao conhecimento deste autor através das referências do teórico lisboeta João Vaz Barradas, no seu contributo para o *Discurso Apologético* (Lisboa, 1735), que funcionou para o P. Caetano como uma plataforma de intercâmbio e atualização de referências teóricas.

A questão de fundo para Caetano era a de saber se, ao executar os sustenidos nas teclas dos bemois, e vice-versa, os organistas punham em causa a coerência do sistema pitagórico, ou se o faziam como mero ajustamento pragmático:

venhão, e respondeão-me em consciencia, se isso se faz assim de justiça [dada a igualdade dos semitons], ou de necessidade [dada a impossibilidade de os tocar numa outra tecla]?»

Harpa

Sobre a harpa, Gregório de Sousa não pronuncia explicitamente; pelo contrário, Caetano enaltece o instrumento a todos os títulos: dotado de uma encordadura que principia e acaba em C-sol,fa,ut (*dó*) e não em G-sol, re,ut (*sol*), declara que «he instrumento perfeytissimo; ... instrumento de Diapásão livre»:

O certo he que todos os referidos instrumentos, que V.M. aponta, neste, ou naquelle sentido são imperfeytos: so a Harpa não, e so ella **he instrumento perfeytissimo**; porque assim como nas suas 29 cordas se achaõ todas as ordens de Signos, graves, agudos sôbreagudos, gravissimos, e agudissimos; assim nellas, supostos os **diferentes tempêros**, se acha a **liberdade de Diapasaõ** para a certeza fiel de todas as suas quantidades (*Dúvida...*, *E.C.O.*, II, fl. 594, sublinhados meus).

Vemos assim que o P. Caetano sublinha a superioridade de instrumentos como a harpa – ou as rebecas e rabeções – que ofereciam a possibilidade de «diferentes



tempêros» dos semitons, na sua «liberdade de Diapasaõ», isto é, a possibilidade de se afinar todos os graus da escala com quaisquer acidentes cromáticos introduzidos ou transportados. A versatilidade destes instrumentos facilitava a execução de uma escrita harmónica-funcional, num modelo de composição musical já muito generalizado, que se baseava em estruturas de acordes triádicos sobre uma linha de baixo harmónico.

Por fim, duas questões práticas interessantes levantadas pelo P. Caetano são a da adequação ou não (e a justeza de afinação) de uma voz dobrada por instrumentos, quando se encontram à distância de oitava:

Resta-me satisfazer a V.M. de não fallar no seo 1.º exemplo da **voz b-mollada, e instrumento, ou Bayxo sustinido**, posto que em substancia seja o mesmo que o 2.º de que á cima tractamos, sem mais differença, que a de **distarem as partes por Oitava**. Não fallo nelle, porque isto não póde ser; pois **repugna** á hum mesmo tempo dureza com brandura: e por isso não se devem ordenar duas partes, huã com procedimento duro, outra com procedimento brando. ... posto que suppõem differença de procedimento, e de tempo, pois huã regra pertence ao genero Chromatico molle, e outra áo duro ... (*Dúvida...*, *E.C.O.*, II, f. 594, sublinhados meus).

bem como uma hipótese prática semelhante, a de os instrumentos graves serem dobrados entre si:

repugna á hum mesmo tempo dureza com brandura: e por isso não se devem ordenar duas partes, huã com procedimento duro, outra com procedimento brando. ... posto que suppõem differença de procedimento, e de tempo, pois huã regra pertence ao genero Chromatico molle, e outra áo duro ... com tudo, se de proposito, ou por acaso **se tangerem junctos ambos os Bayxos**, ... essa igualdade de som necessariamente assim hade resultar, quando ambos os Bayxos forem tocados por **instrumentos Diatonicos de ponto, e meyo ponto fixo**, onde os b-moes extraordinarios de hum se suprem nos sustinido de outro, e os sustinidos ás avessas. Mas se hum se tanger em **instrumento de ponto fixo, e outro em instrumento de Diapasaõ livre**, applique-se bem o ouvido, e **alguã differença se perceberá**; pois são instrumentos diferentes, e nelle se executaõ diferentes generos. (*Dúvida...*, *E.C.O.*, II, fl. 594, sublinhados meus).



Tabela I – Síntese

Os instrumentos musicais na «Dúvida de Gregorio de Sousa»

Instrumentos de cordas		Instrumentos de sopro / teclas	
Instrumentos <i>sem</i> tastos		Instrumentos de tastos	
Harpa	- Rebeca, - Rabecaõ de quatro	- Viola - Violon, ou Rabecaõ de Seis	Orgaõ
instrumentos de Diapasaõ livre ... se hum se tanger em instrumento de ponto fixo, e outro em instrumento de Diapasaõ livre, applique-se bem o ouvido, e alguã diferença se perceberá ; pois saõ instrumentos diferentes, e nelle se executaõ diferentes generos.		instrumentos Diatonicos de ponto, e meyo ponto fixo igualdade de som ... hade resultar, quando ambos os Bayxos forem tocados por instrumentos Diatonicos de ponto, e meyo ponto fixo, onde os b-moes extraordinarios de hum se suprem nos sustinidos de outro , e os sustinidos ás avessas. ... respondaõ-me em consciencia, se isso se faz assim de justiça, ou de necessidade?	
[Caetano Melo Jesus] he instrumento perfeytissimo;	[Caetano Melo Jesus] [menos imperfeitos]	[Caetano Melo Jesus] saõ imperfeitos	
[Gregório de Sousa] Venhaõ Harpistas, e dirám que na mesma corda o fazem, mettendo o dedo tanto em hum, como em outro, sem o correrem mais á cima; nem mais á bayxo.		[Gregório de Sousa] ≠ hum dos mais perfeytos instrumentos naõ poderia servir na Musica	[Gregório de Sousa] ≠ aquelle mais perfeyto, aquem os graves Auctores daõ o credito de maximo ... A mesma tecla preta, em que se acha D-la,sol,re b-mollado, he nessa mesma C-sol,fa,ut sustinido. (...porque havendo desigualdade, naõ podem servir estes). Venhaõ organistas, e dirám que na mesma tecla preta fazem huã e outra cousa.



<p>[Caetano Melo Jesus]</p> <p>so a Harpa não, e so ella he instrumento perfeytissimo; porque assim como nas suas 29 cordas se achaõ todas as ordens de Signos, graves, agudos sôbreagudos, gravissimos, e agudissimos; assim nellas, suppostos os differentes tempêros, se acha a liberdade de Diapasaõ para a certeza fiel de todas as suas quantidades.</p> <p>Harpistas, ... para com elles corroborar a sua opiniaõ, exemplarisando-a com D-la,sol,re b-mollado, e C-sol,fa,ut sustinido, que ambos se daõ em huã mesma tecla, ou tasto.</p> <p>Todos os mais sustinidos que passarem dos tres, e b-moes que passarem dos dous dictos, ... supõem outros tantos Diapasões Chromaticos, ou accidentaes ... são de differente genero, ou Diapasaõ. [594]</p>	<p>[Caetano Melo Jesus]</p> <p>[594] ... se acha lugar para todas as suas sonoras quantidades, ... onde o dedo ja costumado a dar fielmente a quantidade do b-mol, e sustinido (da mesma sorte que a voz humana) difficilmente se poderá desnaturalizar dos habitos adquiridos para justamente a deyxar de dar, sem intervençaõ de milagre.</p> <p>... direi que seria preciso que hum Sancto os tocasse, para poder disfarçar com o dedo huã Comma ou de mais no b-mol, ou de menos no sustinido, para entre hum e outro áo mesmo tempo haver Unis sem discrepancia.</p> <p>E quando assim por milagre succedesse, sempre se attribuiria a diminuiçaõ que dava o sustinido, ou acrescentamento, que dava o b-mol: e isto desejára eu ver nos instrumentistas, que tem mais de peccadores que de Sanctos. E quando assim succedesse, sempre se attribuiria a milagre, e não no que verdadeiramente he.</p>	<p>[Caetano Melo Jesus]</p> <p>... aos Practicos faz cair, e persistir o mesmo tasto da Viola, ou tecla do Orgaõ, que por necessidade serve tanto para o b-mol, como para o sustinido.</p> <p>Se nestas quatro se suprem as cinco do b-mol, emaquellas cinco as quatro do sustinido, he por mera necessidade: ... nasce de que na Viola, Rebecaõ de seis, e no Orgaõ não se acha outro algum Diapasaõ, mais que o natural, aquem huã so vez divide ahí o genero Chromatico duro com tres divisões de Mi, eo molle com duas de Fa.</p> <p>Todos os mais sustinidos ... não se podem achar, ... porque saõ de diferente genero, ou Diapasaõ, que nelles não ha.</p> <p>... se tanger suprindo os b-moes, e sustinidos extra ordinarios naquelles alheyos lugares, por serem os que lhes ficaõ mais vizinhos. E aindaque isto se faça com o excesso, ou defeyto, de huã Comma, como desta a quantidade he taõ limitada, que ainda o ouvido mais experimentado, e agudo com difficuldade a perceberá; por isso estes Diapasões com quasi insensivel escabrosidade se podem tanger,</p> <p>Se nestas quatro se suprem as cinco do b-mol, emaquellas cinco as quatro do sustinido, he por mera necessidade: ... nasce de que na Viola, Rebecaõ de seis, e no Orgaõ não se acha outro algum Diapasaõ, mais que o natural</p> <p>Porque não se póde unir huã voz com hum instrumento de tastos em Unis tendo o sustinido mais do que o b-mol, v.g. a voz em D-la,sol,re b-mollado, eo instrumento em C-sol,fa,ut sustinido, que não deyxer de ter dissonancia.</p> <p>não he possivel haver uniaõ entre voz, e instrumento de tastos,</p> <p>... quando a voz se acha em qualquer dos Signos com b-mol, e logo o instrumento com sustinido no signo á bayxo do da voz, tendo o sustinido mayor parte, do que o b-mol tem de Commas. ... tendo o sustinido cinco Commas, eo b-mol quatro, ficariaõ todos os instrumentos de tastos fóra de toda a ordem, e regra.</p> <p>de nenhum modo serviriaõ instrumentos de tastos, nem ainda o mesmo Orgaõ, por não se unirem ...</p> <p>repugna á hum mesmo tempo dureza com brandura: e por isso não se devem ordenar duas partes, huã com procedimento duro, outra com procedimento brando.</p>
--	---	---



		<p>Se na Viola, e Rabecaõ de seis houvesse industria, que tambem lhe partisse os tastos, como naquelles Orgaõs se partíraõ as teclas; nem os b-moes, e sustinidos se dariaõ em huã mesma casa, nem com o excesso, ou defeyto de huã Comma.</p> <p>V. M. e os mais Practicos se acham a empresa ardua, he porque se embrulhaõ, e ataõ com as cordas dos instrumentos de ponto, e meyo ponto fixo, e lhes falta a especulaçaõ da Theorica;</p>	<p>... varias invenções primorosas, de que tracta o P. Kirquer, (e) Gio Baptista Doni.</p> <p>... tem-se emendado esta imperfeçaõ, e defeyto na Italia, onde por escriptos, que conservo, de Musicos, que la foraõ, me consta que ha Orgaõs, cujas teclas pretas saõ partidas ao meyo, para em huã ametade se fazer perfeitamente o b-mol, e na outra o sustinido: aqual partiçaõ de teclas se naõ faria, se naõ se reconhecesse a necessidade, o defeyto, e a imperfeçaõ, que padecem os Orgaõs communs: Logo estes saõ imperfeytos.</p>
--	--	--	--



TABELA II

Referências comparadas a instrumentos musicais na *Escola de Canto de Orgão* e em autores coetâneos

Caetano de Melo de Jesus, <i>Escola de Canto de Orgão e Dúvida de Gregorio de Sousa</i> (1760)	Rafael Bluteau, <i>Vocabulario Portuguez & Latino</i> , 1728
<p>Música Organica de assopro, ou flatulenta ... que se faz com o assopro natural</p>	
<p>Frauta. Da Frauta foi inventor primitivo o Deos Pan, a quem adoravaõ os Pastores ... Seguia Pan amante, perseguia a Syringa, Nympha de Arcadia, que honesta lhe fugia. Continuarã até as margens do rio Laden, onde transformada ella em tremula, e palustre cana, reparou Pan que movida de qualquer ligeyro vento, produzia um suave sibilo. Logo Pan com esta occasiaõ arrancou sette, das quaes, unidas com cera, formou hum Musico instrumento, á cujo som cantou o successo dos seos mal pagos amores, sendo o primeyro, que naquelles canudos deo fórma, e principio á Frauta, como refere o Poeta.</p>	<p>FRAUTA. Instrumento Musico com certo numero de agulheiros, que com o sopro, que se lhe dá por alto, varcaõ o som ao mudar dos dedos. Tibia, & Fem. Cic[erus].</p>
<p>Pyfaro torto e Pyfaro direyto Marsias inventou o Pyfaro direyto, e Midas o torto... Pifaro á principio não tinha furos, nem era semelhante á trombeta, e teve a sua primitiva invençaõ em canelas de grou, ou canas. Hyagne Phrygio, naquelle tempo doutissimo em Musica, que havia sido mestre do mesmo Marsias, foi quem lhe ajunctou, ou abriu os furos, e depois o tocava com muita variedade de sons, misturando o grave com o agudo, e servindo-se para este effeyto de ambas as mãos. Este foi o primeyro que fez soar dous Pifaros com hum so assôpro, nos quaes muito melhor cabia, ou executava a mistura referida de grave, e agudo. Deste instrumento usavaõ <os antigos> em seos publicos espectaculos, e córos, como dizem muitos, e por todos Horacio. (z)</p>	<p>PIFARO. Especie de frauta, curta, & estreita, que faz hum som muito agudo. He instrumento musico de guerra, que serve de acompanhar o tambor. Alguãs nações do Norte, & particularmente os Esguisaros usaõ delle. Deriva-se de Pfeiffer, que he palavra Alemã. Fistula militaris, ou Bellica. Os que lhe chamaõ Melina, ou Syringa, não fallaõ Latim. No Calepino se acha Melina, allegando como palavra de Festo Mas nunca pude achar neste Grammatico taes palavras ... nem vi Melina em outro Diccionario, que no do Padre Monet.</p>
<p>Corneta. A Corneta foi inventada tambem pelos Tyrrenhos, ou Toscanos ... chamouse assim por ser de figura torsida, á semilhaça do côrno dos animaes; e tem singular galantaria nos concêrtos.</p>	<p>CORNETA. [Cornêta de pastor. Pastorium cornu, ou Pas-toritia buccina.] Instrumento musico. Symphonicum, ou musicum cornu. O que tange este instrumento. Symphonicus cornicen. [Corneta de montaria. Venatorium cornu.]</p>



<p>Trombeta (de metal).</p> <p>... refere Plinio (a) que fôra inventor hum homem Tyrrheno, id est, Toscano, clamado Pireo ... Polidoro Virgilio (b) attribue a sua invenção genericamente á todos os Tyrrhenos, ... que estes nos exercicios de pe acháraõ a 1.ª trombeta.</p> <p>Josepho Hebreo attribûe a invenção da Trombeta á Moyses 188 annos antes de vir ao mundo a nossa Redempção ...</p>	<p>TROMBETA. <i>Instrumento de assopro, bellico, musico, metallico, & retorcido. Os toques da trombeta são botafella, marcha, tocar a degolar, etc. Deriva se ... do Italiano, Tromba, e este do Grego Strombos, que em Lycophon, Poeta Grego, quer dizer, Bosina, ou Buzio, que he concha do mar, retorcida, & da feição de corneta, & se chama em Latim,</i></p>
<p>Fagote. O Fagóte foi invenção de Afiano Pavese.</p>	
<p>orgão. ... que se faz com o assopro artificial</p> <p>Começando a noticia da invenção dos instrumentos pelo Orgão, por ser elle o que entre todos os mais deve em tudo gozar a primazia; delle digo que não ha certeza de quem fosse o seo primeyro inventor. Dizem huns que foi Jubal ... Outros dizem que o seo inventor foi David... que fez David diversos Orgãos: ... mas o que destas palavras se deve entender, he que inventou, ou introduzio David diversas sortes de instrumentos, e que todos os que em seo tempo se usávaõ, que eraõ o Psalterio, o coro, Cymbalo, Acerabulo, e Sambuca, o Sistro & os quaes todos se chamavaõ Orgão do nome <u>Organum</u>, geral para todo o genero de instrumentos: ainda que hoje por excellencia, e antonomasia, he particular, e proprio so daquelle instrumento de teclas, que com este nome appellidamos. Este se considera em dous tempos, antigo, e moderno:</p> <p>o orgão antigo teve a sua invenção muito antes, eo moderno muito depois de David: donde se segue que não foi elle quem o inventou. Tambem se segue que não destes, mas daquelles eraõ os orgões, que carregáraõ os filhos de Israel, quando hiaõ desterrados de Jerusalem, captivos dos Babilonios: ... E parece que não me engano; porque o orgão, instrumento propriamente deste nome, quer o consideremos antigo, quer moderno, contém em si tanto pêso, que certamente se fazia insoportavel carga, para quem vai de caminho.</p>	<p>ORGÃO. <i>Instrumento musico de cantoria, composto de muytos registros, ou canos de diferente grandeza, de estanho, chumbo, ou pao, os quaes animados com o vento dos folles, distribuido com artificioso methodo, formão harmonicas modulações, soando hora frautado, & hora cheyo. He muy antigo o invento do orgão. No livro 10. faz Vitruvio a descripção de hum orgão. Faz S. Jeronymo a menção de hum orgão, que jugava com doze folles, & se ouvia em distancia de mil passos. Dizem, que Heron Alexandrino foy o primeyro Autor, que escreveo deste instrumento nas suas Pneumaticas. O Papa Vitaliano, primeiro[sic] do nome, introduzio orgãos no officio da Igreja, cousa que atè seu tempo se não usava. Na Igreja do Convento de Villar de Frades, no Minho, ha hum singular orgão, com charamelas, que nem todos os Organistas sabem tanger.</i></p>



Música Orgânica de cordas ou Fidicina	
<p>Aläüde. foi inventado por hum Francez, que tinha por sobrenome Laut. D. Pedro Cerone, ... refere a sua invenção á Boecio Romano. Porque diz que no supple-mento das Chronicas do R. P. Fr. Jacobo de Bergamo lêra, que sendo em Pavía encarcerado o dicto Boecio, por não querer consentir áos hereges Arianos; alli, para recreação da sua alma, inventou com, cordas de nervos, ou de tripas o dicto instrumento pelos annos 520 da Encarnação do nosso Salvador.</p>	<p>ALAUDE. Alaùde. Instrumento musico de cordas, que entre outras differenças tem o corpo mais redondo, que viola. Testudo, [...] Fem. Cithara & Fem. Cic.</p>
<p>maquina, que he hu~ certo orgão de agua. Este, como diz Plinio, (z) foi inventado por hum homem chamado Cthsibo, ou Cthesibo, que lhe deo este nome, e da sua architectura faz menção Vitruvio, (a) dizendo que fôra pelos annos do Senhor 226 em tempo do Imperador Alexandre, filho de Mamea Syro. O mesmo diz tambem Jeronymo Alexandrino. (b) /</p> <p>... Qual destas opiniões seja a verdadeyra, não he facil de averiguar em tanta distancia, e differença de tempos: o certo he que o orgão moderno com a sua doçura, e suavidade une a gravidade com a modestia; e por isso Vitaliano Papa instituhão, e concordou com elle o Canto Romano, eo introduzão na Igreja, ordenando que áo som delle se cantassem os Officios Divinos, para melhor fazer levantar os animos dos Freys á contemplação da celestial harmonia do Paraiso. ... Foi isto pelos annos da nossa Salvação 654. como declara Cerone: (e) e sendo o orgão, deque aqui fallamos, o moderno, fazei-lhe a conta, e vereis quanto a sua invenção he antiga, e por isso summamente difficil de se averiguar della a verdade.</p> <p>instrumento Diatonico de ponto, e meyo ponto fixo [instrumento de tecla]</p> <p>... onde os b-moes extra-ordinarios de hum se suprem nos sustinidos de outro, e os sustinidos ás avessas.</p> <p>... instrumento imperfeyto</p>	



Harpa [ou Arpa]. *A Harpa, se bem que he instrumento em especie diverso da Cithara, alguns lhe daõ este nome, ou ao menos no latim com elle se explica. A sua invenção attribue-se á Apollo; epouco á pouco se lhe foi augmentando o numero das cordas. Os Hebreos a usáraõ em tempo de David com vinte equatro cordas, etinha fórmula de peyto humano confôrme descreve S. Isidoro: ... porque assim como do peyto natural do homem sai a voz humana, assim queraõ significar que do peyto artificial dos instrumentos artificiaes sahia tambem voz, ou som harmonico: eque por isso lhe chamáraõ Cithara; porque Cithara em lingua Dorica significa peyto:*

Polidoro Virgilio (h) affirma que a Harpa dos Hebreos tinha a figura, ou fórmula da letra Λ,

alguns chamáraõ lyra de Apotulyrim que quer dizer variedade de vozes, porque tem diversas cordas, e produz por isso diversos sons. Outros lhe derivaõ este nome de lyrin, que quer dizer cantar: e os Latinos lhe chamávãõ Fidicula do nome Fides, que significa as cordas, para adenotarem instrumento de cordas. Outros lhe chamáraõ Magada de Magado, que lhe accrescentou quatro cordas. De sorte que estas, correndo os tempos, chegáraõ á trinta: mas entre nós foi depois commum, e mais usado o numero de vinte e nove, por ser este o numero que mais se confôrma com a dos signos, ...

Instrumento de cordas [sem tastos]

... instrumento de Diapasaõ livre.

so ella he instrumento perfeytissimo; ... assim como nas suas 29 cordas se achaõ todas as ordens de Signos, graves, agudos sôbreagudos, gravissimos, e agudissimos; assim nellas, suppostos os differentes tempêros, se acha a liberdade de Diapasaõ para a certeza fiel de todas as suas quantidades.

ARPA. Instrumento musico, de cordas, que foy formado á imitação da Lyra dos Antigos ... he huma especie de Lyra. ... Confundem os Poetas os instrumentos de córdas, de sorte, que mal de pode entender, se fallãõ em Alaude, Viola, Theorba, Rebeccaõ, ou Arpa.



<p><i>lira, ou Cithara (tetracordo)</i></p> <p><i>Apollo inventou a Lyra, (t) em que foraõ peritissimos Orpheo, Arion, e Amphion, dos quaes faz mençaõ o Poeta pacifico ...</i></p> <p><i>Horacio... attribûe a sua invençaõ á Mercurio ...</i></p> <p><i>A Lyra propriamente tal, ou que propriamente por este nome se exprime, dizem que foi invençaõ propria de Mercurio. E teve este fundamento: que passando huã vez Mercurio pelos campos do Egypto, achou huã tartaruga morta cuja carne tinha ja de todo consumido o tempo, e so lhe restavaõ os nervos. Nestes tocando Mercurio, e vendo que davaõ som, formou á esta similhança a Lyra, que depois, correndo os tempos, deo a Apollo, e este á Orpheo; depois de cuja morte as Musas, em memoria da sua doçura, e suavidade, a collocáraõ entre os Signos celestes, como cantou o Poeta:</i></p>	<p><i>CITHARA. Cithara. Instrumento musico, pouco diverso de alaude. Tem córdas de lataõ, & tócase com huma penna. Cithara, & Fem. Plin. Histor. Tomou a espõsa huma Cithara na maõ. Vieira, tom. I, pag. 912.</i></p> <p><i>CYTHARA. Instrumento musico de cordas, com figura triangular, que (segundo está escrito em huma carta, que se attribue a S. Jeronymo) se tangia com arco. Do que escreve Pausanias, que Cythara, e Lyra eraõ dous instrumentos muyto diversos, e que Mercurio foy inventor da Lyra, e Apollo da Cythara. Com tudo, a mayor parte dos Poetas confundem estes dous instrumentos pela grande semelhança, que tem, posto que a Cythara he triangular, e a Lyra tem figura de dous SS oppostos. Tambem se vem humas estatuas, e medalhas, onde Apollo está representado com a Lyra na maõ em huãs, e em outras com a Cythara.</i></p> <p><i>LYRA. Instrumento Musico tam antigo, que nem da sua figura, nem do numero das suas cordas consta certeza alguma. Tem para si os Mythologos, que Mercurio, filho de Atlante, & Maya, fora o inventor della, e que a dera a Orpheo (outros dizem a Apollo). Em pinturas, & medalhas antigas se representa a lyra quasi de figura circular. Hygino lhe dá outra figura. Dizem outros que era triangular, & que a Lyra tinha a figura de dous SS oppostos hum ao outro. Querem alguns que a Lyra dos Gregos fosse o mesmo que a nossa Viola. H~us fazem a lyra de tres cordas, outros de quatro, & outros de sete. A Lyra moderna tem o braço, & os trastos largos, cubertos de quinze cordas, das quaes as seis primeiras [sic] fazem só tres fileiras. Blasio Vigenero, in Amphionem Philostrati, confunde a Lyra dos Antigos com a cithara,</i></p>
<p><i>Monocordo (Regula harmonica)</i></p> <p><i>O <u>Monocordo</u> foi invençaõ de Pythagoras: era instrumento de huã corda, eo seo nome se derivou por isso mesmo da dicçaõ Grega <u>Mono</u>, idest, <u>unus</u>, e de <u>chorda</u>, que significa a corda do instrumento; estudo juncto soa instrumento de huã só corda.</i></p> <p><i>(Manicordio)</i></p> <p><i>Outro instrumento se usa por invençaõ dos Modernos ... naõ por ter huã so corda; mas porque sendo redobradas as suas cordas, cada duas cordas fórmaõ huã so, e amesma voz. ... em cada huã das muitas, que tem, se achaõ tantos, e taõ diferentes intervallos, quantas, equam diferentes saõ as teclas ... que com as maõs se tange.</i></p>	
<p><i>Pandura (tricordo)</i></p>	



<p>Sambuca</p> <p>A <i>Sambuca</i> foi inventada por Sambuco, que com a invenção lhe deu o nome. (I)</p>	<p>SAMBÙCA. Instrumento Musico de cordas, antiquissimo, do qual se faz menção no cap. 5. do Profeta Daniel. No livro 1. De Natura Stirpium, cap. 20 diz Ruellio, que o dito instrumento se chamava assim do nome do seu inventor Sambyx; mas (como advertio Vossio) nas memorias da Antiguidade não se acha o nome de tal homem. Mais certa he a etymologia de Angelo Policiano cap. 14. Miscellan. que deriva Sambuca do Syriaco Sabeca, na qual palavra os Gregos, & os Latinos, como tambem em outros vocabulos, v.g. em Simpulos, por Sipulos, interpuzeraõ a letra M. Dizem que na sua figura, quasi triangular, com cordas desiguaes na grossura, & comprimento, era Sambuca huã especie de Harpa. Houve tambem huã maquina militar, chamada Sambuca, pela semelhança com o dito instrumento. De hum, & outro faz menção o Grammatico Festo: ... Com este grave instrumento acompanhavaõ os Antigos cantiguinhas, & tonilhos, ...</p>
<p>Clavicymbalo</p> <p>Do nosso Monocordo, ou Manicordio moderno, do Clavicymbalo, e outros posteriores ao tempo de David, que hoje estaõ em uso, lamenta Polidoro Virgilio, (n) e nós com elle, que não pôde descobrir os inventores, cujos nomes, e memorias com irreparavel perda de seus meritos deyxou ou o descuido, ou a malicia da posteridade perecer sepultadas nas trevas do esquecimento. Se mais quereis, lêde o P. Kirquer, (o) e lêde outros muitos, que mais larga noticia vos darã de varios outros instrumentos assim antigos, como modernos.</p>	<p>CRAVO. Cravo de tanger. Instrumento musico. Consta de huma caixa mais comprida, que larga, com seu jogo de teclas brancas, & pretas: tem cordas de aço, ou arame, martinetes, espelho, &c. Organum fiducultis intentum, & tremulorum tactum resonans.</p>
<p>Viola. Viola foi inventada por Orpheo, filho de Apollo, e Calliope. Sapho Erissa, Poetisa antiga, que florecêo 624 annos antes da Encarnaçõ do Divino Verbo, inventou o arco com sêdas de cavallo, e foi a primeyra que com elle tocou a dicta Viola, que hoje se usa, e distingue com o nome de Violon.</p> <p>instrumento Diatonico de ponto, e meyo ponto fixo ... de tastos</p> <p>... instrumento imperfeyto</p>	<p>VIOLA. Instrumento Musico de cordas. Tem corpo concavo, costas, tampo, braço, espelho, cavallette para prender as cordas, & pastana para as dividir, & para as pôr em proporção igual, tem onze trastos, para se dividirem as vozes, & para se formarem as consonancias. Tem cinco cordas, a saber, a primeyra, a segunda, & corda prima, a contraprima, & o bordão. Ha violas de cinco requintadas, violas de cinco sem requintes, violas de arco, &c. Chamão lhe commumente Cithara, posto que o instrumento, a que os Latinos chamáraõ Cithara, podia ser muito diverso do que chamamos Viola.</p>



<p>Violon, ou Rebecaõ de Seis</p> <p><i>instrumento Diatonico de ponto, e meyo ponto fixo ... de tastos</i></p> <p>[registro grave]</p> <p><i>... instrumento imperfeyto</i></p> <p><i>Se na Viola, e Rebecaõ de seis houvesse industria, que tambem lhe partisse os tastos, ... nem os b-moes, e sustinidos se dariaõ em huã mesma casa, nem com o excesso, ou defeyto de huã Comma.</i></p>	
<p>Rebeca, ou Rabeca</p> <p><i>instrumento de Diapasaõ livre.</i></p> <p><i>... sem tastos</i></p> <p><i>... se acha lugar para todas as suas sonoras quantidades, ... onde o dedo ja costumado a dar fielmente a quantidade do b-mol, e sustinido ...</i></p> <p><i>... poder disfarçar com o dedo huã Comma ou de mais no b-mol, ou de menos no sustinido, para entre hum e outro áo mesmo tempo haver Unis sem discrepacia.</i></p> <p>[instrumento menos imperfeyto]</p>	<p>RABECA. <i>Rabeca, ou Rebeca. Pequeno instrumento musico de cordas. Deriva se do Arabico, Rebab, ou Rebaba, que no Lexicon Coptico, segundo os Interpretes, he Lyra. Outros o derivão do Hebraico Rebiac, que significa o instrumento, a q~ os Latinos chamão Sistrum; outros finalmente o derivão de Rebet, que na lingua Celtica, val o mesmo, que Rebeca. Consta a Rabeca de quatro cordas, & tange -se com arco. Os seus sons agudos saõ muyto alegres, & despertaõ o espirito. O seu concerto he de quinta em quinta. Não temos em Latim palavra propria Latina: serà preciso usar das commuas, como v. g. Fides. ium. plur. Fem. ou Fidis, is Fem. do qual se usa Columella no singular, ou Lyra, ou Cithara, & Fem. Barbitus, de ordinario não se acha, senão em verso. Não serve accrescentar a Fides, nem a Lyra, decumana, nem Primaria: estes adjectivos não estão aqui no seu lugar.</i></p>
<p>Rabecaõ de quatro</p> <p><i>instrumento de Diapasaõ livre.</i></p> <p><i>... sem tastos [registro grave]</i></p> <p>[instrumento menos imperfeyto]</p>	<p>RABECAÕ, ou Rebecaõ. <i>He mayor q~ Rabeca. Soni gravis barbitus, i. Masc. & Fem. Vide Rabeca.</i></p>
<p>Música Organica de bater, ou Pulsativa</p>	
<p>Tambor.</p> <p><i>O <u>Tambor</u> foi assignadamente invençaõ dos Egepcios.</i></p> <p>...</p>	<p>TAMBÔR. <i>Deriva-se do Arabico, Altambor, que he o mesmo. O Tambor he instrumento militar, composto de huã caixa de pao de carvalho delgado, & dobrado em figura Cylindrica, cõ duas faces, & cada huã dellas cuberta de huã pelle de carneyro, estirada sobre arcos, & apertada cõ cordeis; toca-se com duas baguetas, retumba com grande estrondo, serve nas marchas da Infantaria, & para incitar os animos à batalha. Segundo Juvenal, a invençaõ dos Tambores passou dos povos da Syria áos Romanos, & destes ás mais nações do mundo.</i></p>



<p>Tympano (á que <i>hoje chamamos Tymbales</i>)</p> <p><i>O Tympano, á que hoje chamamos Tymbales, foi invenção de Typto, que lhe deo o nome. (k)</i></p>	
<p>Campanha, sinos, campaiñas</p> <p><i>Campanha (entre nós chamada sino, se he grande, e Campaiña, se he pequena) bem que não he instrumento Musico, he com tudo memoravel, por ser instrumento Ecclesiastico, e de muita significação ... inventada em Campanha de Capua no reyno de Napoles; ... A 1.^a que se inventou, foi m[~]ui pequena, eos Grammaticos lhe chamáraõ <u>Nolula</u> de Nola, cidade do mesmo reyno; e a razaõ de lhe darem esta derivação, foi, porque seo inventor foi S. Nicolino, Bispo de Nola, contemporaneo de S. Agostinho, e S. Jeronymo, e elle foi o primeyro que na sua Igreja a usou. (m)</i></p>	<p><i>SINO. Instrumento concavo, de metal sonoro, com badalo interiormente suspenso, em distancia igual da circumferencia. Chama-se sino do Sinal, que faz para os Christãos acudirem áos Templos, quando se celebrão os Officios Divinos; y na bayxa Latinidade foy chamado Campana, da Provincia de Campania, ou terra de Lavor no Reyno de Napoles; na qual Provincia forão inventados os sinos, ou postos em uso pela primeyra vez por S. Paulino, Bispo de Nola. Que antes do uso dos sinos das Igrejas se usasse de alguns sinos pequenos, ou campainhas não se póde duvidar, porq[~] Suetonio, Dion, Polybio, & outros, fazem menção delles debayxo dos nomes de Aeramentum, Crotalum, Signum, Tintinnabulum, &c. como se póde ver no livro de Jeronymo Magio, intitulado Tintinnabulis, em que mostra a Antiguidade deste instrumento. Em huãs terras das Provincias de Entre Douro, & Minho, os rusticos chamaõ ao sino Litador. ...</i></p>
	<p><i>PANDEIRO. Deriva-se do Arabico Pandair. He a modo da cercadura de uma pineyra, com huns vãos ao redor, em que estaõ metidas humas chapinhas de latão, a que chamaõ soalhas, que movidas fazem hum agradável, & festivo sonido. Segundo Pedro de M. ris, na Historia de S. Joaõ de Sahagum, Pandeiro se deriva do Grego Pandura, que significa instrumentos musicos, compostos de humas fasquias de taboas estreytas, & juntas em huma; porque tambem o nosso pandeyro [sic] he composto de variedade de soalhas, & de fasquias de madeyra estreytas, pag. 103. Nem o Crotalum de Virgilio, nem o Sistrum de Persio, & Propercio, nem Cymbalum he propriamente Pandeyro, nem se póde entender que falle Marcial neste sonoro instrumento no Epigramma 71. do livro 6. ...</i></p>



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Bluteau, Rafael. *Vocabulario Portuguez e Latino, Aulico, Anatomico, Architectonico, Bellico, Botanico, Brasilico, Comico, Critico, Dogmatico, etc. autorizado com exemplos dos melhores escriptores portuguezes e latinos, e oferecido a el-rey de Portugal D. João V.* (8 vols.) Coimbra, 1712-21.

Christensen, Thomas (ed.), *The Cambridge History of Western Music Theory.* Cambridge, Cambridge University Press, 2002.

Diniz, Jaime. [1993] *Mestres de Capela da Misericórdia da Baía 1647-1810.* Salvador, Universidade Federal da Baía - Centro Editorial e Didático, 1993.

Ferreira, Manuel Pedro et alii. «Mateus de Aranda: o *Tratado de câto llano* (1533) - Notas de leitura». *Revista Portuguesa de Musicologia*, n. 14-15, 2004-2005. Lisboa, Associação Portuguesa de Ciências Musicais & Zéfiro, 2010, p. 131-186.

Freitas, Mariana Portas de. «A *Escola de Canto de Orgão* do Padre Caetano de Melo de Jesus (Salvador da Baía, 1759-60). Uma súmula da tradição tratadística luso-brasileira do Antigo Regime». In: Actas do Congresso da ANPPOM. Brasília, ANPPOM, agosto 2006. Disponível em http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2006/CDROM/COM/04_Com_Musicologia/ sessao09/04COM_MusHist_0902-130.pdf.

MARIANA PORTAS DE FREITAS é técnica superior da Fundação Calouste Gulbenkian e investigadora doutoranda em Musicologia Histórica pela FCSH da Universidade Nova de Lisboa. É mestre em Musicologia Histórica pela mesma Faculdade e licenciada em Direito pela Universidade Católica Portuguesa. Colaborou na edição de várias publicações musicológicas sob a direção de Rui Vieira Nery. Publicou: «Entre o hexacorde de Guido e o solfejo “francês”...» (*Revista Brasileira de Música*, 2010); «A Escola de Canto de Orgão (1759) de Caetano de Melo de Jesus: um aparato teórico singular...» (in Lucas e Nery, *As Músicas Luso-Brasileiras no Final do Antigo Regime*.... Lisboa, 2012).



O *Cantum Ecclesiasticum* e o *Ordo Amplissimus*, dois manuais portugueses de música para a liturgia de defuntos

José Filomeno Martins Raimundo*

Resumo

No presente estudo faz-se uma descrição do conteúdo de dois manuais de música, compostos para a liturgia de defuntos. Trata-se de manuais pós tridentinos: o *Cantum Ecclesiasticum*, cuja primeira edição conhecida é de 1614, da autoria de Filipe de Magalhães e o *Ordo Amplissimus*, editado em 1603, de que se conhecem apenas dois exemplares, da autoria de Duarte Lobo, Bento Godinho e Bartolomeu Vicente. A importância atribuída à morte, como se pode constatar pelo número de edições dos manuais, e a prática de orar pelos defuntos desde os primeiros tempos do Cristianismo até ao século XVII, são aspectos centrais neste estudo. Os dois manuais, ao fazerem parte do repertório da música pelos mortos, constituem-se como documentos importantes na compreensão do modo como, ao tempo, era marcada a transição desta vida para a outra e a atenção posta na comemoração dos defuntos.

Palavras chave

Música e ritual – liturgia musical – prática musical nos funerais – século XVII – música ibérica – Filipe de Magalhães – Duarte Lobo.

Abstract

This study consists of a description of the contents of two manuals of music, composed for the ritual of the departed. These are post-tridentine manuals: “*The Cantum Ecclesiasticum*”, the earliest known edition of which is from 1614, by the authors Filipe de Magalhães and the *Ordo Amplissimus*, published in 1603, there are only two known copies, written by Duarte Lobo, Bento Godinho and Bartolomeu Vicente. The emphasis on death can be seen by the number of editions of the manuals, and the practice of praying for the departed, since the early days of Christianity until the 17th century, these are the key aspects of this study/reflection. The two manuals makes part of the collection of music for the dead, constitute as important documents in the understanding of how, at the time, was marked the transition from this life to the next and the attention placed in the commemoration of the departed.

Keywords

Music and ritual – music liturgy – musical practice at funerals – 17th century – Iberian music – Filipe de Magalhães – Duarte Lobo.

*Escola Superior de Artes Aplicadas, Castelo Branco, Portugal. Endereço eletrônico: josefmrainundo@hotmail.com.



A LITURGIA DOS DEFUNTOS

O culto dos mortos é uma manifestação humana desde tempos imemoriais. Em todos os povos se encontra o empenho solene e afetuoso de cuidar dos defuntos e de lhes dar conveniente sepultura (Riguetti, 1955, p. 969).

Desde os primeiros tempos do cristianismo ficaram testemunhos, preservados em diversas fontes, em favor de orações pelos mortos. Conhecem-se inscrições, mais ou menos extensas destas orações, nas catacumbas de Roma, datadas desde o primeiro século do cristianismo até ao início do século quinto. Em paralelo com estas provas, nos primeiros escritos litúrgicos encontram-se evidências da comemoração dos fiéis defuntos. Por outro lado, na primeira literatura cristã abundam os testemunhos sobre a prática de orar, em privado ou em público, pelos mortos (Toner, 1907, v. 4, p. 653). Remontam ao tempo de Tertuliano os documentos em abono da celebração de Missas de Defuntos e abundam evidências dessa ação de orar: Os antigos Sacramentários contêm orações e Prefácios próprios destas Missas; o Sacramentário Gregoriano, em especial, encerra Introitos, Graduais, Ofertórios e Comunhões dos defuntos; o Missal de Bento XV, traz seis Missas pelos defuntos, cujo texto e ritual são de uma venerável antiguidade (Fortescue, 1907, v. 13, p. 306-313).

Na Idade Média e Renascimento, a comemoração dos defuntos era uma das práticas mais relevantes da liturgia Católica Romana. Geoffrey Rowell (1977, p. 68) aponta que “one of the marks of medieval piety in general was its special concern for the welfare of the departed”¹. A Missa e o Ofício de Defuntos² eram os serviços religiosos mais usados desde o século XIV; eles podiam ser celebrados todos os dias, excepto nos dias das grandes festas do calendário da Igreja Católica (Cabrol, 1907, p. 221).

Não se podem dissociar as orações pelos mortos da doutrina do Purgatório. Torner (1907, p. 653) afirma que a declaração do Concílio de Trento de que o Purgatório existe e que as almas podem ser ajudadas por sufrágios “is merely a restatement in brief of the tradicional teaching wich had already been embodied in more than one authoritative formula – as in the creed prescribed for converted Waldenses by Innocent III in 1210”³. Numa carta datada de 1254, Inocêncio IV definiu a doutrina do Purgatório; na sequência da prescrição pela Igreja de que as almas do Purgatório podiam ser ajudadas a sair daquele estado transitório, os cristãos encomendavam intensamente à Igreja a celebração de rituais litúrgicos pelos mortos (Ottosen, 1993, p. 46-48).

Apesar de muitas das celebrações pelos mortos serem particulares, os cristãos leigos estavam familiarizados com o seu culto. Os textos atribuídos a Job (usados

¹ [Um dos sinais mais relevantes da religiosidade medieval era a especial preocupação para com a salvação dos defuntos].

² O Ofício foi composto originalmente para satisfazer a devoção privada e ainda no século XIII era recitado principalmente por ordens religiosas. A bula *Quod a nobis* de Pio V incita veementemente à sua prática, mas não a impõe como um dever.

³ [É apenas uma pequena clarificação ao que é ensinado, uma vez que já foi incorporado em mais de uma fórmula pela Igreja – como no Credo prescrito para converter os Waldenses por Inocente III em 1212].



como leituras nas Matinas) eram os mais conhecidos deste Ofício. Seriam provavelmente os textos desta figura do Antigo Testamento, os excertos da Bíblia mais conhecidos entre os leigos durante a Idade Média e Renascimento. Segundo Cabrol (1907, p. 220), Job era lido desde os primeiros tempos durante os serviços fúnebres, sendo venerado pelas pessoas que sofriam de diversas doenças (especialmente lepra e doenças venéreas) e como patrono dos músicos (é retratado estando entretido por músicos a quem dava crostas das suas feridas que se transformavam em ouro). Poderá esta ser esta uma hipótese para a ligação dos seus textos com o Ofício de Defuntos (Besserman, 1979, p. 64-75). Também Santo Agostinho e outros autores dos séculos IV e V atestam o uso nos serviços fúnebres de alguns salmos que integram o Ofício de Defuntos.

O facto de a liturgia de defuntos fazer parte dos inúmeros Livros das Horas mostra, igualmente, a importância que lhe era atribuída, pelo que se pode afirmar que a Missa e o Ofício de Defuntos eram elementos relevantes na devoção medieval e renascentista (Vovelle, 1983, p. 155-157). Efetivamente, o enterro de um cristão foi desde sempre visto como um ato religioso importante e por isso rodeado de um cerimonial especial. O dogma da ressurreição do corpo (por analogia com a ressurreição de Cristo) e a tradição judaica constituíram a base da atitude dos cristãos em relação ao enterro dos restos mortais. Os primeiros cristãos faziam uso dos costumes locais, desde que estes não atentassem contra a sua fé. No entanto, encontra-se evidência nos primeiros séculos do cristianismo da existência de um serviço religioso com particularidades próprias. A oração depois da morte, o canto de hinos e salmos e a oferta da Missa são referidos frequentemente, como práticas dos primeiros tempos da cristandade (Thurston, 1907, p. 6).

A origem do Ofício de Defuntos, na forma canónica tradicional, tem provavelmente a sua génese anterior a S. Gregório Magno, contrariamente à tese que sustentava ser de origem monástica, remontando ao século VII (Callewaert, 1940, p. 169). Ainda segundo este autor, a sua proveniência é romana, por já se encontrar nos primeiros antifonários (romanos) e compreender as mesmas horas que o antigo Ofício Romano: Vigília, Laudes e Vésperas.

O Ofício de Defuntos é composto por Vésperas, Matinas e Laudes. Enquanto a estrutura destes serviços litúrgicos se fixou no início da Idade Média, os textos de algumas partes podiam ser diferentes de diocese para diocese ou variar entre as ordens religiosas. É sobretudo nos responsórios, que seguem cada uma das leituras das Matinas, que se encontram diferentes escolhas de textos (Ottosen, 1993, p. 46-48).

Com a publicação da nova edição do *Breviarium romanum*⁴ em 1568, e do *Missale*

⁴ Foi editada em 1568 e entrou em uso no ano seguinte. No seu frontispício está escrito o seguinte: *Breviarium Romanum ex decreto Sacrosancti Concilii Tridentini retitutum, Pio V Pont. Max. Jussu editum. Romae 1568, cum privilegio Pii V Pont. Max., a s'dibus populo Romani, apud mamecium*. Na base das rubricas do *Breviarium* de Pio V, está o *Breviarium* Franciscano, redigido por Aymon deFaverham em 1243-1244 e a alteração feita em 1263, por um suplemento intitulado *Tabula Parisiensis*



*romanum*⁵ em 1570, por ordem de Pio V, muitas das tradições locais desapareceram (Rutherford, 1980, pp. 87-89). Somente, como evidencia Martimort (1965, p. 53), as igrejas que mantinham uma tradição litúrgica com pelo menos duzentos anos a puderam conservar.

A versão do Ofício e Missa que nasceu com o Concílio de Trento baseou-se na prática da cúria papal, remontando provavelmente aos inícios da Idade Média. Efetivamente, encontram-se alguns elementos da liturgia dos mortos em fontes do final dos séculos VIII e IX (Rutherford, 1980, p. 39-52). Knud Ottosen (1993, p. 28-29) afirma que a estrutura e também alguns textos e cânticos das Matinas são, provavelmente, originários de algumas igrejas de Roma, particularmente da igreja de São Pedro, nestes séculos.

Se bem que a sua história inicial permaneça obscura, o Ofício e Missa com a forma promulgada por Pio V já eram utilizados na cúria de Roma, pelo menos na segunda década do século XIII, quando foram incorporados no Ordinário do Papa Inocêncio III⁶ (Dijk, 1975, p. 475-478). É provável, contudo, que esta versão da liturgia não estivesse disseminada, mesmo em Roma. Na realidade, de acordo com Salmon (1975, p. 405-411), a liturgia curial seria seguida somente na Igreja de São João Latrão.

O fator decisivo que certamente mais contribuiu para a difusão e sucesso do rito da cúria foi a sua adoção pelos Franciscanos (Salmon, 1965, p. 964-965). Aymon de Faversham, Quarto Ministro Geral da Ordem dos Franciscanos, reviu a liturgia, mas, no que respeitava ao Ofício e Missa de Defuntos, estes ficaram quase intocáveis. À custa das reformas levadas a termo por J. C. Orsini, eleito Papa como Papa Nicolau III em 1276, a liturgia dos Franciscanos passou a usar-se por toda a cidade de Roma (Dijk, 1975, p. 405-407). Durante o seu curto pontificado, Nicolau III mandou substituir os livros litúrgicos nas igrejas de Roma pelos modelos Franciscanos (Dijk, 1975, p. 410-411). Ao longo do tempo, esta ordem ajudou a espalhar pela Europa a liturgia utilizada na corte papal.

Em suma, durante cerca de quatro séculos, até à publicação do Breviário de Pio V, a versão usada na Cúria Papal e a usada nas Igrejas de Roma eram muito próximas. Naturalmente que a estabilidade na liturgia de defuntos da versão romana, durante este período, não existiu noutras dioceses, onde os textos de Inocêncio III se foram alterando ao longo desses quatro séculos.

Ao ritual à volta da morte estavam ainda associadas cerimónias que não apare-

(Martimort, 1965, p. 95). Com a bula *Quod a Nobis* de 1568, aboliam-se todos os breviários que não estivessem conforme a edição de 1568. Excetuava os breviários cuja tradição se prolongasse por mais de duzentos anos, ou aqueles que obtivessem aprovação pontifícia. Pio V proibira futuras modificações, adições ou supressões, no entanto, até ao Concílio do Vaticano II (1962-1965) sofreu ao longo dos séculos, ligeiras alterações.

⁵ Pio V, através da bula *Quod Primum*, publica o Missal em 1570. Foi reconhecido até ao Concílio do Vaticano II (Coelho, 1950, v. 1, p. 587).

⁶ O Ordinário de Inocêncio III, elaborado entre 1213 e 1216, tem a mesma versão do Ofício que saiu sob determinação de Pio V. O principal estudo deste período é a obra de J. Stephen, P. Dijk e J. Hazeldem Walker, intitulada *The Origins of the Modern Roman Liturgy: The Liturgy of the Papal Court and the Franciscan Order in the Thirteenth Century*, Londres, 1960.



ceram descritas no Breviário e no Missal, em primeiro lugar, o conjunto de orações e gestos feitos antes da morte, assim como a regulamentação das procissões para levar o corpo do defunto para a igreja e depois para o túmulo. Há ainda outros aspectos à volta do ritual do funeral que se descrevem a propósito dos dois manuais de defuntos que são o nosso objeto de análise. A maior parte dos elementos deste ritual só foi codificada através da publicação do *Rituale Romanum* (RR) de 1614; é neste livro, promulgado por Paulo V (reinado papal entre 1605-1621), que aparece descrito com detalhe o cerimonial do enterro (Rutherford, 1980, pp. 69-78). Ao contrário dos outros livros do Rito Romano, o *Rituale* não foi imposto como único modelo⁷. Paulo V limitou-se a exortar ao seu uso. Isto fez com que continuassem a proliferar outros manuais, embora aqueles que iam aparecendo tendessem a estar em conformidade com o *Rituale* de Paulo V (Fortescue, 1907, v. 13, p. 87).

OS DOIS MANUAIS PORTUGUESES DE MÚSICA COMPOSTOS PARA A LITURGIA DE DEFUNTOS

O *Cantum Ecclesiasticum*, encomendado a Filipe de Magalhães *ad instantiam sacerdotum pauperum Ulyssiponentium confraternitatis sanctissimae Trinitatis, & charitatis* (irmandade da qual este autor era membro) teve a sua primeira edição em 1642⁸ e foi publicado por António Alvares, em Lisboa. Os textos e as “licenças” contêm algumas informações importantes. A primeira autorização, de 18 de julho de 1642, diz: *Podese tornar a imprimir o Officio de defuntos impresso ja a instancia da Irmandade de Clerigos pobres, & depois de impresso tornarà ao Conselho para se conferir com o original*. Da exigida confrontação resultou o seguinte consentimento, expresso em 29 de outubro do mesmo ano: *Visto estar conforme com o original, pode correr este livro*. Destes dizeres podem tirar-se, pelo menos, duas conclusões: este livro já havia sido impresso por ordem da já citada irmandade, embora nada se possa concluir no que diz respeito à data da edição; em relação ao ato de conferir por parte do “Conselho” ficam duas questões sem resposta: uma sobre a identidade do original e a outra sobre o modo de conferir e por quem e sobre aquilo que era, de facto, conferido. Esta edição, taxada a duzentos réis, tem um aparato gráfico pouco agradável, sobretudo na Litania⁹. É a única edição que tem um índice.

Na Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra encontra-se um exemplar de uma edição de 1691, da responsabilidade de Henri Aertssens de Antuérpia e existe ainda um terceiro exemplar que está depositado na Biblioteca Nacional em Lisboa. A técnica de impressão deste exemplar de Lisboa é diferente da usada na edição de

⁷ O Ritual Romano foi publicado por Paulo V em 1614. Foi revisto e aumentado por Pio X em 1913 e manteve-se até ao Concílio Vaticano II.

⁸ Este exemplar encontra-se na Biblioteca do Palácio Nacional da Ajuda, Lisboa.

⁹ Esta edição é a única que não tem o *Responsório post Missam*, e o *Requiescat in pace* musicado a quatro vozes antecedido por uma oração e versículos. Nas outras edições, esta sequência foi editada depois da *Litania*.



1642. Outro aspeto que a distingue das anteriores é a utilização do vermelho para as linhas do cantochão. Nesta edição, o impressor fez uso de licenças escritas no ano de 1613. O texto do “Conselho” diz: *Vista a informação podese imprimir este Manual de defuntos [...] & sem ela não correra. Em Lisboa 13 de dezembro de 1613.* É provável que estas licenças tivessem sido dadas para uma edição feita em Lisboa por Pieter van Craesbeeck, em 1614. Segundo o testemunho encontrado na *Bibliotheca Lusitana* de Barbosa Machado, a edição de 1614 terá sido a primeira do *Cantum Ecclesiasticum*¹⁰.

Pode levantar-se a questão da obrigatoriedade das licenças ou do seu valor efetivo tendo em conta que em 1691, e longe de Lisboa, são usadas licenças de 1613. Por que é que para a edição de 1642, levada a cabo na tipografia régia, foram pedidas licenças atuais? Se em 1691 não era necessário imprimir com licenças da altura, poderá pensar-se que elas também contribuíam para o prestígio da obra? A problemática à volta do significado real das “licenças” merece atenção. Esta terá sido a segunda de duas edições saídas de Antuérpia no ano de 1691. Alphonse Goovaerts (1880, pp. 134-135) insiste em esclarecer este facto porque, como escreve, “nous sommes entrés dans ce détail, parce que quelques auteurs ont cru qu’il s’agissait ici d’une seule et unique édition”¹¹. Para esclarecer este acontecimento cita parte dos frontispícios.

Sabe-se que no ano de 1728 saiu da já referida oficina de Henri Aertssens uma nova edição; encontrou-se um exemplar na Biblioteca do Palácio Nacional da Ajuda. Esta edição é semelhante à edição de 1691 no grafismo. Nas peças polifónicas, os erros principais estão quase sempre associados às *ligaduras*. Tendo em conta a técnica de impressão utilizada, é lícito colocar-se a hipótese de que aqueles erros possam ter sido motivados por distração ao colocar as primeiras figuras, ou por desconhecimento por parte do impressor da importância da sua disposição; vale a pena referir que se cada uma das primeiras figuras das *ligaduras* sofrer um movimento de rotação de 180 graus, todas as ligaduras ficam corretas. E qual foi a fonte ou fontes utilizadas para ultimar este trabalho? Terá havido a preocupação de emendar os “erros” da edição de 1691, se ainda possuíssem um exemplar?

Na Biblioteca Nacional existe uma edição de 1720 impressa em *Lisboa Ocidental*, na Oficina de António Pedroso Galvão, à custa de *Paulo Martins de Andrade, Mercado de Livros*. Como nas três edições anteriores, esta também faz referência no frontispício a uma cuidadosa correção de erros que terá sido realizada. As licenças

¹⁰ Barbosa Machado dá a seguinte leitura da obra: *Cantus Ecclesiasticus commendandi animas corporaque sepeliendi defunctorum; Missa & Stationes Justa Ritum Sacrosanctae Romanae Ecclesiae Breviarii, Missalisques Romani Clementis VII. & Urbani VIII. Recognitionem ordinata. Ulyssipone apud Petrum Craesbaack 1614. 4. & ibi apud Antonium Alvares 1642. 4. & Antuerpiae apud Henricum Aertssens 1691. 4.* (Nery, 1984, p. 162).

Este teor não corresponde aos frontispícios das edições de 1642, 1691, 1724 e 1728. Por outro lado, não pode ser o rosto da edição de 1614 por fazer referência ao Papa Urbano VIII, uma vez que este pontífice reinou entre 1623 e 1644. Talvez a intenção tenha sido compilar um conjunto de elementos a partir de diferentes edições para referenciar a obra.

¹¹ [nós entramos neste detalhe, porque alguns autores acreditam que se trata de uma só e única edição.]



mencionam explicitamente que o *Caderno de Defuntos só correrá* depois de conferido. No entanto, esta edição agregou uma impressão de má qualidade com uma quantidade desmesurada de erros. Nas peças polifónicas estes distribuem-se pelo valor das figuras, pelas formas das ligaduras e por um grande número de erros em fragmentos melódicos. Esta edição tem no rosto as mesmas palavras que a edição de 1691, excetuando a informação sobre o editor, local e data da impressão, ostenta a mesma gravura representando a Santíssima Trindade e tem também o mesmo número de páginas.

A outra edição que se analisou, encontra-se na Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra. Foi impressa em *Lisboa ocidental, Ex Typographia Diagrammis*, no ano de 1724 e vendia-se na rua dos Gallegos. Sob o aspeto tipográfico é uma edição bastante cuidada onde, nas peças polifónicas, relativamente à edição de 1720, foram emendados alguns erros. O exemplar consultado não apresenta as tradicionais licenças.

No frontispício da edição de 1642 lê-se que o *Offício*, a *Missa* e as *Estações* estão escritas segundo o rito da Igreja Romana, a partir do Breviário e Missal reconhecidos pelos Papas Clemente VIII e Urbano VIII. Em todas as edições posteriores aparece a informação de que a obra está *justa breviarii, missalisque romani novissimam recognitionem*. Este facto pode levar a pensar que estas edições sofreram alterações de forma e ou de conteúdo.

Algumas fontes secundárias evidenciam a existência de outras edições. Joaquim de Vasconcelos refere outras duas edições, uma de 1641 e outra de 1785 (Vasconcelos, 1870, vol. 1, p. 221 e vol. 2, p. 294-295). José Maria Pedrosa Cardoso aponta outras edições conhecidas na Biblioteca Nacional de Lisboa: Coimbra, 1665; Coimbra, 1676; Lisboa, 1753; e Lisboa, 1768 (Cardoso, 1995, vol. 2, p. 224-229). José Augusto Alegria (1984) tece comentários à edição de Coimbra de 1676, mas não indica o seu paradeiro. Pelo que escreve fica a saber-se que esta edição não incorporou o *Responsorium post Missam*.

Com exceção de um conjunto de peças polifónicas, constituído por *Litania* e um *Resposorium post Missam*, escritos em notação mensural branca com pequenos textos intercalados e notados e cantochão figurado, a obra está escrita em cantochão com notação de cantochão figurado, fazendo uso dos “pontos, notas, ou figuras” apresentados por autores como Pedro Talésio, na sua *Arte de Canto Chão* (Talésio, 1616, p. 11).

O *Ordo Amplissimus*, um manual de defuntos para uso dos sacerdotes de Lisboa, pertencentes à Confraria da Caridade¹², foi publicado no ano de 1603 e impresso na tipografia de Pieter van Craesbeek, em Lisboa. Pelo que vem impresso na folha de rosto, fica-se a saber que a obra contém orações e cerimónias fúnebres segundo

¹² O alvará de proteção real menciona que a dita irmandade estava sediada na Igreja de S. Tiago, Lisboa.



o rito romano e que para além do ofício de defuntos tem tudo o que diz respeito à encomendação da alma, funeral e sepultura do corpo. O manual de música foi encomendado pelos confrades, que o custearam. O seu conteúdo, como está escrito na folha de rosto, foi revisto, interpolado, renovado e acrescentado tanto nas orações como no canto, em muitos lugares, por Duarte Lobo, mestre de música da Sé de Lisboa e também por Bento Godinho e Bartolomeu Vicente, mestres de cerimónia da capela real e confrades da citada confraria.

Qual terá sido a participação de Duarte Lobo nesta obra? Tendo em conta os dados que se possuem, não se pode concluir em que exata medida a obra se associa ao polifonista. Em relação aos mestres de cerimónia da capela real nada se sabe. Conhece-se apenas uma edição do *Ordo Amplissimus*, a de 1603. Os exemplares conhecidos encontram-se na Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra e no Cabido da Sé de Portalegre¹³. Destaca-se o facto da edição encontrada na Sé de Portalegre possuir, no fim do manual, três pequenas peças polifónicas. É provável que esta edição seja a completa, já que as três peças (Ladainhas a 3 e 4 vozes) parecem não ter sido colocadas posteriormente. O papel e a impressão dos caracteres são uniformes, a linha que cose todo o manual é a mesma e não se observam vestígios de que tivesse sido alvo de nova cosedura.

Na edição da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra faltam as peças polifónicas e a obra encontra-se num estado geral de degradação. Tal como no *Cantum Ecclesiasticum*, com exceção das peças polifónicas, escritas em notação mensural branca, a obra está escrita em cantochão figurado.

ESTRUTURA DOS DOIS MANUAIS TENDO COMO REFERÊNCIA O RITUALE ROMANUM

Os dois manuais portugueses de música para a liturgia de defuntos codificam a organização de um desempenho no âmbito da liturgia, no que diz respeito aos ritos, textos cantados ou rezados e às melodias. Para além da estrutura litúrgico-musical completa da missa *pro defunctis*, apresentam o que se sublinha ser o seu carácter normativo, as rubricas essenciais a ter em conta nas celebrações mais ou menos solenes dos funerais e também nas comemorações dos defuntos, designadamente *in die omnium fidelium defunctorum*. Possuem genericamente três partes: uma com o Ofício, uma outra com a Missa, cujo texto musical está em cantochão figurado, e uma outra composta por um pequeno conjunto de peças polifónicas.

A edição que se escolheu do *Ordo Amplissimus* não possui índice. No entanto, no cabeçalho do manual está impresso o seguinte: *Officium sepulturae* e *Officium defunctorum*. Para além desta informação, o manual possui a generalidade das secções



do *Cantum Ecclesiasticum*, conforme se pode ver pelo quadro abaixo.

A edição do *Cantum Ecclesiasticum* que se escolheu para confrontar com o *Ordo Amplissimus* foi a publicada em 1724. A razão principal teve a ver com qualidade da publicação, uma vez que possui poucos erros. Embora não contenha índice¹⁴, o autor intitulou as diversas secções ao longo da obra. Tomando então como referência a edição de 1724 do *Cantum Ecclesiasticum* e a edição do *Ordo Amplissimus*, apresentam-se, no quadro, as secções identificadas nas obras.

secções	<i>Cantum Ecclesiasticum</i>	<i>Ordo Amplissimus</i>
1ª	<i>In commendatione animae</i>	<i>Officium commendationis animae</i>
2ª	<i>Delatio defuncti ad ecclesiam</i>	<i>Delatio corporis defuncti ad ecclesiam</i>
3ª	<i>Officium sepulturae clericorum</i>	<i>Officium sepultura</i>
4ª	<i>Incipit officium defunctorum</i>	<i>Officium Defunctorum ad Vesperas</i> <i>Officium Defunctorum ad Matinas</i> <i>Ad Laudes</i>
5ª	<i>Missa defunctorum</i>	<i>Ad Missam</i>
6ª	<i>Ordo absolutionis ex missale romano recognito</i>	<i>Absolutio</i>
7ª	<i>Stationes</i>	(não possui esta secção)
8ª	<i>Litania</i>	<i>Litania</i>

A primeira secção dedicada à encomendação da alma decorre depois da expiração ou, mais precisamente como diz Filipe de Magalhães, *egressa anima de corpore* [saída a alma do corpo]. Enquanto a *commendatio animae* diz respeito ao defunto, nos dois manuais, o *Rituale Romanum (RR)*¹⁵ de Paulo V apresenta a *Ordo commendatione animae* como cerimonial feito antes da morte. Na presença do moribundo era dito um conjunto de orações e se a agonia se prolongasse podiam ser lidos capítulos do evangelho e ainda acrescentar os salmos 117 e 118. Depois da expiração, o **RR** manda cantar o responsório *Subvenite* e rezar uma última oração da encomendação da alma, a oração *Tibi Domine commendamus*.

A segunda secção diz respeito à transladação do defunto para a Igreja. Tanto os manuais como o **RR** preveem o Salmo 50. É possível que, nas pausas que ocorriam (Estações) durante o transporte do defunto para a Igreja, fossem cantadas as *Litanias* (oitava secção).

¹⁴ Só a edição de 1642 tem um índice com o seguinte conteúdo: *Commendatio animae* | *Delatio defunctorum* | *Officium Sepulturae* | *Officium defunctorum as Vesperas* | *Orationes diversae pro defunctis* | *Invitatorium officii defunctorum* | *Primum Nocturnum* | *Secundum Nocturnum* | *Tertium Nocturnum* | *Resposorium maius Libera me* | *Laudes defunctorum* | *Litaniae*.

¹⁵ A partir daqui, utiliza-se a seguinte abreviatura **RR**.



O conjunto de cânticos, salmos e orações que fazem parte do ato da sepultura dos clérigos, secção três, mostra bem a solenidade de que se podia revestir o enterro de um clérigo. O **RR** possibilita que se realize uma cerimónia abreviada. Em relação ao *Ordo Amplissimus*, na p. 8 existe uma indicação errada, uma vez que remete para a p. 5 quando deveria ser para a p. 6.

O *Officium defunctorum* é constituído pelas Vésperas, Matinas e Laudes, distribuindo-se por mais de sessenta páginas, em cada um dos manuais. A cerimónia da sepultura pode começar logo após a chegada da procissão à Igreja com o defunto, situação apresentada no *Cantum Ecclesiasticum*. A este propósito, o **RR** preceitua o seguinte: depois do corpo chegar à igreja, se não houver impedimento, segue-se de imediato o Ofício com *invitatorium*, três Noturnos e Laudes; se por alguma razão válida, o Ofício não puder ser dito, diga-se pelo menos o primeiro Noturno com Laudes (ou sem estas) começando com o *invitatorium*, se nem mesmo um Noturno puder ser levado a termo, não se omitam as orações e sufrágios do serviço fúnebre.

Depois de chegado o corpo à Igreja, as exéquias continuam com as Matinas; o **RR** não prescreve a recitação das Vésperas para este momento. No **RR** pode ler-se: *Deposito féretro in medio ecclesiae [...] dicatur Officium Defunctorum, cum invitatório, tribus Nocturnis et Laudibus [...] (1952, Tit. VII, cap. 3, p. 209)*. É de supor, no entanto, que as Vésperas pudessem ser ditas; eram-no certamente, pelo menos, noutra altura do dia. O **RR** contém as Vésperas¹⁶, antes das quais está escrito: *Dicuntur in Coro in die depositionis et aliis diebus protemporis opportunitate et ecclesiarum consuetudine*.

Filipe de Magalhães escreveu, no seu *Cantum Ecclesiasticum*, todas as rubricas pertinentes à Missa *pro defunctis*. Thurston (1907, vol. 3, p. 73) afirma que, de facto, o **RR** não prescreve a recitação das Vésperas por ocasião das cerimónias do enterro, se bem que as Vésperas sejam mencionadas no *Caeremoniale Episcoporum* no caso de se tratar de um Bispo. O **RR** insta com ênfase para que seja celebrada Missa com o corpo presente, antes daquele ser levado para o túmulo. A Missa nunca deve ser omitida, a não ser que uma festividade da Igreja (ou por outra razão forte) proíba a celebração. O próprio **RR** chama a atenção para uma prática que vem de longe; diz o **RR**: *Quod antiquissimi este instituti, illud, quantum fieri poterit, retineatur, ut Missa, presente corpore defuncti, pro eo celebretur, antequam sepulturae tradatur*. Gy diz que a inclusão da Eucaristia no ritual fúnebre remonta, pelo menos, ao século IV; e na Idade Média “tornou-se para todo o Ocidente a parte principal das exéquias cristãs” (1965, p. 723).

A seguir à Missa deve seguir-se, conforme a norma do *Rituale*, o rito da absolvição. O **RR** não dá um nome a esta parte, mas no contexto da explicação das exéquias utiliza



a palavra *Absolutionem* (1952, Tit. VII, cap. 3, p. 210). Segundo as palavras impressas no *Missale romanum (Finita Missa, si facienda este absolutio est)*, parece que o ato era facultativo. Contudo, o **RR** faz crer que este rito era feito sempre depois da Missa.

O CE contém as chamadas *Stationes*¹⁷. O ritual das Estações era levado a cabo no dia de todos os fiéis defuntos e nas segundas-feiras. Esta procissão fazia-se percorrendo a Igreja e o cemitério.

Como já se referiu, Filipe de Magalhães escreveu polifonicamente uma *Litania* e um *Responsorium post Missam*. A Ladainha é uma oração formada por uma série de invocações, neste caso pronunciadas alternadamente por solistas (parte polifónica) e coro (cantochoão).

Memento mei Deus, o quarto responsório das matinas (colocado também na terceira estação), foi musicado de modo a criar contraste na sua performance, que se manifesta no canto polifónico a quatro vozes, versus cantochoão. Depois do responsório vem o *Pater noster*, os versículos habituais, a oração *Absolve, quaesumus Domine* e, por fim, é cantada a quatro vozes a expressão *Requiescat in pace*. Esta sequência de textos faz lembrar a cerimónia da absolvição, se bem que o responsório *Memento mei Deus* não pertença ao repertório conhecido dos responsórios possíveis para aquela cerimónia. O mais provável é que este grupo constituísse uma alternativa à absolvição, se esta não fosse feita, ou antecedesse a própria absolvição. Neste caso, propiciaria uma elaboração do ritual levado a cabo depois da Missa.

CONCLUSÕES

Os dois manuais portugueses de música para a liturgia dos defuntos, o *Cantum Ecclesiasticum* e o *Ordo Amplissimus*, encerram informação valiosa para a história da música em Portugal, contribuindo para evidenciar o papel social e cultural da música na liturgia de defuntos.

Não só pelos elementos que se podem colher, como pelas questões que são deixadas em aberto, o estudo destas obras dá a conhecer uma cultura afirmada ao longo de séculos na Europa cristã. A forma como um povo chora e canta os seus mortos é a afirmação da identidade social e cultural de um povo.

Os dois manuais de música portugueses do séc. XVII ao fazerem parte do repertório da música pelos mortos, constituem-se como documentos importantes para ajudar a compreender o modo como se marcou ao longo dos séculos, a transição desta vida para a outra e a atenção posta na comemoração dos defuntos.

Considerando a *inquietude* e o sentido do *incompleto* como elementos fundamentais e catalisadores de maior conhecimento, cada obra situa e retrata ao tempo

¹⁷ A palavra latina *statio* foi em primeiro lugar associada ao jejum público (Martimort, 1956, p. 361). Depois houve a associação de algumas igrejas ao termo *stationes*. A utilização do termo para designar determinadas procissões terá nascido do facto de os dias de jejum e oração serem acompanhados de procissões;



o pensamento de séculos passados, tornando mais claras algumas dessas práticas que chegaram aos nossos dias.

Se os textos destas duas obras seguem as normas tridentinas, seria importante demarcar até que ponto os manuais têm na sua música laivos de nacionalismo. A comparação com obras de outros autores ibéricos pode ser um estudo interessante e colocar luz sobre muitas dúvidas persistentes. Olhando numa outra perspectiva, poder-se-ão procurar outras referências à prática musical nos rituais fúnebres, ou nas orações pelos defuntos. Existirá certamente grande diversidade de práticas e sonoridades, enquanto retrato social específico de cada comunidade. O entendimento dos elementos comuns e de ligação entre eles deixam-nos certamente uma noção mais próxima da realidade de então, da influência e aculturação entre comunidades que apenas mantinham contacto esporádicos.

No que respeita ao manual de defuntos de Filipe de Magalhães, o *Cantum Ecclesiasticum*, destinou-se a uma ampla divulgação, não só por ser uma obra impressa, mas também porque teve várias edições. A sua longa existência na prática litúrgica, a persistência, em sucessivas edições, de erros evidentes na polifonia e provavelmente no canto-chão, comprometeram certamente a execução musical, vista à luz dos nossos dias. O entendimento das razões pelas quais acontecem tais incorreções não encontra resposta neste estudo. Estas e outras dúvidas irão persistir. Mas proliferam inquietudes sobre a intencionalidade ou não da manutenção dos erros na escrita musical.

É ainda legítimo questionar a relação entre a classe social ou o papel social, e o tipo de música utilizado no culto da morte.



BIBLIOGRAFIA

Fontes primárias

Talésio, Pedro. *Arte de cantocham*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 1616.

Lobo, Duarte; Godinho, Bento; Vicente, Bartolomeu. *Ordo Amplissimus*. Lisboa: Tipografia Diagramatis, 1724.

Magalhães, Filipe de. *Cantum Ecclesiasticum*. Lisboa: António Alvares, 1642.

Livros litúrgicos

Rituale Romamum 1952

Rituale Romanum Pauli V Pont. Max. Jussu editum, aliorumque pont. Cura recognitum, atque ad normam Codicis Juris Canonici accommodatum: SS. Mi D.N. Pii Papae XII auctoritate ordinatum et actum. Editio Taurinensis quarta juxta typicam, Taurini Romae, Marietti.

Fontes secundárias

Besserman, Lawrence L. *The Legend of Job in the Middle Ages*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1979.

Cabrol, Fernand. 'Office of Dead'. In: *The Catholic Encyclopedia* (v. 11, p. 220-221). Nova Iorque: Caxton Publishing Company, 1907.

Cardoso, José Maria Pedrosa. *Fundo Musical: Século XVI ao XIX*. (Coleção Património Artístico, Histórico e Cultural da Santa Casa da Misericórdia de Lisboa). 2 vols. Lisboa: Santa Casa da Misericórdia, 1995.

Dijk, Stephen J. P. van. *The Ordinal of the Papal Court from Innocent III to Boniface VIII and Related Documents*, "Spicilegium Friburgense", Texts Concerning the History of Christian Life, v. 22. Fribourg: The University Press Fribourg, Switzerland, 1975

Fortescue, A. 'Ritual'. In: *The Catholic Encyclopedia* (v. 13, p. 87-313). Nova Iorque: Caxton Publishing Company, 1907.

Goovaerts, Alphonse. *Histoire et Bibliographie de la Typographie musicale dans les Pays Bas*. Antuérpia: Libr. Pierre Kocks, 1880.

Gy, Pierre-Marrie. "A morte do Cristão". In: *A Igreja em Oração. Introdução à Liturgia*. Barcelos: Ora & Labora, 1965.

Rutherford, Richard. *The death of a Christian: The Rite of Funerals, Studies in the reformed rites of the Catholic Church*. Nova Iorque: Pueblo Pub. Co, 1980.



- Ottosen, Knud. *The Responsories and Versicles of the Latin Office of the Death*. Denmark: Aarhus, 1993.
- Riguetti, Mário. *Manuale di Storia Liturgica*. 3ª ed. Milão: Àncora, 1955.
- Rowell, Geoffrey. *The Liturgy of Christian Burial: An Introductory Survey of the Historical Development of Christian Burial Rites*. Londres: Alcuin Club/S.P.C.K., 1977.
- Salmon, P. "A oração das horas". In: *A Igreja em oração, Introdução à Liturgia*. Barcelos: Ora & Labora, 1965.
- Thurston, H. 'Burial'. In: *The Catholic Encyclopedia* (v. 3, p. 71-78). Nova Iorque: Caxton Publishing Company, 1907.
- Toner, P. J. 'Death'. In: *The Catholic Encyclopedia* (v. 4, p. 605-655). Nova Iorque: Caxton Publishing Company, 1907.
- Vasconcelos, Joaquim de. *Os Músicos Portugueses: Biografia- Bibliographia*. 2 vols. Porto: Imprensa Portuguesa, 1870.
- Vovelle, Michel. *La Morte et L'Occident de 1300 à nous jours*. Paris: Gallimard, 1983.

JOSÉ FILOMENO MARTINS RAIMUNDO é professor coordenador da Escola Superior de Artes Aplicadas e director desde 2010. Foi Presidente do Conselho Científico e director do Conservatório de Portalegre, Covilhã e Belmonte. Integrou a comissão relativa ao Processo de Bolonha, do Ministério da Ciência e Ensino Superior.

Doutorou-se na Universidade da Extremadura, na área da música, possui o Mestrado em Ciências Musicais com uma dissertação sobre polifonia sacra seiscentista, uma licenciatura em História, uma licenciatura em Educação Musical, o Diploma de Estudos Superiores Especializados em Inspeção Escolar, o Curso Superior de Piano e Composição e o Curso Geral de Canto.



Music and ceremonial in Fernão Cardim's Jesuit letters (1583-90)

*Eduardo Sola Chagas Lima**

Abstract

This paper addresses Fernão Cardim's letters to his Portuguese employer, in which he provides details on the missions of the Society of Jesus throughout Northeastern Brazil in late sixteenth century. This study dwells on the historical context of these letters and focuses on reports of ceremonial music, with special attention to themes such as Jesuit inculturation and adaptability. In analyzing the Jesuits' peculiar musical engagement and interaction with the natives and their ceremonial practices, this paper evaluates the significance of this interrelationship for Jesuit Catholic ritual. This research also explores Cardim's accounts on the intersection between Christian ceremonies and local rituals as one of the earliest documented signs of religious syncretism on Brazilian territory.

Keywords

Music and ritual – ceremonial music – inculturation – Jesuit missionaries – religious syncretism – Fernão Cardim.

Resumo

Este artigo aborda as cartas de Fernão Cardim ao seu empregador português, em que ele fornece detalhes sobre as missões da Companhia de Jesus no nordeste brasileiro ao fim do século XVI. Este estudo enfatiza o contexto histórico dessas cartas e concentra-se nos relatos de música cerimonial, com atenção especial a temas como inculturação jesuítica e adaptabilidade. Ao analisar o engajamento e interação musical peculiar dos jesuítas com os nativos e suas práticas cerimoniais, este artigo avalia as implicações dessa integração no ritual católico jesuíta. Esta pesquisa também explora o relato de Cardim sobre a interseção entre cerimônias cristãs e rituais locais como sendo um dos primeiros sinais documentados de sincretismo religioso em território brasileiro.

Palavras-chave

Música e ritual – música cerimonial – enculturação – sincretismo religioso – missionários jesuítas – música ibérica – Fernão Cardim.

*Universidade de Toronto, Toronto, Ontario, Canadá. Endereço eletrônico: info@eduardosola.com.



The letters written by Fernão Cardim contemplate a prosperous period for the Society of Jesus in the history of South American Jesuit missions. Having joined the Company in 1556, he sailed to Brazil in 1583 to work in one of the Portuguese colonies along the north-eastern coast. He was continuously active as a Jesuit on Brazilian soil until the year of his death, 1625, only leaving that country between 1598 and 1604, when summoned to Rome. While in Italy, Cardim was elected Prosecutor of the Brazilian Province at the provincial congregation (Cardim, 1997, p. 12). His prolific Jesuit work yielded two treatises on the land of Brazil and two epistolary narratives.

Despite the rich detail and recurrence with which he describes music and other ceremonial events during his missionary trips throughout Bahia (1583-90), Cardim's letters are overlooked in musicological and ethnomusicological scholarship. That is partially due to the fact that they may have been overshadowed by longer and even more elaborated accounts in other contemporary reports, as well as their specific focus on the musical practices of the natives. The average European reader was certainly more interested in learning about the characteristics of indigenous musical practices, rather than reading descriptions of well-known Catholic rituals. Cardim's letters are not only shorter and more modest than these other sources, but they are also mainly concerned with the ordinary practice of music in the Catholic ceremony in the context of the Jesuit mission – in themselves topics of less interest at the time.

His two treatises were originally published in English at the time (London, 1625), but his two Jesuit letters were edited more than two centuries later and only then published in the original Portuguese for the first time (Lisbon, 1847). Since musical evidence in support of Cardim's accounts of ceremonies such as manuscripts, early editions, and instruments do not survive, the limited access to primary sources constitutes another stumbling block for musicology. In avoiding to inevitably rely on analogous contemporary accounts, or to depend on subsequent reports of Jesuit work from the eighteenth century, musicology has often overlooked Cardim's letters along with important aspects of sixteenth- and early seventeenth-century music. If his name is mentioned in publications on Brazilian music history, it is usually only in passing and his writings do not enjoy prominence as a central source of information.

I will argue presently, however, that due to the plethora of reports on ceremonial music in Cardim's first letter, his account is certainly worth revisiting as a historical document. Furthermore, I advocate for Cardim's letters in this study exactly because it dwells on ordinary ceremonies of the Catholic church, as it allows for examples of interaction between native Brazilians and European Jesuits. In this sense, Cardim's letters are unique in that they are a significant primary source for the *intersection* of European and native South American musical practices. In no other socio-cultural context at the time does Roman Catholic European music undergo a more dramatic transformation and adaptation as in the context of the Jesuit mission.



This paper explores aspects of Jesuit evangelistic techniques, dwelling on the concepts of inculturation and adaptability, as well as their implications for their missionary work. More specifically, it analyzes Jesuit musical engagements with the indigenous 'other.' It also considers the nature and role of the Jesuit letter as a means of communication between the New World missions and the European audience of readers. In later portions of this paper I turn to instances in Cardim's first letter that exemplify three essentially distinct settings in which ceremonial music is at play, namely: (1) Christian ceremonies, (2) pagan indigenous rites, and, finally, (3) ceremonial intersections featuring elements from these two settings. In focusing on these different ceremonial spheres, I touch upon issues such as collaborations of native Brazilians, gender-specific participation, and pagan incorporations to Catholic ceremonies. I also dedicate some space to discussing how these early signs of ceremonial amalgamation may have informed the development of syncretic religious movements in Brazilian history. This study argues that the establishment of syncretic religious systems in the nineteenth century may have been initiated and encouraged earlier in history by means of Jesuit incorporations of pagan ritualistic elements into Catholic ceremonial practices such as the ones described in Cardim's letters.

MUSIC AND CEREMONIAL IN THE JESUIT MISSION

Some of the main characteristics of the Society of Jesus are its restriction to male members and its missionary goals. As an institution, it is chiefly destined to convert the world and perform social charitable work by means of missionary activity. Thus, by engaging with other cultures, Jesuit missions are marked by a unique interaction with the locals, as evidenced in themes such as *inculturation*, *defense of native peoples* and other marginalized groups and *creative adaptability* to changing times. Magnus Mörner (1999), in addressing early missions, says: "Jesuit missionaries from the sixteenth to the eighteenth centuries have been characterized as showing a high degree of cultural relativism for their vocation and their times" (Mörner, 1999, p. 305). Jeffrey L. Klaiber (2009), in describing Jesuits in the introduction to his book on Latin American missions, also states:

[The Jesuits were] critical-minded, modern men who attempted to keep abreast of all the latest developments in Europe. In this sense, they lived a tension between these two worlds—newly discovered cultures in Asia or America, on the one hand, and modern thought shaped by the Renaissance and humanism on the other. (Klaiber, 2009, p. 2)

They constituted a peculiar group of well-educated men, who also excelled in their teaching system and instruction methods, building and instituting colleges as



they went and disseminating elements of contemporary Western European thought.

The early missions to the New World are doubtlessly the most notorious historical accomplishment of the Society of Jesus. More specifically, Jesuits were responsible for a thorough study of other cultures, trying to reach native Indians using codes they could understand. Of all the techniques employed by the Society, inculturation stands out as the most prominent in literature and became an aspect of particular interest in my present analysis of ceremonial music.¹ Inculturation sought the incarnation of Christian doctrines into the essence of a given cultural context, as Jesuits strived to bring out the best in the culture they encountered without destroying it. Rather, they were to find new meaning in that culture, save they introduced Christianity as its doctrinal basis. Jesuits believed that in so doing, that cultural context would be purified and purged of its otherwise pagan roots.

Basing their work on Ignatius of Loyola's (ca. 1491-1556) *Spiritual Exercises*, they were instructed to search and 'find God in all things,' whether or not they pertained directly to Christianity (Klaiber, 2009, p. 4). Hence, the missions allowed a certain degree of tolerance and adaptability when it comes to ceremonial variations in Catholic rituals. The incorporation of some elements of 'otherness' into religious ceremonies was not only permitted, but was welcomed as a fundamental tool for evangelism. In mingling with the cultural environment of the society they aimed to convert, Jesuits tried to reach out for the native without conflict or use of force. This approach has enormous implications for ritual music and musical activity in colonies in the New World, as flexibility and adaptability become characteristics of the Jesuit mission (Wittmann, 2011, p. 49).

During the Council of Trent (1545-63), the Catholic Church had demonstrated a certain degree of apprehension in regards to the use of music in ceremonies, emphasizing the need to shun pagan elements from composition (Dyer, 2014). In spite of the restrictive character of this clear guideline, Jesuit inculturation relativizes the line between sacred and secular in ceremonial music. In fact, the process of inculturation welcomes secular and even utterly pagan elements into the Christian ceremony. This was to be permitted, however, only when the objective is to evangelize, convert, and convince the other.

Since music and ritual are inevitably affected in this process, the concept of inculturation challenges the urge for ceremonial universality expressed by the Church in the Council of Trent a few decades back. While in Europe we can see an endeavour for ceremonial universality, this notion is very much lost in the Jesuit mission in the New World. The Society of Jesus' position when it comes to the line between sacred and

¹ Inculturation is also alternatively defined as *acculturation* in Zupanov's (1999) analysis, generally denoting Jesuit adaptability and flexibility in adjusting to foreign cultural contexts. It is important to note, however, that the term *acculturation* is also used in literature to designate an adaptation process to cultural change that is different from inculturation in the Jesuit context.



secular is very flexible as long as evangelism be the objective in question. Although the Jesuit Order swears total and complete allegiance to the pope and to Catholicism (Klaiber, 2009, p. 4), their very spirituality and missionary techniques attest to a significant deviation from the guidelines the Roman Church had promulgated at the time. Thus, the Jesuit mission has a unique and independent approach to sacred music and its use in liturgy. Frank Kennedy (2014) summarizes this idea, stating:

Even though Jesuits in mission territories shared the same vision as their European brothers, the missionary context often dictated a more flexible, less cautious approach to the use of music in support of the order's apostolic enterprise. The musical tradition that developed in a large number of mission countries was, in fact, so successful that it is now possible to identify 'mission music' as a genre distinct from the cathedral music that existed in those countries. (Kennedy, 2014)

As I will suggest below, this musical intersection is especially noticeable in South American missions and particularly salient in some of Fernão Cardim's reports.

Finally, it is important to bear in mind that music plays a central role in the Society of Jesus itself as an organization and has an especially significant purpose in the Jesuit mission. Kennedy (2014), in remarking on the function of music in European Jesuit activity in the sixteenth and seventeenth centuries, also mentions its centrality in liturgical and paraliturgical services as well as college theatrical productions.² This is to say that acknowledging the prominence of music in European Jesuit colleges also helps us estimate its significance for the missions in the New World and understand how it is portrayed in travel accounts and letters at the time.

FERNÃO CARDIM'S NARRATIVA EPISTOLAR

Ines G. Zupanov (1999, p. 6) suggests that Jesuit letters were generally expected to follow the instructions of classical rhetoric, although deviations from pre-established models of written discourse are not rare. As for larger documents such as treatises on the land, people, and ceremonies, digressions and expansions were allowed in the form of detailed narrative. Moreover, according to Ignatius of Loyola's instructions on Jesuit narrative, the missionary author should turn to details such as a thorough description of the place's nobility and ruling class, the 'common' people, the Company's activities, and the author *himself* (Zupanov, 1999, p. 7). Loyola suggests that the epistolary narrative was ultimately a self-reflective document and above all a personal overview of one's individual experiences. Nevertheless, it was to be read

² Jesuit theatrical productions in the various colleges generally involved musical dramas and plays.



by the recipient as an official report of the mission's progress as a *collective* accomplishment, and expected to generally contain information on the entire company as a social group. Therefore, the Jesuit letter, though an individual and personal memoir, was understood to apply to a wider social spectrum. In fact, the Company of Jesus was primarily founded as a social institution and the individual missionary can arguably be regarded in isolation from the collective system in which he is inserted.

In contrast, in an article on Fernão Cardim's letters, Eunícia Barros Fernandes (2009, p. 176) argues that written sources from the Renaissance are examples of the emancipation of the man as an individual. She especially develops the idea that it was through written documents that the individual begins to be perceived as such; and in which the author is able to express personal opinions and perspectives. Thus, while taken as an account of a collective perception, Jesuit letters were perhaps expected to entail a certain detachment of the individual from the Society. This dynamic between the 'individual' and the 'collective' in Jesuit letters brings about tremendous implications for the Brazilian mission and to how this dialogue may have potentially played out in Cardim's written reports on music.

Fernandes (2009, p. 179) acknowledges the collective nature of the personal account, arguing that Cardim as an individual is key to understanding the Brazilian mission as a cooperative accomplishment. To be sure, Cardim's letters differ from other contemporary documents in that they introduce singular and innovative personal opinions (as I will discuss in more detail below). His individualized accounts of ceremonial moments are also particularly helpful to musicological and ethnomusicological studies. On the other hand, it is difficult to assume the extent to which Fernão Cardim's perspectives were distinctively 'his;' or, to which extent it was Cardim 'the man' who was communicating through his writings. He produced his two letters while working as secretary to Father Cristóvão de Gouveia, during the period of 1583 to 1590, reporting on the Jesuit company's missionary activities along the coast. Cardim's individual and 'original' perspectives may have been informed by the social milieu in which he was inserted. This professional relationship between Cardim and his employers and superiors certainly helped shape his accounts.

Fernandes also introduces another salient attribute of the Jesuit letter: its potential to convey a "construction of the other" (Fernandes, 2009, p. 176). Cardim's perspectives on native Brazilian society and their practices offer a European reading of 'otherness' that aligns with various contemporary accounts, albeit in a more amicable and welcoming manner. But his letters are unique in that they dwell mostly on the positive interrelationships between native and Jesuit parties. This approach differs from some of the other contemporary reports, such as the treatises by Hans Staden (1557), André Thevet (1558), and Jean de Léry (1585), which focus on the bellicose contact between the indigenous groups and their European colonizers, as well as



between the indigenous groups themselves. Cardim's letters portray a generally positive overview of Jesuit missions in Colonial Brazil. Yet, his 'construction' of the indigenous Brazilian is still likely to be a reflection of the perspectives of this entire Jesuit company as a social group, rather than an individual perspective.

Another fundamental aspect of the Jesuit letter is its potential to communicate to a specific reading audience. As Zupanov (1999) points out, Jesuit epistolography ultimately became an "ethnographic description," suggesting that the European audience read these reports as "ethnographers, theatre audiences, trial witnesses, or even juries and judges and confessors" (Zupanov, 1999, p. 7). Cardim's letters were specifically addressed to the Provincial Father in Portugal (Cardim, 1997, p. 18), and it is uncertain how widely these documents were read in the community. Yet, regardless of their diffusion, it is paramount to consider Cardim's letters and their ability to communicate in light of their target audience in sixteenth-century Portugal.

When it comes to music, particularly, his personal choice of terminology and nomenclatures can be somewhat difficult to disentangle from his writings. To be sure, they were a common code between himself and his Portuguese readers. Arriving at a hermeneutic framework for music and ceremony in his letters is something this present study only begins to work towards, due to the challenges often encountered in defining and translating music terms. This investigation can greatly benefit from future research on music terminology in sixteenth-century Portuguese and, more specifically, on its role in the communication between Portuguese Jesuits and the ruling classes.

Fernão Cardim's other two treatises on the land, fauna, flora and people of native Brazil, follow the usual format of travel accounts. The travel account document had by this time already become an independent and distinctive writing genre. Therefore, as it is expected, these two treatises have little to do with the mission and can hardly be identified as strictly Jesuit documents, in that they share similarities with several other accounts, such as the aforementioned travel reports by Staden, Thevet, Léry. Cardim's *Narrativa Epistolar* (epistolary narrative, or letters), in contrast to his treatises, is by definition a collection of official reports specifically on Jesuit activity. As I indicated in the introduction, his letters are original and differ from most of the other contemporary sources in that they focus primarily on Jesuit ceremonial music, rather than the musical practices of native groups. Cardim's first letter dispenses with some of the strict guidelines of classical rhetoric. Instead, it is in the format of a continuous flow of prose. He provides a chronological description of the company's events observed during his missionary excursions throughout Brazilian territory, occasionally giving detailed reports of the native ceremonies he witnessed along the way.

His letters also span over a unique period in the history of Jesuit mission in Brazil. His work in Bahia and other northeastern regions between 1583 and his death in 1625



contemplates relative peace and advancement in Jesuit activities. The east coast of Brazil was the first area on South American territory to be reached by the Society of Jesus in 1549, and its fast growth allowed for abundant contact with several native tribes. By the time Cardim arrives in Brazil in 1583, Jesuit colleges were already established and the missions were prosperous. The colleges rapidly became the main source of instruction in the colony, if not the only educational system available for both Portuguese colonizers and the natives the Jesuits sought to convert (Klaiber, 2009, p. 16). The colleges adopted the same academic curriculum used in Europe, and emphasized the humanities: Latin, rhetoric, poetry, literature and history—as an introduction to philosophy and theology (Klaiber, 2009, p. 11). In the years following Cardim's death, however, Jesuit activity was marked by continuous struggles with other colonizers. By the middle of the seventeenth century Jesuits were fighting against indigenous slavery and were forced to devise strategies to protect the oppressed tribes in the northeast. Naturally, although slavery was to some extent already an issue in late sixteenth-century, none of these problems figure prominently in Cardim's writings and were probably still unknown to him at the time.

Music appears in nearly every ceremony described by Cardim. Whether it is performed by the Jesuit priests, the students of the colleges, or the natives themselves, references to music are a recurrent feature in his epistolary narrative. I will focus presently on two occasions reported by Cardim. The first encompasses the multiple festivities connected to the Mass for the Day of Kings on 06 January 1584; and the second a Christmas celebration in December 1583. These instances shed light not only on the music performed in the missions, but also on other sonic characteristics of these ceremonies. They are excellent examples of how music appears in both Christian and non-Christian contexts, and especially how elements from these two distinct settings occasionally intersect in the Brazilian Jesuit mission. I also look at the musical implications of Jesuit inculturation, and how these early signs of ceremonial intersection may have informed later developments of religious syncretism in Brazil—until today a prominent aspect of Brazilian culture along the northeastern coast.

JESUIT CEREMONIES

In recounting the disciplines taught in the colleges, Cardim also mentions music lessons, making specific reference to voice, flute, harpsichord, and viol³ (Cardim, 1997, p. 241). He alludes to ways in which the natives were exposed to European musical practices within their educational system and states that they were trained to sing and officiate the Catholic mass. In his numerous accounts of ceremonies the natives

³ It is unclear from Cardim's text, however, what sort of stringed instrument he is specifically referring to. Marcos T. Holler (2006) accounts for the frequent allusion to viols in Jesuit documents in Portuguese America, (Holler, 2006, p. 105). Although Holler also points to the incidence of plucked *violas* at the time (Holler, 2006, p. 106), the terminology used in Cardim's epistle leaves room for some discussion as to its precise organology.



are often said to actively take part in the rituals promoted by the Jesuits, rather than being merely ministered to. He says, for example:

On Day of Kings some of the brethren renewed their vows. The visiting priest, before the mass, ... baptized some thirty adults. During the entire baptismal ceremony there were good music and motets, and the flutes were played every now and again. After that [the priest] said the solemn mass, officiated with polyphonic singing by the natives, with their flutes, harpsichord and discant; a male student sang a few psalms and motets at the mass, with extraordinary devotion. (Cardim, 1997, p. 233).

This account from 06 January 1584 shows the active participation of Jesuit college students, which was most likely restricted to male individuals and appears several times throughout his reports. The engagement of female natives, on the other hand, is frequently more passive and involves congregational aspects of the ceremony, such as participation in the communion, reception of the Eucharist, fasting, and lamenting.

An analogous instance showing the active cooperation of native Indians took place on 03 July 1583. Cardim describes the musical collaboration between the Jesuit priests and the natives:

On the following day, the day of the visitation of Saint Isabel, before the general confessions, the priests and brethren from the village renewed their vows... and the visiting Father sang the mass with the deacon and sub-deacon, presided in polyphonic singing by the natives and their flutes (Cardim, 1997, p. 223).

Although instances of engagement between Portuguese Jesuits and native music apprentices are recurrent throughout the first letter, they do not consist in the most significant accounts of ceremonials in Cardim's letters. In the following sections of this paper I will turn to reports of ritual music that are particularly important for this study's objective—to analyze non-Catholic practices and how they inform Jesuit ceremonial.

PAGAN RITUALS

While some of the musical instruments in Brazil found analogous forms among the ones brought to South America by the Jesuits and European colonizers—such as various types of flutes and percussion instruments—there were other instruments that remained unmatched when it comes to a European counterpart. Cardim mentions



two musical instruments in particular that were still foreign to European classification at the time: the *maracá* and the *berimbau*. Their sonic idiosyncrasies were not only new to the Jesuits, but their ritualistic purposes and implied religious context were also foreign to sixteenth-century Catholicism.

Although rituals taking place during Jesuit activities—that is, in a Catholic religious context—are the focus in Cardim's text, he does devote some attention to native rituals as well. These ceremonies are to some extent connected to the Jesuit mission since he witnesses them during his priestly visits to the tribes. In fact three out of his five accounts of native ceremonies feature a festival display whose purpose is to welcome the visiting priest. Nonetheless, they happen outside the Roman Catholic context *per se*.

Cardim reports his impressions of the native rituals that took place after the "spiritual feast" on Day of Kings, 06 January 1584:

They all walk very close together... with their bows and arrows in hand, some paint their bodies and decorate themselves with feathers. The women follow [in like manner], and the rest are bare; and together they go throughout the entire village, shouting out loud, dancing... and singing at the sound of a gourd full of little stones. They are so concentrated on the beat that they make no mistakes in their steps, stamping on the ground with such force that the earth shakes. [...] It is impossible to understand what they sing, but the [others] told me that they sang about the many accomplishments and wars of their ancestors (Cardim, 1997, p. 234).

Both Jean de Léry (1585) and Hans Staden (1557) wrote detailed first-hand accounts of similar celebrations among the anthropophagous *Tupinambá*—one of the main indigenous coastal tribes—and their ritualistic use of their rattle, the *maracá*. They also provide information on its crucial role in their religious system, festivities and war rituals throughout the year (Lima, 2015).

It is important to note that the native ceremony Cardim describes is very similar to the war celebrations addressed in these other contemporary accounts, featuring the *maracá* as a central element. Its anatomy as a musical instrument is fairly uncomplicated. The *maracá* (figures 1a and 1b) was made out of a hard, hollow fruit called *cabaça* in modern Brazilian Portuguese (calabash, in English).



Figure 1. a) Tupinambás dancing and playing the *maracá*. From Jean de Léry' *Historie d'un Voayege*, 1585. b) Tupinambá manufacturing leg-rattles and tupinambá dancing and playing the *maracá*. From André Thevet's *Les Singularitéz*, 1558.

According to Hans Staden's report of 1557, the natives "put a stick through it and cut a hole in it like a mouth, filling it with small stones so that it rattles" (Staden, 1928, p. 149). This procedure has been kept to present times among Brazilian natives living in Tupi-Guarani communities, and the rattle still functions as a religious object and musical instrument, although religious practices largely differ now from those of sixteenth-century tribes.

Among the Tupinambá the *maracá* was believed to carry a spirit that craved for the flesh of enemy tribes. The tribe's leaders also claimed that the rattle 'spoke' to them. Gary Thomlinson, in elaborating on this particular belief, argues that the rattling noise of the instrument was the "*maracá's* speaking voice" (Tomlinson, 2007, p. 111), although Staden clearly states that the sorcerers held the instrument in front of their faces and whispered words from behind it, thus making the natives believe it was actually speaking to them (Staden, 1928, p. 150). In this ceremony, the natives believed to be encouraged by the *maracá's* 'voice' to make war and capture the enemy, which culminated in ritual cannibalism. The anthropophagy of one representative of the adversary tribe is the highest point in Tupinambá ceremonial. By eating the enemy, they believed to assimilate and incorporate his/her strength, thus passing it on to future generations (Montaigne, 1811). Thus, the *maracá* is intrinsically connected to the ritual anthropophagy of the enemy, both as a musical instrument and as a religious token. In Cardim's account, as it is expected from such a friendly report, there is no evidence of cannibalism—thus suggesting that this particular instance of the festivity might have taken place outside its authentic native context. The ritualistic



adaptation in this specific occasion begins to show some evidence of ceremonial intersection between distinct socio-cultural spheres and their music.

Cardim also attests to the active participation of women in dances and singing. His description gives us some idea of the sonic qualities of their ritual. The terminological variation, changing from 'shout' to 'singing' in his text, suggests that Cardim may not have been able to decide between the terms, or satisfactorily classify this phenomenon according to the European musical and epistemological framework of his sphere. In 1585 Jean de Léry, in the third edition of his treatise on native Brazil, includes notated examples of these 'songs' (figures 2 and 3). Léry uses the contemporary Western notation system to convey native music to the curious European reader.

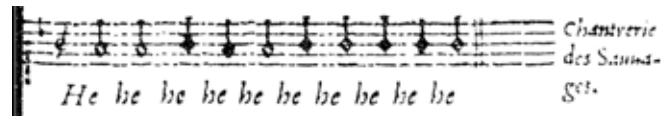


Figure 2. Notated Tupinambá song. From Jean de Léry's *Historie d'un Voayage*, 1585.

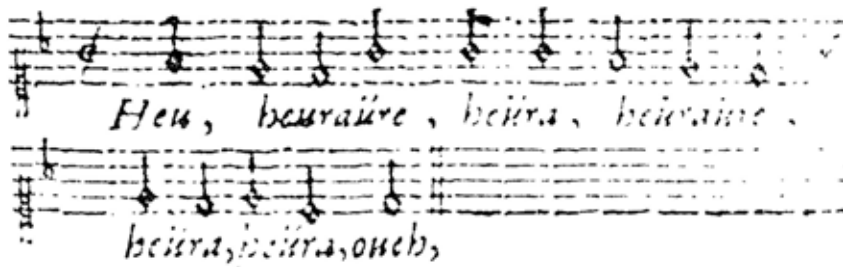


Figure 3. Notated Tupinambá song. From Jean de Léry's *Historie d'un Voayage*, 1585.

There is no indication whatsoever in Cardim's letter that the *maracá* (along with its music) was used in Jesuit ceremonies. The significance of this occasion is in that it takes place *outside* the Roman Catholic context. Yet, the other foreign instrument mentioned by Cardim—the berimbau—is described in his letters in close connection to the Jesuit ceremony. Both the *maracá* and berimbau embody similar ritualistic connotations and implications for the present discussion.

CEREMONIAL INTERSECTIONS

Fernão Cardim clearly states that the natives' feast on Day of Kings only took place *after* the mass and its correlated ceremonies have come to an end.⁴ Hence, as I have suggested above, although the natives do participate in Christian ceremonies,

⁴ Baptisms and weddings are often mentioned in connection to the mass ceremonies and feature the participation of the natives.



these two settings—one Catholic and one pagan—are usually very distinct. But there are instances in his writings that suggest the incorporation of pagan practices into Christian rituals and suggest a more evident and original contribution of the other to the Catholic religious ceremony.

The most compelling example of such ceremonies is Cardim's account of berimbau music. The berimbau is also a rather simple instrument, consisting of a wooden bow bent by a tense steel string, a resonating body usually made out of a hollow gourd (similar to the *maracá*), and a small *baqueta* with which to stroke the string with the right hand. The resonating gourd is placed against the player's abdomen and held with the left hand. The berimbau is accompanied by a *caxixi* (small basket rattle), which is also held with the left hand along with the *baqueta* and rattles when the instrument's one string is being stroked. A metal coin or stone (*moeda, dobrão* or *pedra*) is held between the left thumb and index, and used to raise the pitch or alter the sound of the string (Galm, 2010, p. 8).

Musical bows are not originally found in any other South-American indigenous cultures. The only feasible potential origin for what is now known as the 'Brazilian berimbau' is Central Africa. The massive diaspora of African slaves was the only possible channel by which the berimbau found its way into South America. As Eric Galm puts it: "as a result, musical bows in Brazil have become iconic representations of African-descended culture throughout the country" (Galm, 2010, p. 10). Yet Cardim's mentioning of the berimbau does not enjoy prominence in musicological or ethnomusicological literature, although it is potentially the earliest appearance of the instrument in written documents from the Colonial period.

The occasion is the Christmas celebration of 1583. Cardim's account reads: "We had the nativity scene at Christmas, where we used to gather together with the sound of good and devout (solemn) music, and brother Barnabé entertained us with his berimbau" (Cardim, 1928, p. 231). While this specific reference may be difficult to unpack due to its rather short nature and the limited detail available, it is perhaps one of the most significant musical moments in Cardim's letters. Usually, if there is a certain degree of ceremonial intersection, it is because the natives are depicted playing Jesuit music in Jesuit ceremonies. But this musician is no longer participating in the reproduction of music dictated by the Jesuits. Rather, brother Barnabé is bringing his berimbau and its music to the Jesuit ceremony, thus contributing to the Christmas entertainment in a more original, authentic way.

In discussing the origins of the berimbau, Richard Graham says: "in colonial Brazil, many Central African musical bows and their creole progenies fell by the wayside to create sociological conditions that eventually produced the pan-African berimbau" (Graham, 1991, p. 1). In this sense, the berimbau not only remounts to a fading African cultural background, but it is a crucial part in the development of an essentially



South American socio-cultural context. Graham also states: “in the cultural crucible of colonial Brazil, divergent cultural expressions of the African diaspora were reinterpreted to produce Brazilian national cultural institutions such as *the escolas de samba, terreiros de Cadomblé, and the academias de capoeira*” (Graham, 1991, p. 1). While to some extent these institutions are interconnected, the second and third—*terreiros de Candomblé* and *Capoeira*—specifically denote pagan-Christian religions that intersect freely with Catholic practices until today.⁵

As for the berimbau's sound and acoustical qualities, although the player can control the pitch to some extent, the nature of the instrument's musical idiom is largely percussive. Pitch is generally either high or low, and not necessarily precise in frequency, as most western European music would have required at the time. That being said, it is hard to assume that the berimbau was being played along with other music (especially western European music), but rather, enjoyed as an independent solo instrument. The music played could have been of African origin, as it is possible that brother Barnabé was of African descent. In any case, regardless of his socio-cultural background, he is contributing with a unique musical practice that is certainly foreign to the European Christmas celebration. Most importantly, this music remains intact when it comes to its idiomatic and sonic qualities: for the first time in Cardim's account Jesuit music is no longer strictly Christian.

Dance is another recurrent element witnessed in connection with church ceremonies. Cardim makes multiple references to dance, saying, for instance: “in this manner we were brought in procession to the church, with dances and good music of flutes and *Te Deum laudamus*” (Cardim, 1997, p. 222). He also states: “there was good music of voices, flutes, and dances and from there we went in procession to the church, with various inventions” (Cardim, 1997, p. 232); “at the heart of the mass there was preaching in the native tongue, and after that a solemn procession with dances and other such inventions” (Cardim, 1997, p. 234). Another reference is found elsewhere: “we went in procession to the church with a dance of men with swords, and yet another with the schoolboys; all walked on saying their vows to the holy relics” (Cardim, 1997, p. 277). The act of dancing seems to be mainly associated with church processions. Although Cardim does not specify, these dances are probably being performed exclusively by the natives, and possibly at the sound of *either* native or European music. Despite the implications of Jesuit inculturation, it is difficult to conceive of an amalgamation between these two seemingly antagonistic practices: the ritual solemnity typical of Catholic processions and the highly sensual dancing of the natives. Cardim (1997, p. 232) occasionally refers to these as *invenções* (“inventions” or “creations”), thus suggesting that they were indeed foreign elements

⁵ I explore these institutions in more detail below.



to Catholic ceremonials at first, but gradually appropriated by the Jesuits into their Christian rites.

Not only in Cardim, but also in the other contemporary accounts, the natives are often reported not to be wearing garments. The iconography available in Staden, Thevet, and Léry's travel journals (and especially the detailed engravings by Theodoro De Bry reproduced in figure 4) attests to their manner of minimal clothing (if any), body decoration and sensual dancing. The rich engraving, based on Staden's original description and iconography, shows a dance performed exclusively by bare women. The captive Hans Staden, who in this occasion was instructed to stamp his feet rhythmically, is portrayed in the middle, wearing rattling objects around his ankles.



Figure 4. Women dancing around the captive Hans Staden. From Theodoro De Bry's *America*, 1592.

Although the amalgamation of indigenous practices and Catholic rituals is allegedly typical of Jesuit inculturation and recurrent in Jesuit ceremonies, it is important to consider how the contemporary European mind would have perceived it. Other



European colonizers residing in Brazil, who were not necessarily associated with the Jesuits, were likely to have been occasionally exposed to some of these ceremonial intersections; and this ritual mixture was to gradually become more common in the following centuries. The average Catholic person in Portugal (as well as other Europeans) who had never set foot in the New World, as of the audiences to whom these letters were originally addressed, certainly read these accounts in awe and amazement. The degree to which inculturation immediately impacts religion and society at the time, however, are not at all mentioned in Cardim's letters, and is to a large extent left for recent anthropological studies to explore.

JESUIT INCULTURATION AND RELIGIOUS SYNCRETISM

As these examples show, Jesuit inculturation in late sixteenth century allowed for early signs of syncretic intersections between the Roman Catholic religion and various local traditions. In fact, religious amalgams involving pan-African beliefs, indigenous Brazilian rituals, and Catholicism were to solidify in the centuries following Cardim's letters, thus resulting in entirely new hybrid religious forms. At this point, it is perhaps worth recapitulating the definition of Jesuit inculturation as an evangelistic experiment that goes *beyond* religious adaptability in the context of the missions. Pedro Arrupe defines this concept in a manner that very much aligns with the ensuing syncretic religious developments in Brazil. He says:

Inculturation is the incarnation of Christian life and of the Christian message in a particular cultural context, in such a way that this experience not only finds expression through elements proper to the culture in question (this alone would be no more than a superficial adaptation), but becomes a principle that animates, directs and unifies the culture, transforming and remaking it so as to bring about a "new creation". (Arrupe *apud* Schineller, 1990, p. 14)

The product of Jesuit inculturation is inevitably a "new creation" that, as a final product, may only faintly resemble Catholicism and its practices. In attempting to preserve elements from these pagan religious backgrounds, and introducing a certain amount of Christianity into their doctrinal basis, Jesuit inculturation provides the very ambient and locale where these three essentially distinct practices meet and coexist for the first time in the years following the discovery of Brazil. Thus, Cardim's description of the berimbau in connection to the Christmas celebrations of 1583 carries more global implications for our historical perspective of these religious developments.



With the Brazilian abolishment of slavery towards the end of the eighteenth century, groups of African origin spread throughout the country, thus disseminating the berimbau and the religious practices closely associated with it. As the beliefs and rituals in the *Candomblé* religion solidly syncretizes with Roman Catholicism, the playing of the berimbau becomes a fundamental ritualistic aspect. In analyzing the instrument's connections with *Capoeira*⁶ (Galm, 2010, p. 22) and *Candomblé*, Galm remarks on the allegedly supernatural attributes of the berimbau:

Some practitioners [of Capoeira] believe this musical bow connects the past with the present and the future, is interconnected with Afro-Brazilian spiritual belief systems, and has the power to make a dancer invincible. (Galm, 2010, p. 7)

He also comments on the religious implications connected to the instrument:

...there is a connection between African-derived religious beliefs, capoeira, and the berimbau. (...) In the introductory portion of a game of capoeira, the symbolism of the berimbau can be seen in both physical and spiritual realms. ...the berimbau is perceived as a musical instrument that brings spiritual forces of the past and future together in the present. (Galm, 2010, p. 29)

In this sense, the berimbau, much like the *maracá*, is assigned a dual ritual function. It can be regarded both as (1) an independent musical instrument and as (2) a religious symbol without which the ceremony in question is devoid of its integral meaning. It also embodies one of the amalgamated ritual products that derive from the syncretic union of European Catholicism, South American indigenous practices and pan-African religions.

FINAL THOUGHTS

Revisiting Fernão Cardim's letters not only proves to be useful for a musicological approach to ceremonial music, but also for a historiographical analysis of religion in early Colonial Brazil. In spite of the fact that these implications have been either ignored or overlooked in scholarship, the issues addressed throughout this study clearly attest to their importance and significance as a primary source. Besides, although Cardim's letters fall short of a rich iconography and clearer musical examples

⁶ *Capoeira*, although not a religious system in itself, is a fundamental component of African-descended religious traditions gradually incorporated into Brazilian culture. It is a type of game and martial art that features the berimbau in the introductory ceremonies and as its accompanying soundscape. Galm (2010), in discussing the berimbau's historical background and role in the establishment of *Capoeira* as a national symbol, explores in detail the relationship between the instrument and the game.



in comparison to other contemporary sources referred to throughout this paper, the information he provides is sufficient at least for a preliminary evaluation of ceremonial music in the Jesuit mission. Yet, given the abundance of material available in Cardim's account (which I could not possibly evaluate in total presently), the several other accounts of music in his letters remain for future research to gradually unpack across various disciplines and areas of inquiry.



REFERENCES

Alexander, Michael (Ed.). *Discovering the New World Based on the Works of Theodore de Bry*. London: London Editions, 1976.

Bartlet, M. E. C.; Bauman, T. Jesuit Drama. In: Grove Music Online. Available at http://www.oxfordmusiconline.com.myaccess.library.utoronto.ca/subscriber/article/grove/music/O902435?q=jesuit&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit. Accessed December 11, 2014.

De Bry, Theodoro. *America*. Volume 3. Francofvrti ad Moenvm: venales reperiūtur in officina S. Feirabendii, 1592.

Dyer, J. Roman Catholic Church Music. In: Grove Music Online. Available at <http://www.oxfordmusiconline.com.myaccess.library.utoronto.ca/subscriber/article/grove/music/46758#S46758.2.1>. Accessed December 14, 2014.

Cardim, Fernão. *Narrativa epistolar de uma viagem e missão jesuitica : pela Bahia, Ilheos, Porto Seguro, Pernambuco, Espirito Santo, Rio de Janeiro, S. Vicente (S. Paulo), etc., desde o anno de 1583 ao de 1590, indo por visitador o P. Christovam de Gouvea*. Lisbon: Imprensa Nacional, 1847.

Cardim, Fernão. *Tratado da Terra e Gente do Brasil*. Lisbon: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1997.

Fernandes, Eunícia B. Fernão Cardim: a Epistolografia Jesuítica e a Construção do Outro. *Tempo*, v. 14, n. 2, p. 176-198, 2009.

Galm, Eric A. *The Berimbau: Soul of Brazilian Music*. Jackson: University Press of Mississippi, 2010.

Graham, Preiss. Technology and Culture Change: The Development of the *Berimbau* in Colonial Brazil. *Latin American Music Review*, v. 12, n. 1, p. 1-20, 1991.

Holler, Marcus Tadeu. *Os Jesuítas e a Música no Brasil Colonial*. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.

Holler, Marcus Tadeu. *Uma História de Cantares de Sion na Terra dos Brasis: a Música na Atuação dos Jesuítas na América Portuguesa (1549-1759)*. 2006. 949 f. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, São Paulo. 2006.

Johnson, Margaret F. Agazzari's *Eumelio*, a 'Drama Pastorale'. *The Musical Quarterly*, v. 57, n. 3, p. 491-505, 1971.

Kassab, Yara. *As Estratégias Lúdicas nas Ações Jesuíticas, nas Terras Brasílicas (1549-1597), 'Para a Maior Glória de Deus'*. 2010. Tese (Doutorado em História Social), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Univeridade de São Paulo, São Paulo. 2010.



Kennedy, T. F. Jesuits [Society of Jesus]. In: Grove Music Online. Available at http://www.oxfordmusiconline.com.myaccess.library.utoronto.ca/subscriber/article/grove/music/40380?q=society+of+Jesus&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit. Accessed December 11, 2014.

Klaiber, Jeffrey L. *The Jesuits in Latin America, 1549-2000: 450 Years of Inculturation, Defense of Human Rights and Prophetic Witness*. St. Louis: The Institute of Jesuit Sources, 2009.

Léry, Jean de. *Historie d'un Voyage Faict en la Terre du Bresil, Autrement Dite Amerique*. Geneva: Pour Antoine Chuppin, 1585.

Léry, Jean de. *History of a Voyage to the Land of Brazil*. Janet Whatley, trans. Berkeley: University of California Press, 1990.

Lima, Eduardo S. C. "The maracá in the beginning of European contact: its role in Tupinambá society as a religious token and musical instrument." *Revista Hodie*, v. 15, n. 2, p. 234-249, 2015.

McNaspy, C. J. *Conquest or Inculturation: Ways of Ministry in the Early Jesuit Missions*. Regina: Campion College, University of Regina, 1986.

Montaigne, Michel de. *The Essays of Michel de Montaigne*. Peter Coste, trans. London: C. Baldwin, 1811.

Mörner, Magnus. The Role of the Jesuits in the Transfer of Secular Baroque Culture to the Rio de la Plata Region. In: O'MALLEY, John W. (Ed.). *The Jesuits: Cultures, Sciences, and the Arts, 1540-1773*, volume 1. Toronto: University of Toronto Press, 1999. p. 305-316.

Olson, Joseph W. *Jesuit Inculturation in the New World: Experiments in Missions of 16th, 17th, and 18th Centuries*. Denver: Outskirts Press, 2009.

Preiss, Jorge Hirt. *A Música nas Missões Jesuíticas nos Séculos XVII e XVIII*. Porto Alegre: Martins Livreiro Editor, 1988.

Roustang, François. *Jesuit Missionaries to North America: Spiritual Writings and Biographical Sketches*. San Francisco, CA: Ignatius Press, 2006.

Schineller, Peter. *A Handbook on Inculturation*. New York: Paulist Press, 1990.

Staden, Hans. *The True History of his Captivity*. London: G. Rutledge, 1928.

Thevet, André. *Les Singularitez de la France Antarctique*. 2nd ed. Paris: Chez les heritiers de Maurice de la Porte, 1558.

Tomlinson, Gary. *The Singing of the New World: Indigenous Voice in the Era of European Contact*. New York: Cambridge University Press, 2007.

Vieira, Ana Lúcia. *A Alteridade na Literatura de Viagens Quinhentistas: Olhares e Escritas de Jean de Léry e de Fernão Cardim sobre o Índio Brasileiro*. Lisboa: Edições Colibri, 2008.



Wittman, Luisa T. *Flautas e Maracás: Música nas Aldeias Jesuíticas da América Portuguesa (séculos XVI e XVII)*. Tese (Doutorado em História Social), Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2011.

Zupanov, Ines G. *Disputed Mission: Jesuit Experiments and Brahmanical Knowledge in Seventeenth-century India*. New Delhi: Oxford University Press, 1999.

EDUARDO SOLA CHAGAS LIMA holds a M.A. in Musicology from the University of Toronto, Canada, where he has worked as Teacher Assistant; a B.Mus. in Baroque Violin Performance from the Koninklijk Conservatorium, The Netherlands; and a B.Mus. in Violin Performance from EMBAP, Brazil. His academic interests, though varied, currently favour topics within systematic musicology such as developmental music synesthesia and the phenomenology of music perception. He holds an increasing record of publications and appears internationally as speaker in conferences and as a performer in concerts, recitals, and recordings. In 2014 he published his first book *O Menino e o Som*.



Towards a classificatory organology of the *viola* and the *violão* in nineteenth-century Rio de Janeiro

Renato Moreira Varoni de Castro*

Abstract

This article investigates the organology of the *viola* and the *violão* in nineteenth century Rio de Janeiro discussing the difficulties of tracing a history of those instruments and uncertainties in their terminology, morphology and number of strings. It shows how the (cross-cultural) Hornbostel-Sachs (1914) system of classification of musical instruments translated into Portuguese creates problems for the study of plucked chordophones in the Luso-Brazilian context. Yet this work questions canonical histories of the guitar in Europe showing that despite some lines of descent having been traced previously to explain the creation of the modern instrument, the very characteristics of guitar-like instruments make it difficult for historians to categorise those chordophones. The author concludes the paper by proposing that a continuum can be drawn between the *viola* and the *violão* which he suggests can encapsulate the various reference points of organological difference among the multitudes of chordophones in Rio de Janeiro.

Keywords

Organology – Hornbostel-Sachs system – Luso-Brazilian plucked chordophones – *viola* – *violão* – Belchior Dias' guitar.

Resumo

Este artigo investiga a organologia da *viola* e do *violão* no Rio de Janeiro do século XIX discutindo dificuldades em traçar incontroversa história daqueles instrumentos e incertezas em relação às suas terminologias, morfologias e números de cordas. Mostra-se como a tradução em língua Portuguesa do sistema transcultural de classificação de instrumentos musicais Hornbostel-Sachs (1914), cria problemas para o estudo de instrumentos dedilhados no contexto luso-brasileiro. Este trabalho questiona, ainda, histórias canônicas sobre a guitarra na Europa mostrando que apesar de terem sido traçadas algumas linhas de descendência que explicam a gênese do instrumento moderno, a própria peculiaridade de tal tipo de cordofone dedilhado problematiza sua classificação por historiadores. O autor conclui o artigo propondo que se pode traçar um *continuum* entre a *viola* e o *violão* que encapsule os vários pontos de referência de diferença organológica entre a diversidade de cordofones no Rio de Janeiro.

Palavras-chave

Organologia – Sistema Hornbostel-Sachs – cordofones dedilhados luso-brasileiros – *viola* – *violão* – guitarra de Belchior Dias.

*Queen's University Belfast, Belfast, Irlanda, Reino Unido. Endereço eletrônico: rcastro01@qub.ac.uk.



INTRODUCTION

In this paper, I examine the classificatory organology of the *viola* ('five-course guitar') and the *violão* (six-course guitar) as well as debates and confusion around their terminology and morphology in nineteenth century Rio de Janeiro. In order to bring these terminologies to bear upon one another, it is necessary to compare these musical instruments according to their shape, number of strings, and size. I will then consider how these instruments have been classified in Europe and in Brazil, mainly in Portugal and Rio de Janeiro. I will establish certain parameters to distinguish for instance, a *viola* from a *viola francesa*, or a *guitarra* from a *violão*. The aim is not to generate a very detailed classification of those instruments, which would not be possible due to a lack of evidence remaining from the nineteenth century. Rather, I show that their terminology and morphology could have referred to a range of alternative chordophones depending on the geographical location and historical period in which the terms were used. I will highlight how these inconsistencies have arisen and consider the parameters of classificatory principles in this article.

In the first section I discuss the classificatory approach to organology in the works of Carole Sue DeVale (1990) and Margaret Kartomi (1990, 2001), confronting the problems of Hornbostel-Sachs (1914) system of cross-cultural classification of musical instruments in relation to the Luso-Brazilian chordophones. In the second section, I draw upon the history of the guitar in Europe and show that in spite of some lines of descent having been traced previously to explain the creation of the modern instrument, the very characteristics of guitar-like instruments make it difficult for historians to categorise those chordophones. In the third part, I look at some key Portuguese and Brazilian written sources in order to analyse the terminology used to refer to chordophones in general, and particularly the *viola* and the *violão* in nineteenth century Rio de Janeiro. I conclude by proposing that a continuum can be drawn between the *viola* and the *violão* which I suggest can encapsulate the various reference points of organological difference among the multitudes of chordophones in Rio.

CLASSIFICATORY ORGANOLGY

Sue Carole DeVale (1990) has proposed a three-dimensional model for organology based upon classificatory, analytic, and applied perspectives of musical instruments, or, as she prefers to call them, sound instruments. Despite splitting organology into three subareas she points out that they are intrinsically connected, one influencing and being influenced by the other two. When focusing exclusively on the classificatory aspect of the discipline, she argues that the systems of classification have drawn upon the flux of three continuums that underline their organisation. Firstly, there is a classificatory continuum that extends from a culture-specific to a cross-cultural di-



mention, in which instruments can be classified exclusively from within a localised geographical setting and/or include samples from a wider area of a village, to a city, country, continent, or across the world. A second classificatory continuum, she suggests, is related to types of instruments. This analytical rationale can range from interest in the properties of a singular instrument to a collection of instruments with similar characteristics, ultimately to analyse how all varieties of instruments come to be related to one another. The third criteria for classifying instruments is related to the origin of the classification and whether it is endogenous or created by a culture bearer and/or exogenous made by a non-culture bearer from where the system is created.

Taking the most accepted cross-cultural system of classification as an example, DeVale (1990) contends that the extent to which the Hornbostel-Sachs system (1914) incorporates the three continuums mentioned above is unclear. She argues that, while at first glance the H-S system could be considered exogenous for it is made by two European scholars who classify instruments from non-European cultures, on the other hand one should consider that Hornbostel and Sachs included in their classification instruments from their own European culture, which means that the system is endogenous as well. Another way to look at it is to consider Hornbostel and Sachs as organologists writing about musical instrument classifications pertaining to an international community to which they are members. In this case, their system might be deemed entirely endogenous. Yet, from another perspective, De Vale (1990) suggests one could see the H-S system as a secondary development from a previous Indian system¹ that classified musical instruments into four categories, which would render the H-S system an Oriental adaptation.

From a different perspective, Margaret Kartomi (1990, 2001) argues that the H-S model is an “observer-imposed” or “downward system” of classification in opposition to a “culture-emerging” or “upward system.” Comparing the H-S system with the upward system proposed by Elschek (1969), Kartomi (2001) explains that the difference in the systems is not just from the starting point of the analysis; the systems have clearly different aims. She contends, on the one hand, that the “micro-taxonomical” or upward system is used to investigate the small-scale of the instruments “and the analyst then proceeds to construct low to medium-level classifications of groups or variants of instruments” which tend to be affected by the social context of which they were part (Kartomi, 2001, p. 289). On the other hand, the downward or “macro-taxonomical” system enables a scholar to create a mode of organising, storing, and retrieving musical instruments not considering social and cultural factors. Kartomi (2001) contends that despite their individual imperfections, these methods can complement each other.

¹ Jairazbhoy (1990) contends that the Victor Mahillon system from which Hornbostel-Sachs created their system was based upon an Indian system from the beginning of the Christian era.



Whether one takes the continuum (flux) from the endogenous to the exogenous system of classification, as seen in the Hornbostel-Sachs as proposed by DeVale (1990), and the complementarity of the downward and upward systems as suggested by Kartomi (2001), it is possible to bring both approaches to articulate with one another. I argue that in historical research of chordophones for which remnants of few musical instruments of the period are available, the terminology is imprecise, the variability is enormous – that the H-S system provides a useful organological frame that complemented by an upward, in this case, endogenous classification, as the best way to come closer to a classification of the *viola* and the *violão* in nineteenth century Rio de Janeiro.

HORBOSTEL-SACHS SYSTEM IN PORTUGUESE

The Hornbostel-Sachs system was first published in Germany with the name *Systematik der Musikinstrumente: Ein Versuch* (Hornbostel and Sachs, 1914). The first translation into English was made by A. Baines and K. Wachsmann as “A Classification of Musical Instruments” (Hornbostel and Sachs, 1961). The system uses the physical characteristics of the production of sound as the basic principle of classification, dividing all musical instruments into four main categories: idiophones, membranophones, chordophones and aerophones. Two new categories were suggested later; the English author Francis Galpin created the electrophones’ category in 1937, and Dale Olsen added the chorpophone category in 1980². A new revision of the system was made by Jeremy Montagu (2009) and, with some alteration, became the standard for musical classification of instruments in European museums as proposed by the MIMO (Musical Instrument Museums Online) in 2011.³

The Hornbostel-Sachs scheme uses the Dewey decimal coding system to label instruments as they are classified by type, a system which is also used in libraries, and allows a database to expand as new items are included. The most relevant musical instrument category in this work is that of chordophones which receives the numeral ‘3’ in the system. Chordophones (3) can be subdivided into two main groups: simple chordophones (31), or composite chordophones (32). The category of composites chordophones (32) includes three different families of instruments: lutes (321), harps (322), and harp lutes (323).

The lutes (321) are subdivided into bow lutes (321.1), yoke lutes or lyres (321.2), and handle lutes (321.3). If one takes a five-course double strings guitar, known in the north of Portugal and Brazil as *viola* (fig.1); and a six-course single strings guitar, known in Brazil and in the north of Portugal as *violão* (fig.2), as examples,

² The references to the new categories of instruments are found in Kartomi 2001.

³ Revision of the Hornbostel-Sachs Classification of Musical Instruments by the MIMO Consortium, <http://network.icom.museum/cimcim/resources/classification-of-musical-instruments/>.



they would be classified as composite chordophones (32) from the lute family (321) in the group of the handle lutes (321.3) in the subgroup of the necked lutes (321.32), and further in the category of the necked box lutes or necked guitars (321.322).

Kartomi (2001) contends that the H-S system has the advantage of allowing a comparison of instruments, for the numbers associated with them and their categories situating them cross-culturally. Without entering into a deeper discussion of the endogenous classification of chordophones in Brazilian and Portuguese settings, but considering a translation of the H-S system into Portuguese, it becomes clear that the classification of the chordophones from both areas can be rather confusing. This remains so, in spite of the system's usefulness as a general comparative tool.

In the Portuguese context, the word *viola* can refer to a group of chordophones (321), a family of chordophones (321.3), and/or the actual instruments of either the five-course double strings guitar (the *viola*), and/or the six-course single strings guitar (the *violão*). Thus, in the Portuguese translation, Ernesto Veiga de Oliveira (2000, p.38), subdivided the composite chordophones (32) into *alaúdes* or *violas* (321), *harpas* (322), and *harpas-alaúdes* (323). The *alaúdes* or *violas* group (321) was then subdivided into: *violas de vara* (321.1), *violas de armação* or *liras* (321.2), and *violas de pau* or *de braço* (321.3). When one considers how the same *viola* and *violão* from the previous example would be classified according to the Portuguese version, it would appear that those instruments are also composite chordophones not from the lute family but rather (32) from the *alaúdes* or *violas* group (321) in the family of the *viola de pau* or *viola de braço* (321.3). In other words, the *viola* and the *violão* could both be classified as composite chordophones (32) of the '*viola*' group (321) in the '*viola*' family (321.3). I wish to draw attention to the fact that when I apply these characteristics to the *viola* and the *violão*, I am talking about the standardised models of those instruments, that, even nowadays, have variations, as I will show later in the paper.

One should bear in mind that the classification above was made by a Portuguese anthropologist who drew upon the H-S system from 'an observer-imposed, downward' perspective to classify popular Portuguese instruments. In contrast to this



Figure 1. *Viola*
Museu Histórico de
Sorocaba (Valença,
1985, p.78)
Etnologia (Portugal)



Figure 2. *Violão*
Museu Nacional de
Inventory number:
BB.369



approach, in the third part of this work, I will illustrate how an upward perspective can problematise this classification of chordophones. A related issue that must be considered in the Brazilian setting is that a considerable number of representations, pictorial or written, were made by French, German, and English speakers who had a specific nomenclature for the instruments they registered in their own languages and traditions. Therefore, the generic use of the word *viola* can describe many instruments in the Portuguese language but it does not always make clear what kind of instrument was being described, which leads to misinterpretations of the types of instrument used in certain musical representations.

GUITAR IN EUROPE

Most histories of the guitar construct narratives that explain how the instrument evolved from the Renaissance to achieve its modern form. The iconic instrument is the six-course single string guitar made by the Spanish luthier Antonio de Torres Jurado (1817-1892) in the second half of the nineteenth century. Some see the 'guitar' as an even older instrument, finding its origins in Ancient times, and that it later joined the course of an evolutionary chain culminating in the classical form of the European instrument. Those histories about the 'guitar' reveal a great deal about the trajectory of the guitar-like chordophones and, in fact, they inform the coherent development of this widespread instrument that is called *violão* throughout Brazil, while in Portugal it is distinguished by region, being referred to as *violão* in the north, and *viola* in the south of the country.

However, the same authors (Tyler and Sparks, 2009; Grunfeld, 1969; Evans and Evans, 1977; Turnbull, 1974), who trace the evolution of the guitar, admit the interchangeability of terms for chordophones and the difficulty of establishing standards of shape, tuning, number of strings, terminology and musical practices related to them. Despite recognising the diversity of chordophones, they do not discuss a myriad of guitar-like chordophones which have their own particular trajectories and which are believed to be either underdeveloped instruments that were not included in the mainstream category of European chordophones, or they were transitory models of what would later become the guitar. One of the reasons for adopting a narrow approach is that the authors draw their histories mostly from a limited quality of historical sources, or interpret them merely to explain the existence of the current instrument.

130 It is a difficult task to determine the precise origins and development of the guitar in Europe. The reasons for this stem from the lack of precision in the term-



nology used in its denomination. For example, a type of chordophone could be identified by various names, or the same term could be applied to various kinds of instruments. Yet, chordophones with the same name are described differently by diverse authors, based not only on possible differences in criteria, but on the fact that each researcher had taken distinct examples corresponding to particular countries, or had interpreted the same sample in a different way (Evans and Evans, 1977; Oliveira, 2000; Turnbull, et al, 2015). In tracing the lineage of the guitar, Frederic V. Grunfeld (1969) acknowledges these uncertainties and explains that the terminology of musical instruments does not always follow their inherited shape. He argues that although the word guitar comes from the word cithara which was a kind of lyre, the morphology of the guitar comes from the ancient “lute or pandoura” (Grunfeld, 1969, p.33). The entry ‘cithara’ in the Oxford English dictionary, provides a clear explanation of the dynamics of the organology of musical instruments in general and the guitar:

Musical instruments are subject to great alteration of structure and shape, over time, and in different countries. Some of the resulting types become peculiar to one country, some to another. Consequently, cognate names, regularly descended from the same original, come at length to be applied by different nations to very different types of the instrument. Sometimes, also, one or more derivative types, distinguished by diminutive or augmentative names, are used in the same country. When, as often happens, any of these national or local forms of the instrument become subsequently known and introduced in another country, they usually take their local name with them. Hence, the modern languages often use two or three modifications of the same original word applied to as many instruments which different peoples have developed out of the original type. Thus cither, cithern or cittern, citole, gittern, guitar, zither, are all found in English as names of extant or obsolete instruments developed from the cithara.⁴

Even considering all the issues presented above concerning appropriation, transformation, migration and renaming of chordophones, Oliveira (2000) contends that there were two instruments known as guitars in Spain in the thirteenth and fourteenth centuries: the Moorish guitar and the Latin guitar. The Moorish guitar would resemble the form of the lute (piriform)⁵ while the Latin guitar would reflect the

⁴ Oxford English Dictionary Online, entry: “cithara, n.” (2014), According to Grunfeld (1969) this entry provides a good sum of the dynamics of musical instruments in history.

⁵ The form of the soundbox resembles the shape of a pear.



form of the classical guitar (eight-shaped).⁶ Gradually, during the fourteenth and fifteenth centuries, the term 'Moorish' and 'Latin' fell into disuse and the instruments of the European guitar family took on separate names according to country *guitarra* (Spain and Portugal), *guitarre* (France), *gittern* (Germany) and *chitarra* (Italy). However, Oliveira (2000) adds that during this period, the Spanish term *vihuela* and the Portuguese term *viola* were also used to name a great variety of chordophones; some played with bows others with plectrum or finger-style. The instruments had the same basic structure: a soundbox, a neck, and a tuning peg.

In spite of these difficulties in identifying precise types of *violas* from the Portuguese past, Oliveira (2000) argues that a guitar-like instrument named *viola*, similar to the Spanish and other European chordophones of the guitar family, are depicted iconographically and described in texts as early as the fifteenth century. Sparks (2009) contends that in spite of the interchangeability between the terms *guitarra* and *viola* in Portugal, the word *viola* "gradually usurped the meaning of *guitarra*... and by the mid-eighteenth century '*viola*' had become the term preferred for several regional types of five-course guitar" (Sparks, 2009, p.196). A similar instance is pointed out by James Tyler (1980, p. 17) in the Italian context in the sixteenth century, where the "term *viola* was used as a generic name for any stringed instrument, but it was also sometimes used more specifically to mean a guitar-like instrument".

However, in contrast to Oliveira (2000) and Grunfeld (1969), Tyler (1980) points out that before the sixteenth century, terms such as *guitarra*, *chitarra*, *guitarre*, etc., did not mean guitar, rather they referred to a small lute. He argues that despite some attempts to trace back the origins of the guitar, in pictures from medieval or even Ancient times, those representations do not offer consistent descriptions of what a guitar was supposed to be. For him the first true representation of a guitar-like instrument is found in the Italian painting of Sassetta⁷ "The Master of Vergil" from the early fifteenth century, in which one can clearly see a 'figure-eight shaped instrument with the flat back and rather long and fretted neck.'"(Tyler 1980, p. 15).

Nevertheless, this confusion for scholars over the terminologies of chordophones in Europe is reduced but not solved in the sixteenth century with the publication of three Spanish books that account for some chordophones that can be deemed precursors of the modern guitar (Turnbull, 1974). Tyler (2009) regards Luis de Narváez's (1538) book, *Los seys libros del delphin*, as the oldest printed source on guitar history proving the existence of a four-course guitar. The other two books that discuss the development of the guitar are *Declaracion de Instrumentos Musicales*, by Juan Bermudo (1555, 1957); and *Orphenica Lyra* by Miguel

⁶ The form of the soundbox resembles the outline of the number 8.

⁷ Stefano di Giovanni was a Gothic-style painter considered to be the greatest Sienese painter of the early fifteenth century. <http://www.britannica.com>. Note that Sassetta is his nickname.



de Fuellana (1554). In the last two publications it becomes clear that there were at least three distinct guitar-like chordophones in the sixteenth century in Europe. They were the (six-course) vihuela, the four-course guitar, and the five-course guitar. Bermudo (1555, 1957) writes about different types of vihuelas with distinct textures and tunings, but all of them with six-courses and double strings. He also refers to the four-course guitar, as a shorter instrument than the vihuela although with a similar tuning, albeit excluding the first and sixth courses. Fuenllana (1554), in turn, considers the guitar with four courses to be not a different instrument but only a small vihuela, existing in many sizes.

From the late sixteenth to early eighteenth century, another instrument would become prominent in Europe, the five-course guitar, known as Spanish guitar or Baroque guitar (Tyler and Sparks 2009). The two oldest printed sources about the five-course guitar are the same books mentioned above. The Fuenllana's *Orphenica Lyra* (1554), refers to the five-course guitar as a normal vihuela (six-course) without the top string. Bermudo (1555, 1957) refers to the five-course guitar as a four-course one with an extra string on top. In spite of the controversy regarding the specification of these chordophones as to whether the Baroque guitar was a shorter vihuela or an expanded small guitar, the five-course instrument became more popular than the "vihuela, viola, four-course guitar, and even, to some extent, the lute" (Tyler 1980, p. 38). Further, regarding the five-course guitar, Tyler (2009) affirms that a large number of pieces of music were composed for this instrument for solos or accompaniment alike, and among them there are good quality and technically elaborated music. However, he contends one cannot be certain of the tuning standards and stringing preparation for this instrument according to the musical characteristics of that time.

The transition from the five-course to the six-course guitar occurred during the second half of the eighteenth century and the first decades of the nineteenth century. Changes in guitar form included moving from double to single strings, adopting modern tunings and modern techniques of construction. The rate of change varied across Europe, mainly in Spain, France, and Italy. Differences in instrument development in those countries was so accentuated that to perform an 'authentic' rendition of the written repertoire from 1750 to 1800 would require at least three specific guitars, or a focus only on the musics of one country (Tyler, 2009). This variety can be perceived by the acceptance of the six-course instrument in those countries. Whilst the guitar was the most popular chordophone in Spain as early as 1760; in France it was only accepted by 1808, "with the arrival in Paris of the Flamboyant Neapolitan Carulli," who brought a "new approach to guitar playing and manufacture...and the six-string guitar finally triumphed in the French capital" (Sparks, 2009, p. 248).



In the second half of the nineteenth century in Europe, the six-course single-stringed guitar was consolidated as the 'classical' guitar or, guitar, only. The instrument grew in size and reached its 'classical' form with new techniques of construction employed by the Spanish luthier Antonio de Torres Jurado (Henrique, 2002) (fig. 3). Despite Jurado's importance, it would not be right to give him the individual authorship of the guitar. Jurado's work represents the last step in a process that involved a transnational web of performers, composers, and luthiers, who constituted a kind of avant-garde of European professionals and who by sharing knowledge and aesthetic preference gradually 'moulded' many old guitars, across centuries, until the standardisation of the modern instrument. These developments are evident in the history of the guitar and subject to critical debate among scholars.⁸ However, one should not forget that the creation of the iconic guitar was part of a more complex relation of historical and cultural forces that in spite of the particular contribution of individuals included a great variety of chordophones and written, oral and aural musical traditions.



Figure 3. Guitar. Antônio de Torres Jurado - 1852 Musée de la musique (Paris). Inventory number: 2001.1.1

The six-string guitar was not simply named *guitarra* in Portugal for two reasons: Firstly, there had been a very popular eight-shaped plucked chordophone called *viola* in existence from at least the sixteenth century. Whilst *viola* was a generic term used to designate a myriad of chordophones, by the nineteenth century, it was more common in Portugal to name a guitar-like chordophone a *viola*. Secondly, in Portugal there was already an instrument called guitar or Portuguese guitar (*guitarra Portuguesa*) (fig. 4) that was a direct descendant of the English guitar (fig. 5), a pear-shaped, flat back, small, plucked chordophone taken there by English migrants (Morais and Nery, 2000). Thus, when the six-string guitar appeared in Portugal, it was recognised as a new type of *viola*, being a completely different instrument from either the English-derived guitar or the local chordophones, in terms of its size, number and types of strings and musical use. This six-string guitar was brought to Portugal from Paris which was a great producer of guitars in the nineteenth century (Sparks, 2009) and it became known as the French *viola*. Being bigger than the traditional Portuguese violas, it was also called *violão*, (literally, large *viola*). Thus, what became known as the guitar, (or variants of this word in many European languages), was variously called *viola francesa*, *viola* or *violão* in nineteenth century Portugal.

⁸ See Tyler (1980); Tyler and Sparks (2009), Evans and Evans (1977), Turnbull (1978), and Grunfeld (1969).



SOURCES FOR VIOLAS IN PORTUGAL

Two documents from the sixteenth and eighteenth centuries attest to the existence of violas with similar attributes as mentioned by Oliveira (2000), a round sound-hole, tall box without accentuated incurved sides, median neck, fretboard on the level of the top sound-board, drawn rosette, strings attached under a narrow bridge glued on the top board, and the pegbox slightly inflected backwards. They are the *Regimento dos violeiros of Lisboa* (regulation of the viola makers of Lisbon) from 1572 (Correia, 1926) and the *Regimento dos violeiros of Guimarães* (regulation of the viola makers of Guimarães)⁹ from 1719 (Caldas, 1881). In Portugal, the term *violeiro* can reference either the *viola* maker or the *viola* player. Those regulations prescribed techniques to build *violas*, controlling the types of woods, the specific dimensions of the instruments, the apprenticeship of the trade, and in some cases the prices they should be sold for.

In the Lisbon regulation of *violeiros* from 1572, one sees that the professionals made bowed viols, harps and different sizes of guitar-like *violas*. It was common for the *violeiro* or luthier to make many kinds of musical instruments at that time. Specialisation in making only one instrument was a later phenomenon according to Michel'Angelo Lambertini (1914) who mentions that even the famous Italian luthier Antonio Stradivarius (1644-1737) used to make many instruments, including guitars. However, the only chordophone remaining from this period is the 1581 Belchior Dias' five-course viola (or guitar) held in museum of the Royal College of Music in London. According to Turnbull (1974, p.10), the construction of this instrument conformed to the Regulation's recommendations insofar as "the neck ends in a fork and extends into the sound box, where its top is fixed to the soundboard and its bottom to the back of the sound box." Tyler (2009) and Evans and Evans (1977) also agree that regardless of later refurbishments, the *viola* continued to follow the general style of the instrument construction in the sixteenth century.



Figure 4. *Guitarra Portuguesa* (Portuguese guitar) Museu da música (Lisbon)



Figure 5. English guitar (1812) Museu da música (Lisbon).

⁹ Guimarães is a northern Portuguese city.



My examination of Belchior Dias' *viola* in the museum of music in the Royal College of music in London in 2013 (figs. 6, 7, 8, 9) (donation collection 1894, RCM 171), confirms the features described by Turnbull (1974), Tyler (2009), and Evans and Evans (1977) regarding the technique used in the construction (according to the regulation of viola makers of Lisbon) and the replacement of the soundboard top, that despite clearly used looks newer than the rest of the instrument. However, apart from the importance of inspecting it closely, and holding the instrument to feel its weight, shape and size, the reference text for the chordophone in the museum displays information that is useful for understanding the organology of the *violas*. The text (without author's name) reads:

Belchior Dias, Lisbon, 1581 (Guitar or Vihuela)

...This instrument is considered by many to be the earliest surviving five-course guitar. However, it dates from the period when the vihuela and the guitar co-existed and, if the eleventh role in the peg head is original, the instrument could be a six-course, eleven string *vihuela*. In either case, the construction of the corrugated back demonstrates considerable skill by the workshop that produced the instrument, since the staves are curved in two directions.

Indeed, as I show in figure 9, there is an extra hole on the peg head of Belchior's *viola*. In contrast to what the text suggests, it is for this reason that the instrument could be a vihuela instead of a guitar (*viola*). I argue that whether the instrument can be called *viola* or *vihuela* is not the most important outcome of this design. What seems significant to point out is the 'flexibility' of the chordophone. Yet, it is worth noting that having an extra hole does not mean that it could only be strung with five or six courses, in fact the extra hole could be used for making one of the courses tripled, 'transforming' the guitar, *viola* or *vihuela*, into a five-course instrument comprising four double courses and one tripled course. Besides that, whether the role was made after its fabrication in 1581 does not change the feature of the instrument that allowed many modes of stringing.



Figure 6. Belchior Dias' Viola, 1581, as it is displayed in the museum.
Royal Music College
London
Picture: Renato Castro



Figure 7. Belchior Dias' Viola, 1581, full body.
Royal Music College
London Picture:
Renato Castro



Figure 8. Belchior Dias' Viola, 1581, label.
Royal Music College London Picture: Renato Castro



Figure 9. Belchior Dias' Viola, 1581, 11th hole on the pegbox.
Royal Music College London
Picture: Renato Castro

In the *regulation of the Violeiros of Guimarães* from 1719, for instance, one finds many sizes of *violas*. The list in which the *violas* are shown places them in relation to their price. The information is organised in descending order from bigger, more



expensive instruments to smaller, less expensive ones. The variety of *violas* for sale starts from the “*violla de marca grande*,” (big viola), followed by the “*mea violla de contrabordão*,” (half violas at variance with bourdons), and then cheaper “*viollas que chamam segundas*” (violas called the seconds). The price list continues, with a high treble *viola* called *machinho*, which is split into three types: “*Machinhos de cinco cordas*,” (five-string *machinho*) “*Machinhos de coatro cordas*,” (four-string *machinho*) and a “*mais pequeno machinho* (even smaller *machinho*)” (Caldas, 1881, p.111). It is important to highlight that to receive the recognition of artisan it was necessary to follow the regulations’ recommendations. In parallel with this regulated activity, the *violeiros* could also design and make their own *violas* independently of master craftsman standards. Yet, other unqualified instrument-makers who were not registered with the regulations could do the same and create as many types of *violas* as they wished. Michel’Angelo Lambertini’s (1914) survey of the musical instrument industry in Portugal found a considerable number of *violeiros* and *guitarreiros* (what for the author was interchangeable terms for *guitarra* or *viola* makers) working in that country from the sixteenth century to the twentieth century. However he does not specify the kinds of instruments they made.

Other important series of documents showing the popularity of the five-course *viola* in Portugal are some codices and publications for *viola* and other chordophones found in Portuguese archives. Rogério Budasz (2001) analysed three of them: the Coimbra codex, the Gulbenkian codex, and the Conde de Redondo codex. Those codices have no clear date of publication, but the watermarks indicate that they were written in the seventeenth and eighteenth centuries. The codices encompass only solo music, and besides the *viola* include music for “*bandurra de cinco* (five-course *bandurra*),” “*rebeca de quatro* (most likely violin),” and “*cravo* (harpsichord)” (Budasz, 2001, p. 75-76). The repertoire contains Iberian, French, Italian, African and Afro-Brazilian dance forms, encompassing aristocratic genres such as the minuet, and more popular ones such as the “*amorosa, arromba, cãozinho, cubanco, cumbé, gandum, oitavado, marinheira, paracumbe, and sarambeque*” (Budasz, 2001, p. 135). The *viola* in these codices seems to mediate many musical practices and influences in Portugal. Budasz (2001) contends that the kind of notation used, mainly tablature and cipher, virtually without indication of rhythm, can be understood as a repertoire in the middle of a written and an oral musical tradition.

Perhaps the most significant document about the five-course *viola* in Portugal is a *viola* tutor issued in the city of Coimbra in 1789. The long title of the book is already informative about the content, but its importance deserves more detailed examination, as follows: “*New Art of the Viola; that teaches you how to play with foundation and without a master, divided into two parts, a speculative and a practical one; with prints, natural and accidental signs, and some Minuets and Modinhas in scores and*



ciphers. Work useful to all kinds of people, mostly to those that follow the literary life, and even the ladies."¹⁰ Its author, Manoel da Paixão Ribeiro, was a dilettante musician and Professor at the University of Coimbra, where he taught Latin grammar, reading, writing, and maths. His strong desire to learn to play the viola, and a lack of teachers for the instrument motivated him to learn by himself. To create his method, Ribeiro resorted to the formal musical knowledge available at the time and to his observations of the widespread *viola*-playing tradition in the country. For the formal aspects he studied the Parisian Encyclopedia, the Dictionary of Mr. Rousseau and the elements of music of Mr. Rameau (Ribeiro, 1798).¹¹ However, he admitted that the theoretical knowledge consulted was not enough for him to play the wide range of styles he desired. Ribeiro acknowledges that he had to observe the *viola* players in their everyday performances to grasp aspects of the instrument not found in books. For this, he attended as many performances as possible and exchanged information with some friends who were dilettante musicians like himself.

Ribeiro explains that the theoretical and practical knowledge he gathered was meant to be a self-reference guide, but once people started hearing his expertise on the *viola*, they also wanted private lessons from him. Once he did not have time for this job he decided to publish a *viola* tutor to bridge the oral and written musical tradition. Some of the most important information he recorded was how to string the *viola*. He advised the reader how to choose strings, describing differences between metallic and gut strings, and between real and false ones. These details were crucial in order to 'dignify' the instrument. A very well strung and tuned *viola*, says Ribeiro "would reasonably sound like a harpsichord" (Ribeiro, 1789, p. 7). This is particularly important information since one of the main issues about the *violas* is their variety.

SOURCES FOR VIOLAS IN BRAZIL

Violas have been recorded in Brazil since the beginning of the sixteenth century when the Jesuits used the instrument in the catechisation of the native population in rural regions of the country (Castagna, 1999) until the nineteenth century, when it expanded into urban areas, such as the city of Rio de Janeiro (Taborda, 2011). Much of the organological knowledge about the Brazilian instrument came from Portugal when *violas* were imported to the country but there are no records akin to the Portuguese regulation of the *violeiros*. Thus, the morphology of the *viola* in Brazil in the first centuries of colonisation is practically unknown; some exceptions are of images found in travel literature, produced mostly by foreigners who were not always acquainted with the local culture and music.

¹⁰ My translation into English.

¹¹ Despite Ribeiro has admittedly used the references mentioned above, he did not include a bibliographical section in his tutor.



One record that mentions the *violas* and testifies to their variety in Brazil is a document from customs in the port of Santos (São Paulo State), which registered the arrival of two specific *violas* in the country in 1739: small *violas* and common *violas*, alongside the importations of strings for the instrument. Another record shows that no less than 1,123 *violas* and 389 small *violas*, alongside rabecas (fiddles) and a rabecão (cello) arrived from Portugal at the port of Maranhão province in 1796.¹² When one compares the importation of instruments with the regulation of the *viroleiros* in Portugal one sees that at least two types of *violas* existed in Brazil and Portugal in the eighteenth century, a ‘small *viola*’ and a ‘common *viola*.’ Whether these instruments are *violas* with the same general characteristics differing only in size, or whether they are five-course *violas* or smaller *violas* such as a cavaquinho or a machete (types of treble *violas*) is difficult to say by this account.

Violas, guitarras, cítaras, and harps were used in São Paulo according to a series of inventories and wills from 1604 to 1700.¹³ Again the *viola* has been documented in the country and, it is important to note that it was recorded alongside the *guitarras*, *cítaras* and harps. To find *violas* and *guitarras* being mentioned in the same list is intriguing for two reasons. First, as I have argued at the beginning of this study, the term *guitarra* and *viola* could have been used interchangeably in Portugal in the fifteenth century but, according to Oliveira (2000) and Sparks (2009), the term *viola* was used synonymously with that of the guitar in other European countries. It is common to find these two instruments being mentioned together in journals, travelogues and fictional literature from the nineteenth century. As there is no definitive description of the *guitarra*, its use is open to speculation. It may have been the case that together the terms referred to a kind of stereotyped guitar-like chordophone, or perhaps they were recognisably distinct instruments that were named differently. It is important to acknowledge that many other chordophones existed in the country and that in Brazil they had a local terminology (Castro, 2014).

Another important document (recently found) about the *violas* in Brazil is the inventory process (1771-1777) of the deceased Portuguese *viroleiro* (*viola* maker) Domingos Ferreira (1709-1771) who lived in Minas Gerais in the eighteenth century. The document attests to the production of many types of *violas* in Brazil and the difficulty one has to be sure about the specific organological features of the chordophones accounted for. The production included: ordinary *violas*, big *violas*, half *violas*, big and small *descantes*, and big and small *machinhos* (Castagna, Souza, and Pereira, 2012).

¹² *Documentos interessantes para a história e costumes de S. Paulo* vol. 45 (1924), 168. Quoted by Paulo Castagna, “Fontes bibliográficas para o estudo da prática musical no Brasil nos séculos XVI e XVII” (M.A. thesis, University of São Paulo, 1991), 671. Cited in Budasz (2001, p. 24).

¹³ Paulo Castagna, *O estilo antigo na prática musical paulista e mineira nos séculos XVIII e XIX* (Ph.D. diss. University of São Paulo, 2000), vol. 1, 215. Cited in Budasz (2001, p. 25).



In order to recover a history of the *viola* in Rio de Janeiro, it is necessary to refer to periodicals that comprise part of the written accounts of the instrument. Many chordophones, including the *viola*, the *viola francesa* and the *violão*, are found in the *Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro* (Administrative, Mercantile and Industrial Almanac of Rio de Janeiro) known generically as the *Almanak Laemmert*. The almanac was an annual periodical that included public and private information about the commercial, administrative, political and economic aspects of the capital, and later, of other provinces in Brazil. It was first published in 1844, and the last issue I had access to was from 1910.¹⁴ It is revealing to see how the advertisements of music teachers, performers, music stores, and instrument makers, from the first half of the nineteenth century until the beginning of the twentieth century, recorded musical aspects in the city. The almanac does not include references to shapes of the instruments. Announcements about teachers, traders, and performers, give a sense of the terminology and types of instruments played in Rio.

The advertisements of *violeiros* (*viola* makers) date from 1845 to 1910, but until 1900 there is no mention of the types of chordophones produced. Only from 1900 onwards does one find certain kinds of chordophones being made. In 1900, there were six makers of *violas*, *violões*, *citharas*, *rabecas* and other stringed instruments; in 1910, the number increased to eight makers of the same types of instruments. Despite the number of *violeiros* registered in this period, no teachers of five-course *violas* are mentioned. This omission can be interpreted in different ways: firstly, it could be seen as a characteristic of the *viola* as an aural and oral popular instrument used to accompany singing, which would not necessarily require teachers for the instrument; secondly, by the time the almanac was being published, the *viola* was not the popular instrument that it used to be, and the *violão* had already been fully adopted, at least amongst the potential readers of the almanac, the middle and higher classes in Rio de Janeiro.

Nevertheless, one can find *violão* teachers in the almanac every year from 1847 to 1889. In two issues only, teachers of a 'different kind' of *violão* are mentioned: Luiz Vento in 1849 who tutors pupils on the "violão francez;" (Vento, 1849, p.273), and José Joaquim dos Reis in 1866 who taught "violão" and "guitarre franceza" (Reis, 1866, p. 465). It is intriguing that the second teacher, Reis, announced that he taught both *violão* and French guitar, which was arguably the same instrument, the first being somewhat larger than its counterpart. It can be an indication that the term *violão* that denominates the six-course single strings guitar was not totally consolidated and the terms, French *viola* or French guitar, could be preferred by

¹⁴ The Almanac was accessed on the website: www.crl.edu/brazil/almanak in (2013). However, it only displays the editions from 1844 to 1889, the other numbers were accessed in the 'Real Gabinete Português de Leitura', in Rio de Janeiro.



some people. It is interesting to understand the endogenous classification of chordophones in Rio, the combination of the French word *guitarre*, with the Portuguese term *franceza*, resulting in “guitarre franceza.” The use of these words is symptomatic of French cultural influences upon Rio de Janeiro in the nineteenth century.

Seven stores advertised musical instruments in the 1844 edition of the almanac. They announced pianos, wind, and stringed instruments but did not give details about the instruments. In the advertisement of João Bartholomeu Klier’s one reads: “music teacher has the biggest music establishment, instruments from the best factories in Germany and France, and all articles concerning this art” (Klier, 1845, p.256).¹⁵ The advertisement invites speculation around the trade of French *violas* or French guitars in this store. Cellos, and *violões*, are also announced in the music stores’ sections of the 1854, 1855, and 1856 editions. By 1877, fiddles, *cavaquinhos*, cellos, *violões*, bowed bass, *guitarras* and *violas* are mentioned in João dos Santos Couceiro’s advert. The same seller added *bandolins* (mandolin) and *bandurras* (bandora) to the previous list of *cavaquinhos*, *violões*, *violas*, and *guitarras* in 1882. In 1900, he announced *citharas* (cittern), as well.

Before the publication of the almanac other periodicals accounted for chordophones called *viola Francesa* and *violão* in Rio. The first reference to the *viola francesa* in Rio de Janeiro was an advertisement in the periodical *O Spectador Brasileiro: diário político literário e comercial* from 1826 in which the Italian Bartolomeo Bortolazzi (1773-?)¹⁶ wrote: “Music teacher, resident at 80 Inválidos Street, informs the respectable public that he teaches whoever wants to learn music, to sing, to play the viola, viola francesa, or mandolin” (Bortolazzi, 1826, cited in Taborda, 2011, p. 72). It is important to note that the teacher distinguished three chordophones; the *viola*, the *viola francesa* (French *viola*), and the *mandolino* (mandolin). Besides being the oldest known reference to the *violão* prototype in Rio de Janeiro, this notice is the first to offer *viola* classes as well.

In another advertisement from 1827, Bortolazzi announced one of his compositions: “In 207 Rosário Street one can buy a theme with six variations for flute and piano forte or French viola accompaniment ad libitum, composed by the music teacher Bartolomeo Bortolazzi employee of the Imperial theatre” (Bortolazzi, 1827, cited in Taborda, 2011, p. 72-73).¹⁷ It should be observed that the accompaniment for the theme on sale is suggested to be played on the piano or the French *viola*, but not the *viola*. The composer, who was a teacher of the *viola* and the *violão* did not consider the *viola* a suitable instrument for that music. One can speculate about the reasons for not including the *viola* in the advertisement, it could either be related

¹⁵ My translation from Portuguese

¹⁶ A short profile of Bartolomeo Bortolazzi including his musical trajectory is available on (<http://www.justclassicalguitar.com/en/guitar-history/nineteenth-century/list/bartolomeo-bortolazzi/>).

¹⁷ My translation from Portuguese.



to the timbre or capacity of the instrument, or it could indicate the social status of the *viola* in relation to the piano and the *violão*.

CONCLUSION

This paper has demonstrated three points regarding the organology of the *violas*. First, it showed how a downward or exogenous system of classification of musical instruments, such as the Hornbostel-Sachs system (1914) can be confusing when applied to classify plucked chordophones such as the Portuguese and Brazilian *violas* and *violões*, for these instruments have their own local (endogenous) terminologies. Secondly, the article indicated how the history of the guitar in Europe has always been surrounded by many chordophones with different morphologies and terminologies, and that the progression that led to the creation of the Jurado's guitar was one of many other plucked chordophones' histories that have their own distinctive trajectory. As I have shown, one clear example of the variability of chordophones in Portugal, for instance, is the Belchior Dias instrument from 1581, which displays the possibility of alternative stringing and to which the term guitar, viola, or vihuela can be applied. Thirdly, I argued that the uncertainty of *viola* classification found in Europe and especially in the Portuguese context is reflected in the ambiguities surrounding the organology of *violas*, *violões*, and *guitarras* in Rio de Janeiro in the nineteenth century.

However, I contend that in spite of uncertainties about the chordophones discussed here, it is possible to identify some characteristics on the *viola* and the *violão* that, once fixed, serve as an auxiliary reference to reduce ambiguities over the representation of these instruments in historical accounts. I have suggested that it is beneficial to create an artificial continuum along which many plucked chordophones can be placed and to categorise them in relation to the *viola* and *violão* standards. My criteria of which elements of the *viola* and the *violão* should be chosen for this purpose is related to how these instruments came to be known in the twenty-first century. However, I am not suggesting that there is only one type of *viola* and one type of *violão* in Brazil. It is clear that one can find a great variety of *violas* and *violões* in Rio de Janeiro and in Brazil nowadays. Music catalogues offer hundreds of options, and in many cultural and geographical regions luthiers and artisans still construct prototypical instruments, or produce *violas* and *violões* on demand for customers. This means that the *violas* and the *violões* today can be many sizes and formats, the number and types of strings vary, and, along with the quality of wood use and instruments, they can be acoustic, electric or electro-acoustic. Yet, they are identifiably different instruments.



Viola ←	→ Violão
Five courses	Six courses
Double strings	Single strings
Metallic strings	Non-mettalic strings
Eight-shaped resonance box smaller than the violão	Eight-shaped resonance box bigger than the viola
Scale shorter and narrower than the violão	Scale larger and wider than the viola

Table 1.

Once one includes the instruments found in the historical sources found in Brazil and in Rio de Janeiro mentioned above, their classification would be as shown in the following continuum.

Viola ←	→ Violão
Violas and Guitarras - São Paulo (1604 to 1700)	Viola francesa - teacher, newspaper (1826)
Small violas and common violas - Santos port (1739)	Violão - musical score, newspaper (1827)
Ordinary violas, big violas, half violas - inventory in Minas Gerais (1771-1777)	Violão Francez - teacher, almanac Laemmert (1849)
Violas and small violas - Maranhão port (1793)	Guitarre franceza - teacher, almanac Laemmert (1866)
Viola - teacher, newspaper (1826)	Guitarras and violões - store, almanac Laemmert (1877)
Violas - store, almanac Laemmert (1877)	

Table 2.



REFERENCES

- Almanak administrativo, mercantil e industrial da côrte e provincia do Rio de Janeiro* (1848-1889). Rio de Janeiro: E. & H. Laemmert. (www.crl.edu/brazil/almanak).
- Almanak administrativo, mercantil e industrial da côrte e provincia do Rio de Janeiro* (1890-1910). Rio de Janeiro: E. & H. Laemmert.
- Bermudo, Juan. *Declaración de instrumentos musicales* (1555). Kassel: Bärenreiter, 1957.
- Budasz, Rogério. *The five-course guitar (viola) in Portugal and Brazil in the late seventeenth and early eighteenth centuries*. Thesis (PhD): University of Southern California, 2001.
- Caldas, Antonio J. F. *Guimarães: Apontamentos Para a Sua História*. Porto: Teixeira, 1881.
- Castagna, Paulo. "The use of music by the Jesuits in the conversion of the indigenous peoples of Brazil." In: O'malley, John W., et al (Eds.) *Proceedings of the Conference, The Jesuits: Cultures, Sciences, and the Arts, 1540-1773*; held at Boston College, May 1997. Toronto: University of Toronto Press, eBook, 1999, p. 641-658.
- Castagna, Paulo; Souza, Maria José Ferro de; Pereira, Maria Teresa Gonçalves. "Domingos Ferreira: um violeiro português em Vila Rica." In: Lucas, Maria Elisabeth; Nery, Ruy Vieira. *As músicas luso-brasileiras no final do antigo regime: repertórios, práticas e representações; colóquio internacional, Lisboa, 7 a 9 de junho de 2008*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda e Fundação Calouste-Gulbenkian, 2012. p. 667-704.
- Castro, Renato Moreira Varoni de. *Tuning in to the past: the viola and its representations in 19th century Rio de Janeiro*. Thesis (PhD): Queen's University Belfast (UK), 2014. Entry "cithara, n." *OED Online. Oxford English Dictionary* (online). Oxford University Press, Accessed in May 2014.
- Correia, Vergílio. *Livro Dos Regimetos Dos Officiaes Mecanicos Da Mui Nobre E Sepre Leal Cidade De Lixboa (1572)*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1926.
- DeVale, Sue C. *Issues in Organology*. Los Angeles: University of California, 1990.
- Elschek, Oskár. *Methoden Der Klassifikation Von Volksliedweisen*. In: Oskár Elschek, et al (Eds.) Bratislava: Verlag der Slovenschen Akademie der Wissenschaften, 1969.
- Evans, Tom, and Mary A. Evans. *Guitars: Music, History, Construction and Players from the Renaissance to Rock*. New York: Paddington Press, 1977.
- Fuenllana, Miguel de. *Libro De Musica Para Vihuela Intitulado Orphenica Lyra: En El Qual Se Contienen Muchas Y Diversas Obras*. Sevilla: Montedoca, 1554.



Grunfeld, Frederic V. *The Art and Times of the Guitar: An Illustrated History of Guitars and Guitarists*. New York: Macmillan, 1969.

Henrique, Luís L. *Acústica Musical*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2002.

Hornbostel, Erich M, and Curt Sachs. "Systematik Der Musikinstrumente: Ein Versuch." *Zeitschrift Für Ethnologie: Organ Der Berliner Gesellschaft Für Anthropologie, Ethnologie Und Urgeschichte [dann] Der Deutschen Gesellschaft Für Völkerkunde*. 1914, p. 553-590.

Hornbostel, Erich M, and Curt Sachs. "Classification of musical instruments." Originally published in 1914 under the title: *Systematik der Musikinstrumente*. Translated from the original German by Anthony Baines and Klaus P. Wachsmann. London: *The Galpin Society journal*, 14, 1961, p. 3-29.

Jairazbhoy, Nazir. Ali. "The beginnings of organology and ethnomusicology in the West: V. Mahillon, A. Ellis, and S. M. Tagore." *Selected Reports in Ethnomusicology*, 8, 1990, p. 67-80.

Kartomi, Margareth J. *On concepts and classifications of musical instruments*. Chicago: University of Chicago Press, 1990.

Kartomi, Margareth J. "The classification of musical instruments: changing trends in research from the late nineteenth century, with special reference to the 1990s." *Ethnomusicology*, 45, 2001, p. 283-314.

Klier, João Bartholomeu. "Lojas de Instrumentos de Musica [anúncio]." *Almanak administrativo, mercantil e industrial da côrte e provincia do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: E. & H. Laemmert, 1845. (www.crl.edu/brazil/almanak).

Lambertini, Michel'Angelo. *Industria Instrumental Portuguesa: Apontamentos*. Lisboa: Typ. do Annuario Commercial, 1914.

Montagu, Jeremy. "It's time to look at Hornbostel-Sachs again". *Muzyka i*, 2009, p. 7-27.

Morais, Manuel, and Rui V. Nery. *Modinhas, Lunduns E Cançonetas: Com Acompanhamento De Viola E Guitarra Inglesa (séculos XVIII-XIX)*. s.l.: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2000.

Oliveira, Ernesto Veiga de. *Instrumentos musicais populares portugueses*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2000.

Reis, José Joaquim dos. "Professores de Musica e de diversos instrumentos [anúncio]." *Almanak administrativo, mercantil e industrial da côrte e provincia do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: E. & H. Laemmert, 1866. (www.crl.edu/brazil/almanak).

Ribeiro, Manuel da Paixão. *Nova arte de viola, que ensina a tocalla com fundamento sem mestre... com estampas das posturas, ou pontos naturaes, e accidentaes; e com*



alguns minuets, e modinhas por musica, e por cifra... Coimbra: Real Officina da Universidade, 1789.

Sparks, Paul. "The Origins of the Classical Guitar." In: Tyler, James & Sparks, Paul (Eds.) *The guitar and its music: from the Renaissance to the Classical era*. Oxford: Oxford University Press, 2009, p. 193-296.

Taborda, Marcia. *Violão e Identidade Nacional: Rio de Janeiro, 1830-1930*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

Turnbull, Harvey. *The Guitar, from the Renaissance to the Present Day*. New York: C. Scribner's Sons, 1974.

Turnbull, Harvey, et al. "Guitar." *Grove Music Online*. Oxford Music Online. Oxford University Press. Accessed in 16 March 2015.

Tyler, James. *The early guitar: a history and handbook*. London: Oxford University Press, 1980.

Tyler, James. "The guitar in the sixteenth century" and "The Spanish guitar." In: Tyler, James & Sparks, Paul (Eds.) *The guitar and its music: from the Renaissance to the Classical era*. Oxford: Oxford University Press, 2009, p. 5-148.

Tyler, James and Sparks, Paul. *The Guitar and Its Music: From the Renaissance to the Classical Era*. Oxford: Oxford University Press, 2009.

Valença, José R. *Modinha: Raízes Da Música Do Povo*. São Paulo: Dow, 1985.

Vento, Luiz. "Professores de Musica [anúncio]." *Almanak administrativo, mercantil e industrial da côrte e provincia do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: E. & H. Laemmert, 1849. (www.crl.edu/brazil/almanak).

RENATO MOREIRA VARONI DE CASTRO concluiu doutorado (PhD) em Etnomusicologia na Queen's University Belfast (QUB, 2014); obteve o mestrado em Musicologia Histórica na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ, 2007) e o Bacharelado em Música Popular Brasileira pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO, 2004). Tem experiência na área de música popular brasileira como músico, professor e pesquisador. Se dedica desde 2003 à investigação dos cordofones luso-brasileiros em diferentes meios de representação. Em Fevereiro de 2015, classificou-se em primeiro lugar no processo seletivo para professor substituto de música da Universidade Federal do Maranhão (UFMA).



A *commedia* na música religiosa: kyries como ouvertures em três missas de José Maurício Nunes Garcia

Diósnio Machado Neto*

Resumo

Na cultura musical luso-brasileira, a adesão aos princípios napolitanos chegou por dois caminhos: o gosto operístico da Coroa e, de forma interligada, o modelo de ensino do Seminário da Patriarcal, a mais importante escola de música religiosa do Império Português. Usando as palavras de Scheibe, a música portuguesa era italianizada. Diversos sintomas apresentam as dificuldades que se tinha para encontrar consenso numa época de profundas transformações na relação do mundo religioso com o secular. No imaginário iluminista, a única música possível era a que formava cânone a partir de Pergolesi. O objetivo desse texto é através de três Kyries de missas-cantatas de José Maurício Nunes Garcia (Missa de Nossa Senhora da Conceição; Missa Pastoral e Missa de Santa Cecília) discutir a consciência do compositor em relação a modelos de discurso musical associados ao estilo eclesiástico e o galante, bem como a “mescla de gênero” (*Mischmasch*) advinda da música italiana (diga-se napolitana) e de compositores italianizados. Ademais, tratar de demonstrar como o trânsito entre os dois campos – eclesiástico e teatral – chegou a tal ponto que um Kyrie passou a ter uma função de abertura de ópera, ou seja, a de introduzir o sentido afetivo do ato, no caso, o próprio ato litúrgico. Como problema secundário, o texto trata de expor o domínio de José Maurício da escrita tópica. Na trama de seus discursos emerge o domínio dos esquemas tópicos correntes na música europeia que o legitimavam como músico cortesão. Trata-se sobretudo de um texto sobre a retórica de um mestre de capela conjugando as forças de sua presença reinol, e mestiça, numa corte no exílio.

Palavras-chave

Música luso-brasileira – período colonial brasileiro – música religiosa – Escola Napolitana – retórica musical – tópica musical – José Maurício Nunes Garcia.

Abstract

The Luso-Brazilian musical culture, adherence to principles Neapolitans reached in two ways: the operatic taste of the Crown and, in an interconnected way, the teaching model of the Patriarchal Seminary, the leading school of religious music of the Portuguese Empire. Using the words of Scheibe, Portuguese music was Italianized. Several symptoms show the difficulties that they had to find consensus in a time of profound changes in the religious world and its relation with the secular. In the Enlightenment imagination, the only possible music was the canon built on Pergolesi's style. The aim of this paper is to analyse three Kyries of Cantata-Masses by José Maurício Nunes Garcia (Mass of Our Lady of Conception, Pastoral Mass and Mass of St. Cecilia) in order to discuss the composer's consciousness in relation to models of musical discourse associated with the ecclesiastical and the gallant styles, as well as the “mixed genre” (*Mischmasch*) arising from the Italian music (say Neapolitan) and Italianate composers. An attempt to demonstrate how the transit between the two fields and – ecclesiastical and theatrical – reached such a point that a Kyrie turned to function as an opera overture, namely to introduce the affective meaning of the act, in this case, the liturgical act. As a secondary issue, the text demonstrates José Maurício's mastering of the topical writing. In the web of his musical discourse emerges the domain of musical topics schemes, current in European music that legitimized him as a court musician. This is primarily a text on the musical rhetorics of a chapel master combining the forces of his royal servant presence, as well as a mestizo, in a court in exile.

Keywords

Luso-Brazilian music – Brazilian colonial period – sacred music – Neapolitan school – musical rethorics – musical topics – José Maurício Nunes Garcia.

*Universidade de São Paulo, Ribeirão Preto, SP, Brasil. Endereço eletrônico: dmneto@usp.br.



Durante boa parte do século XVIII, mais precisamente entre meados do século à primeira década de 1800, não foram poucos compositores e intelectuais que enfrentaram o problema do estilo na música religiosa. Diversas manifestações dão mostras das dificuldades que se tinha para encontrar consenso numa época de profundas transformações na relação do mundo religioso com o secular: a capela papal havia proibido composições com acompanhamento “de violinos”; os germânicos falavam de “mescla de estilos” que descaracterizava a espécie; e muitos nos grandes centros europeus entendiam que os dois estilos que estavam conjugados na música religiosa — o eclesiástico e o galante — tinham naturezas e usos incompatíveis.

No entanto, seguindo os escritos germânicos podemos notar como o assunto do estilo na música religiosa avançou no sentido de reconhecer a fragilização das fronteiras. Mattheson (1739) e Quantz (1753) foram dos primeiros grandes nomes que discutiram que determinados estilos não deveriam estar na música religiosa, principalmente o que se identificava com o bufo (Downs, 1998, p. 179 e seg.). Mattheson sublinhava, inclusive, que a miscelânea de estilos comprometeria a funcionalidade da música religiosa (Mirka, 2014, p. 5). Por sua vez, Adolph Scheibe, em 1745, arguia que essa “miscelânea” tornaria irregular a composição, e, portanto, a condenaria na sua qualidade (Ibidem, p. 6). Já Johann Adam Hiller, escrevendo sobre Haydn em 1768, reclamava que já não havia quem não misturasse o sério com o cômico (Downs, 1998, p. 226); sua saída foi focar-se no desenvolvimento do *Singspiel*. Por fim, Heinrich Christoph Koch, em 1803, já admitia que os estilos, inclusive o eclesiástico, já estavam imiscuídos uns com os outros (Mirka, 2014, p. 5).

Para Danuta Mirka, a razão de toda essa energia sistematizadora viria do crescimento da influência da música italiana, mais precisamente da napolitana:

The works condemned by Scheibe for their disorderly style represented the new Italian style of instrumental music gaining the upper hand in the first half of the eighteenth century. As the popularity of this style increased in the second half, subsequent generations of German critics continued to raise the charges of “mishmash” (*Mischmasch*) and “disorder” (*Unordnung*) against younger generations of Italian and Italianate composers. (Mirka, 2014, p. 6)

No entanto, a ideia da “miscelânea” era interpretada de forma diferente pelos iluministas franceses, como nos mostra Wye Jamison Allanbrook em *The Secular Commedia: Comic Mimesis in Late Eighteenth-Century Music* (2014). Para Allanbrook, o que os germânicos chamavam de “miscelânea” era o que os franceses consideravam o melhor exemplo da linguagem natural. Num verdadeiro encontro de rotas, pensadores como Diderot e Rousseau associaram uma teoria advinda da biologia,



que expunha que determinadas espécies tinham grande capacidade de regeneração—mais especificamente os enunciados de Abraham Trembley (1710 – 1784) sobre seus estudos com hidras (Allanbrook, 2014, p. 4) – com características que viam em *La Serva Padrona*, de Pergolesi. Para ambos, essa ópera revelava um estilo que consubstanciaria a “verdade” da Natureza através da música, já que a técnica de Pergolesi apresentava características que foram entendidas como regidas pelo mesmo princípio da “regeneração” dos seres: a incessante busca de contrastes através não só da oposição de motivos musicais, mas também de sua mutabilidade. Era uma perspectiva bem traduzida por Allanbrook: “the new comic art is both natural and protean: buffa is an art of fraction and flux” (Allanbrook, 2014, p. 8). E mais:

Unlike those Cartesian machines of the tragédie lyrique that projected the motions of the passions of the soul with eloquent ‘froideur’, the genre manifested a new vitalism—principle of motion and rest in itself (to crib from Aristotle’s definition of nature)—the volatility of its matter. Its appeal was the potential infinity of its divisibility and the power of its being to survive and adapt in fragmentation. It was constructed out of materials resembling Diderot’s hieroglyphs—fragmentary gestures that, no matter how tiny, still retained their identities, so that their brief yet precise representations were understood. (Allanbrook, 2014, p. 7)

Na cultura musical luso-brasileira, a adesão aos princípios napolitanos chegou por dois caminhos: o gosto operístico da Coroa no reinado de Dom José I e, de forma interligada, o modelo de ensino do Seminário da Patriarcal, a mais importante escola de música religiosa do Império Português. David Perez e Nicollo Jommelli foram dois importantes compositores formados em Nápoles que prestaram serviços à corte portuguesa. O primeiro como residente e o segundo como bolsheiro de Sua Majestade. Já, como informa Cristina Fernandes (2010), o espelhamento da Patriarcal com os conservatórios napolitanos era total. Não só pelo organograma escolar e método de ensino, mas também através de um intercâmbio dinâmico que levava constantemente jovens músicos portugueses à Nápoles. Assim, se durante reinado de Dom João V, compositores como João Rodrigues Esteves, António Teixeira e Francisco António de Almeida foram enviados a Roma, a partir da segunda metade jovens como João de Sousa Carvalho, Jerónimo Francisco de Lima, Brás Francisco de Lima, Camilo Jorge Cabral, entre outros, simbolizam uma importante leva de estrangeirados que foram fundamentais para o estabelecimento do modelo napolitano na música luso portuguesa.



O ESTILO NAPOLITANO: UM BREVE APONTAMENTO

Em linhas gerais, a ideia de um estilo napolitano, ou “italiano” como muitos se referiam, era basicamente derivado da ópera bufa. Alguns aspectos eram fundamentais para essa classificação: a primordial era a concepção expressiva, de onde derivava o modelo de fraseologia e os usos dos esquemas harmônicos.

Sobre a concepção expressiva, a ideia básica era uma música que pudesse articular afetos diferentes em uma mesma unidade musical, como uma ária. Isso porque a essência do gênero, o cômico, estava em sublinhar de forma intensa o conflito de personagens caricaturescos. Era, antes de tudo, uma fórmula dramática que levava em consideração a música evidentemente, mas numa perspectiva de sintonia com a atuação, inclusive considerando a possibilidade de improvisação mediante esquemas pré-determinados e que eram reconhecidos como eloquentes para determinadas situações. Esta é uma característica bastante realçada por Wye Allanbrook feita através de um texto de Giambattista Mancini, escrito em 1777: “the actors and comics with their gesticulation and dancers with their pantomime are today effectively the only ones who still use and appreciate good acting” (apud Allanbrook, 2014, p. 11). Assim, os trânsitos rápidos de emoções, criando campos de fortes contrastes que, inclusive, possibilitava momentos de diálogos entre dois personagens com posições distintas, ou mesmo intensos solilóquios, era a natureza do gênero e o que fez sua fama.

Posto isso, o primeiro aspecto modificado na ópera bufa foi a forma de articular a frase musical. O novo estilo primava pela condução da estrutura musical pela articulação de frases bem delimitadas, justamente para criar os momentos de contraste dramático. Aliás, a frase “articulada” era um entre os vários recursos necessários para a realização do ideia dramática, como bem observa o enunciado de Donald Grout:

The periodic phrasing, tuneful melodies, simple harmonies, spare accompaniment, direct expression, emotional fluidity, strong stylistic contrasts, and amusing mixtures of elements that characterized Italian comic opera became central elements of the international idiom of the later eighteenth century. (apud Hunter, 2014, p. 61)

Justamente um dos parâmetros apontados por Grout é fundamental para a concretização do estilo dramático napolitano, a mixagem dos “estilos”. Em poucas linhas, essa era uma prática composicional que articulava estruturas tópicas distintas, não só linearmente, mas também sobrepondo ou mesmo “fundindo” elementos característicos de diversas tópicas, a que Robert Hatten denominou como “tropicalização”.

Para o *connoisseur* setecentista esta seria a essência do estilo cômico italiano. No entanto, nem todos assimilavam com simpatia a nova prática, principalmente os germânicos do norte, geralmente de formação luterana, como expõe Danuta Mirka:



Johann Christoph Stockman brandmarks “the strange mixture of comic and serious, of the trifling and the moving”, and Johann Adam Hiller warns composers of instrumental music “of that strange mixture of the comic and the serious, the happy and the sad, the elevated and the lowly, that will remain tasteless as long as it is unnatural to laugh and cry at the same time”. For him, such contrasts do not resemble affective torments of noble heroines and heroes but “vulgar antics” of Hans Wurst, the stock character of Viennese comic scene. (Mirka, 2014, p. 9)

No entanto, não só iluministas franceses, como já foi dito, assim como cortes que se alinhavam com o movimento musical italiano, como Madrid e Lisboa, assumiam sem contestação o estilo. Estilo que expandia a música de ópera e estava presente na música religiosa, como podemos ver no Kyrie da Missa a Oito Vozes de André da Silva Gomes:

The image displays three musical staves from the Kyrie da Missa a Oito Vozes de André da Silva Gomes. The first staff is labeled 'Exordium' and includes the text 'Hemíolas características de "ombra"'. The second staff is labeled 'Pastoral' and includes the text 'Ambiente de zathopoeia característico de "ombra"'. The third staff is labeled 'Ombra'. Above the second and third staves are the markings '[comp. 23-33]' and '[comp. 55-62]' respectively. Arrows point from the text labels to specific musical notations within the staves.

Fig.1 – Kyrie da Missa a Oito Vozes de André da Silva Gomes (baseado na edição musicológica de Régis Duprat)

No exemplo acima, além da compartimentação dos estilos linearmente tratados — Pastoral; Estilo Antigo (eclesiástico); *Ombra* — podemos notar a inserção de parâmetros isolados em estilos que naturalmente não o formariam, como as hemíolas dentro de uma pastoral.



Um outro excelente exemplo está no tema principal da Sinfonia Fúnebre de José Maurício, de 1790. Tratando da ideia musical da Boa Morte, o compositor carioca constrói através de uma complexa tropificação um sentido de lamentação da morte associando diversos parâmetros: a escrita homofônica do estilo eclesiástico (porque a morte é um assunto da Igreja); a figura de lamento (a dor da perda); as dissonâncias e agitações rítmicas da *ombra* (a expectativa diante do julgamento divino); e uma referência velada de pastoral, pelo pedal inserido como estilo eclesiástico (porque o virtuoso esperará o Juízo Final em “jardim florido”) (Fig. 2). Através de um processo de metamorfose, a partir da inclusão de parâmetros que podem ser reconfigurados a partir de uma hierarquia da presença, José Maurício transforma o ambiente de lamentação em ambiente de redenção, de boa aventura. Um recurso utilizado, entre outros é justamente o pedal de tônica que aparece no tema principal. Isso porque ele se manifesta de forma sutil como parte do estilo eclesiástico, porém o mesmo pedal termina a música como um parâmetro primordial para expressar a tópica de pastoral, ao lado do arpejo pontilhado dos fagotes (Fig. 3).

Fig. 2



Fig.3

Em síntese, a escrita em “estilo italiano é uma estrutura de pensamento associativo de modelos pré-composicionais (figuras — lamento, toque de caça —; gêneros — dança —; estilos — eclesiástico, *tempesta*, *ombra* —; texturas — polifônico, homorrítmico) para criar metáforas musicais que ao mesmo tempo tratam de localizar ambiências específicas (a pastoral do exemplo de André da Silva Gomes, que inclusive recorre a uma figura nas trompas conhecidas como *toque de caça*; ou o discurso da Boa Morte de José Maurício), mas que possibilitam através de montagem complexas de parâmetros criar um jogo de referências, remissões, citações, intertextualidade, enfim, uma estrutura de sentidos reconhecíveis, mas ao mesmo tempo aberto à uma infinita possibilidade de transformação pela articulação de todos os parâmetros envolvidos no jogo representacional da música.



A ESCRITA TÓPICA COMO NATUREZA DO CONHECIMENTO

É rebarbativo dizer que domínio da escrita tópica fazia parte de uma estrutura de conhecimento necessária para a estabilização profissional no campo cultural da música aristocrática-burguesa, a partir da segunda metade do século XVIII. Assim, não é de se estranhar nenhum pouco dentro do modelo político do Antigo Regime, nem mesmo para elogios sobre a atualização do conhecimento de qualquer compositor em locais de borda da civilização ocidental, como o Novo Mundo, que soubessem tratar da estética tópica.

O que devemos sublinhar é os padrões desse conhecimento. Logo, mesmo considerando que o aprendizado era feito sobre os estilos, danças, figuras, gêneros compartilhados num grande sistema eurocentrista, havia frestas para a inclusão de parâmetros locais. Isso porque os jogos dramáticos numa perspectiva de comunicação determinavam estratégias, e é aqui que residiria a possibilidade de observação da mentalidade local. Em outras palavras, apesar de um quadro conceitual formado sobre tópicos europeias, a forma de expressar uma ideia poderia estar vinculada à formas da sensibilidade do local da cultura.

Isso é possível constatar observando três *kyries* de José Maurício Nunes Garcia, escritos para circunstâncias e tempos diferentes. Primeiro, todos os três demonstram o domínio competente da escrita galante, não só dos modos de substanciação (fraseologia, domínio dos esquemas harmônicos, forma), mas também da estética tópica. No entanto, cada um deles traz um problema diferente, que passo a discutir desde a representação mais simples, o *kyrie* da Missa Pastoral (1811), até os mais complexos, o da Missa de Nossa Senhora da Conceição (1810) e o de Santa Cecília (1826), esse certamente o mais intrincado dos três exemplares.

MISSA PASTORIL PARA A NOITE DE NATAL

Escrita em 1811, a Missa Pastoral é um exemplo claro de tratamento de uma das principais tópicos associadas à música religiosa: a tópica pastoral.

Para Raymond Monelle, a Pastoral tem uma gestão secular, porém no século XVIII, já transformada em tópica, se define formatada na canção rústica cecilianiana:

There have been specifically pastoral genres in music. The *pastorela* of the troubadours, the pastoral *intermedium* of sixteenth-century courts, the instrumental *pastorali* of Francesco Fiamengo (1637), Lully's operatic *pastorales*, the *dramma pastorale* of the opera-seria age, the Austrian *missa pastorale*, the popular south German *pastorella*, all were pastoral repertoires associated with certain forms and styles. In addition, Koch, speaking of classical instrumental music, distinguishes the *pastorale* as a separate genre from the *mu-sette* and the *siciliano*.



“*Pastorale* indicates . . . a piece of rustic, simple, but tender character, in which the singing of the idealized world of shepherds is expressed. It is generally in a fairly slow 6/8 meter . . . [and] is very similar to the musette and the siciliano, except that it is played more slowly than the former, and has fewer dotted eighths than the latter” (Koch 1964 [1802], 1142). However, this work is not concerned with the pastoral as a genre or type of musical piece, but with the pastoral topic insofar as it intrudes into music of all kinds (Monelle, 2006, p. 229).

É fácil observar a importância da Pastoral na música do século XVIII. Ainda em meados do século, os primeiros movimentos das sinfonias, fossem elas escritas em Veneza, Paris ou Mannheim, tinham na tópica Pastoral um espaço fundamental para a ambiência desse gênero: música de câmara para momentos de sociabilização. Apenas para citar a referência ao pastoral justamente criava uma atmosfera de reminiscência e contemplação apropriados para um momento de entretenimento despretensioso, o que também considera as referências ao militar, à caça e às danças rústicas.

Outro aspecto da Pastoral é sua identificação na música religiosa com aspectos de pureza e singeleza. É um ambiente que traduz inúmeros aspectos dogmáticos do cristianismo, inclusive associado ao culto mariano, ao natal (pela referência da concepção na manjedoura); à bem-aventurança, à ideia de *Et Arcadia Ego*, enfim, a ideia de uma religiosidade voltada para a redenção pela humildade.

Na Missa Pastoril, o tema do *kyrie* (Fig. 4) obedece rigorosamente aos padrões da pastoral siciliana: em 6/8, com um ritmo pontilhado, e inclusive na forma da orquestração: melodia nos clarinetes (era do estilo a melodia estar associado aos instrumentos de sopro, como uma referência à rústica gaita de fole) com um pedal na dominante no órgão.



Fig. 4

Durante todo o decorrer da obra, o tema pastoril é reapresentado ora como em diferentes partes da missa: *Gratias Agimus Tibi* (com uma seção de contraste em forma de dança rústica), *Cum Sancto Spiritu* e, encerrando a obra, no *Agnus Dei*. Poderíamos inclusive que esses retornos funcionariam como um ritornelo entre outras seções que exploram outras formas do pastoral como ocorre na dança rústica na qual é escrita o Glória ou na coda (que funciona como uma cavatina) do



Cum Sanctus Spiriti (In gloria dei Patris, Amen). Em *Laudamus Te* o pastoral está no sentido reflexivo do cantábile em $\frac{3}{4}$, escrito como ária. No *Qui Tollis*, uma ária com interseção de figuras de *toque de caça*, como se fosse um chamado ao cordeiro de Deus que tira o pecado do mundo.

Em síntese, na Missa Pastoral José Maurício demonstra um amplo leque de possibilidades que pode ser tratado a tópica pastoril para realçar os símbolos primordiais do nascimento de Jesus: o aspecto campesino, de alegria singela e sentimento de esperança. E todo esse processo tem seu impulso já no *kyrie*, onde a tópica pastoril se apresenta na sua forma mais característica.

MISSA DE NOSSA SENHORA DA CONCEIÇÃO

Essa missa, escrita em 1810, tem em seu *kyrie* um tratamento mais complexo do que a Missa Pastoral. Em relação ao projeto de significação, José Maurício é claro numa acepção de exultação determinado pelo dogma de Nossa Senhora da Conceição (Fig. 5): (a) a marcha, que marca o *Kyrie* denotando o sentido da majestade divina da concepção; (b) o *jubilus* na fuga do *Christie* denotando o cântico de alegria pela concepção divina; (c) a pastoral (em forma de danças rústicas) dos temas de fechamento de seção, que “marca” toda a unidade musical, pois a condiciona a uma mensagem de pureza e humildade diante dos desígnios divinos.

Um detalhe singelo, mas eloquente, revela que o projeto de José Maurício tinha um modelo pré-estabelecido: o Evangelho Segundo Lucas, ao narrar o Mistério da Encarnação. A disposição dos elementos expressivos da música de José Maurício — majestoso, júbilo e humildade — com o Evangelho Segundo Lucas é a mesma. Enfim, a escolha dos materiais e o tratamento da ordem de discurso obedece a um roteiro que deveria ter sentido numa tradição de escuta para os elementos do texto. Diz o Evangelista no capítulo 1, linhas 45 a 48:

⁴⁵ Bem-aventurada a que creu, pois não de cumprir-se as coisas que da parte do Senhor lhe foram ditas.

⁴⁶ Disse então Maria: A minha alma engrandece ao Senhor,

⁴⁷ E o meu espírito se alegra em Deus meu Salvador;

⁴⁸ Porque atentou na baixaza de sua serva; Pois eis que desde agora todas as gerações me chamarão bem-aventurada,

Ora, a sequência dos elementos marcados de José Maurício segue a mesma estrutura de Lucas: (1) Maria engrandece o Senhor (sentido de majestoso da marcha); (2) o espírito que se alegra (o júbilo do tema da fuga); (3) a humildade da serva, assim como o espírito de submissão aos bem-aventurados que creem (a pastoral como elemento de redenção).



(Kyrie)- comp. 50-53
(Kyrie'): comp.270-73



(Christie) - comp. 225 e seg.



Fig. 5



(a)

(b)

(a')

A técnica usada é o contraste linear entre tópicos diferentes (a marcha dentro de um estilo bufo, o estilo antigo explorando o *jubilus*, e a pastoral), diferentemente da Missa Pastoral que explora as possibilidades de uma tópica. No entanto, novamente vemos que José Maurício trata de controlar a unidade afetiva, pois em nenhum momento há, nesse *kyrie*, a quebra da *laetitæ*. Esta se manifesta na *inventio*: tonalidade em MibM (apta para o majestoso), no uso de poucas dissonâncias e sincopatizações, assim como predileção por acordes triádicos dentro das funções principais da harmonia.

MISSA DE SANTA CECÍLIA

Essa missa de 1826, que é a última escrita por José Maurício, traz uma abordagem bastante mais complexa do que as anteriores. Isso porque José Maurício trata a questão de Santa Cecília desde uma perspectiva bastante em voga na música do século XIX: a abnegação. A imagem da Santa que, abraçada a sua fé resistiu a os martírios, converteu pagãos e, mesmo ferida mortalmente, distribuía conselho e só entregou seus bens à Igreja para que fosse distribuída aos pobres, induzia natural-



mente a uma ideia de abnegação, ou seja, a renúncia de tudo, até mesmo da vida, em defesa de um bem maior.

Por abnegação num sentido musical Robert Hatten define:

In terms of its underlying dramatic structure, an abnegational genre may be understood to comprise three parts: a reversal (from what is desired), a sense of either willing that reversal or accepting it as if from an external source, and a positive (higher) outcome of what otherwise would have been a tragic situation resulting from the reversal. The distinctiveness of this dramatic genre is threefold: the tragic is not dismissed (as in comedy), or allowed to overwhelm (as in tragedy), or added in judicious doses (as in tragicomedy), but rather transcended. In this sense, the abnegational genre is structured like religious drama. (Hatten, 1994, p. 281)

Os elementos descritos acima estão todos presentes no *kyrie* de José Maurício: primeiro o destino trágico num parâmetro de tópica militar: o marcha em caráter marcial (presentes não só no exórdium como também na linha do baixo ritmicamente bem marcada em ritmo constante; marcial que se repete no decorrer da missa, como no *Gloria*). Segundo, o *Et Arcadia Ego* (o justo que descansará em jardins floridos, como usado na Sinfonia Fúnebre) pela tópica de pastoral. O coro intensifica todo esse jogo de contraste. Dois usos são possíveis observar bem claramente: o estilo antigo da *narratio* e o estilo declamatório em contraposição com figurações bem definidas na orquestra que cria um afeto majestoso que tem um considerável impacto no sentido de representar a resistência, princípio fundamental da abnegação.

O sentido de transformação, ou melhor, da exposição do que Hatten chama de elementos conjugados de tragédia, comédia e tragicomédia estão presentes o tempo inteiro. É construído primeiro pela exposição dos materiais expressivos de forma linear, entre o *exordium* e a *narratio*. Posteriormente, esses elementos são combinados até culminar, após inúmeras progressões harmônicas (por meio de uso de recursos de intensificação como a *gradatio*) que desestabilizam uma unidade harmônica (ao contrário dos *kyries* anteriores), na transformação da própria marcha em elemento da pastoral, na qual a obra termina.

Um último detalhe pode ser sublinhado pensando na questão dos campos semânticos. A instabilidade do discurso da abnegação, que intensifica o choque entre a *letitæ* e a *tristitæ* é bem resolvido por José Maurício por alguns recursos. Primeiro na própria definição dos campos tópicos: a *ombra* e a pastoral. Segundo pelos usos e transformações dos parâmetros: o sentido de destino na nota repetida na voz de Baixo; o baixo instrumental da marcha; o uso das madeiras (principalmente o clari-



nete) como timbre da referência pastoral *versus* as cordas graves como referência do *ombra*; o uso dos momentos de *gradatios* como o sentido da própria abnegação.

OS KYRIES COMO OUVERTURE: UMA CONDIÇÃO DO PRÓPRIO ESTILO ITALIANO

Em 1745, o já citado Johann Adolph Scheibe escrevia:

One has written one line in high, another in middle, yet another in low style. Here stand French, there Italian passages. First goes a theatrical phrase, then one which belongs to the church. Everything is so chaotically mixed together that one cannot find a dominant style or a proper expression. Furthermore, one mixes particular characteristics of certain compositions. For instance, one writes overtures in the manner of symphonies or concertos, or one inserts such passages into symphonies and concertos which properly belong to overtures. The melody of an aria sounds like a recitative but recitative turns into an aria. Generally, one pulls together several kinds of pieces, throws them on one heap, and writes at whim the first name above it which comes to mind...This unevenness arises also when one throws together the characters of French, Italian, German, or other compositions without considering the fact that each composition requires its own elaboration. The style also becomes uneven when one mixes the expression of different moral characters or mixes up the expression of one character with the other. . . . Am I not right when I call this lumpy, bumpy, and disorderly style the worst of all? Yes, it is this style that covers music with the greatest dishonour since it suppresses the beautiful and natural to the greatest extent. And yet it occurs in most musical works (apud Mirka, 2014, p. 4)

Realmente a sua percepção era absolutamente justa. Porém, o que via com negatividade cristalizou-se, transcendeu as fronteiras da ópera e chegou a música religiosa.

É exatamente esse processo que usa José Maurício: escreve kyries como se fossem aberturas. Não pela disposição formal, mas pelo sentido que a overture ganhava através da ópera buffa: uma “introdução” do assunto, apresentando temas e ambientes do enredo da ópera.

Tomando como exemplo as missas aqui elencadas vimos como a Missa Pastoril define padrões que se expandem para o resto da missa, inclusive com o próprio material do kyrie. Já na Missa de Nossa Senhora, o kyrie define mais do que a estrutura tópica, define o dogma, inclusive referenciado no texto bíblico. Por fim, a Missa



de Nossa Senhora usa um complicado recurso de abstração da história da santa, a abnegação.

Por fim, há que se dizer que esse é o próprio espírito do Iluminismo que se manifesta na música. É o sentido da razão dos elementos que devem ser reconhecidos por sua natureza racional, o que poderíamos dizer, racionalizada pelo discurso dominante. Outro sentido é o papel dessa música como elemento de comunicação. Visando a exposição “clara” de valores que constituem uma razão pública, a arte, no caso a música é chamada a participar dentro de um quadro de valores universais, o que justifica, inclusive, a presença de um quadro universal das tópicas, ou seja, tópicas como verdades e não como elementos culturais localizados (no caso tópicas europeias).

E esse é o sentido, também, dos *kyries* serem apresentados como *ouvertures*: transformar inclusive a missa num espaço de declaração objetiva de valores, de edificação. É assim que o Natal é o momento dos mais puros sentimentos, da renovação, do singelo e humilde; Nossa Senhora é o ambiente do júbilo e da submissão; e Santa Cecília, o próprio signo da abnegação. Para cada um desses ambiente tópicas específicas que, na sua própria natureza potencializam a intenção do discurso. O decoro resiste aqui, no encontro da medida racional entre o valor da expressão musical e o uso dos recursos, como as tópicas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Allanbrook, Wye Jamison. *The secular commedia; comic mimesis in late eighteenth-century music*. Ed. Mary Ann Smart & Richard Taruskin. Oakland: University of California Press, 2014.

Fernandes, Cristina. «Boa voz de *tiple*, *sciencia de música e prendas de acompanhamento*». *O Real Seminário da Patriarcal, 1713-1834*. Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal: INET-MD - Instituto de Etnomusicologia - Centro de Estudos de Música e Dança da Universidade Nova, 2013.

Downs, Philip. *La Música Clásica; la era de Haydn, Mozart y Beethoven*. Trad. Celsa Alonso. Madrid: Ediciones Akal, [1992]1998.

Grout, Donald; Palisca, Claude. *História da Música Ocidental*. Trad. Ana Luísa Faria. Lisboa: Gradiva, [1988]2001.

Hatten, Robert. *Musical Meaning in Beethoven: Markedness, Correlation, and Interpretation Advances in Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press, 1994.

Hunter, Mary. “Topics and Opera Buffa”. In: Mirka, Danuta (ed.). *The Oxford Handbook of Topic Theory*. New York: Oxford University Press, 2014.



Mirka, Danuta, (org.). Introduction. *The Oxford Handbook of Topic Theory*. New York: Oxford University Press, 2014.

Monelle, Raymond. *The Musical Topic Hunt, Military and Pastoral*. Bloomington: Indiana University Press, 2006.

DIÓSNIO MACHADO NETO possui graduação em Bacharel em Música pela Pontifícia Universidad Católica de Chile (1992), Mestrado e Doutorado em Musicologia pela Universidade de São Paulo (2001; 2008). Ingressou no corpo docente do Departamento de Música da ECA/USP em 2002, onde atualmente é professor do Programa de Pós-graduação (PPGMUS). É professor no Departamento de Música da FFCLRP/USP, onde ministra aulas de História da Música; Música Brasileira e História da Teoria da Música Ocidental. É sócio-fundador da Associação Regional da América Latina e Caribe da International Musicology Society (ARLAC-IMS) e da Associação Brasileira de Musicologia (ABMUS). Coordena o Laboratório de Musicologia do DM-FFCLRP (LAMUS), desde sua fundação em 2007. É do corpo editorial da *Revista Portuguesa de Musicologia*, *Revista Vortex* (UFPR) e *Revista Música* (PPGMUS/ECA-USP). Membro do Núcleo Caravelas do CESEM/Universidade Nova de Lisboa e dos Study Groups *Italo-Ibero-American Relationships: The Musical Theatre* (IMS) e *Música Antiga no Novo Mundo* (ARLAC-IMS). É autor do livro *Administrando a Festa, Música e Iluminismo no Brasil colonial*, que recebeu menção honrosa no Prêmio Capes de 2009.



A presença portuguesa no Theatro da Paz às vésperas da retomada das temporadas de ópera em Belém do Pará

Mário Alexandre Dantas Barbosa*

Resumo

O presente artigo oferece um panorama da presença de música e músicos portugueses no principal palco da capital paraense, o Theatro da Paz, ao fim de um triênio marcado pela ausência de temporadas de ópera. O levantamento aqui realizado, fruto de pesquisa em periódicos de época, cobre o segundo semestre de 1899 e mostra como a sociedade belemense foi suprida nesse período por espetáculos de gêneros afiliados ao teatro musicado. Busca dimensionar a importância do trânsito cultural de artistas e repertórios de origem lusitana no efervescente centro artístico do Norte do Brasil no apogeu de sua *Belle Époque*.

Palavras-chave

Relações culturais Brasil e Portugal – Belém do Pará – século XIX – opereta – teatro musical – companhias de ópera.

Abstract

This article provides an overview of the presence of Portuguese music and musicians on the main stage of the Pará state capital, the Theatro da Paz, after a three-year period marked by the absence of opera seasons. This survey approached coeval newspapers of the second half of 1899, and shows how the Belem society was supplied with spectacles from an array of music theater genres during this period. This study estimates the importance of cultural transit of artists and repertories of Portuguese origin in the effervescent artistic center in Northern Brazil at the height of its *Belle Époque*.

Keywords

Brazil and Portugal cultural relations – Belém do Pará – 19th century – operetta – music theater – opera companies.

*Colégio Pedro II. Rio de Janeiro, RJ, Brasil. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, Brasil. Endereço eletrônico: malexdantas@gmail.com.



Após a conclusão das atividades da companhia do empresário Joaquim Franco, em dezembro de 1896, o palco de célebres temporadas de ópera ficaria pelos três anos seguintes sem sediar um espetáculo do gênero. O Theatro da Paz constituiu o espaço *par excellence* onde a sociedade belemense se acostumara a frequentar para assistir aos espetáculos líricos. Nesse interregno da cronologia lírica de Belém a programação artística daquela casa sofreu uma diversificação, a partir da qual a demanda das elites pelo consumo de produtos culturais foi suprida num contexto em que a linha ascendente da economia favorecia a efervescência artística e opções se faziam necessárias. Em novembro de 1899 o governo do Estado do Pará divulgou a abertura do certame para o arrendamento do Theatro da Paz a fim de que, no âmbito das comemorações do IV Centenário Brasileiro fosse possível oferecer à população de Belém a oportunidade de assistir a óperas. Nos trabalhos voltados para a cronologia lírica de Belém (Páscoa, 2006; 2009) constam listas que identificam os nomes das companhias de teatro musical, bem como de seus respectivos maestros e empresários, carecendo, ainda, de uma abordagem mais detalhada e aprofundada a questão das atividades realizadas no Theatro da Paz nos períodos de suspensão das temporadas operísticas. No primeiro semestre de 1899, a programação teve predominância de peças teatrais (ver *A Província do Pará*, 15 ago. 1899, p. 2; e edições anteriores). Já no segundo semestre daquele mesmo ano duas companhias excursionaram pela capital paraense – a Companhia Portuguesa de Operetas e a Companhia Infantil do Rio de Janeiro – exibindo operetas e revistas, respectivamente, no Theatro da Paz.

Ao acompanhar-se o desenvolvimento das atividades dessas duas companhias através dos registros da imprensa diária da época, percebe-se a patente presença de música e músicos portugueses, aspecto que será explorado nas páginas que se seguem.

OPERETAS COM A COMPANHIA PORTUGUEZA

A expectativa da chegada de uma companhia de operetas surge logo ao ser anunciado: “A 15 de setembro espera-se n’esta capital a companhia de operetas de dom Thomaz del Negro, actualmente em Manaus¹. Trabalhará no theatro da Paz.” (*A Província do Pará*, 22 ago. 1899, p. 3, seção Espectáculos e Concertos)

Próximo ao fim do mesmo mês o público já tinha acesso às informações com relação ao repertório e preços a serem praticados pela Companhia:

Theatro da Paz/ Companhia de Operetas Portuguesa/ dirigida pelo maestro Thomaz del Negro/ Empreza- Juca de Carvalho [...]



Trinta coristas de ambos os sexos./ Repertorio - Operetas - Noite e dia, Basoche, Rei damnado, Vinte e oito dias de Clarinha, Solar dos Barrigas, Mascotte, Capitão Lobisomem, Burro do sr.. Alcaide, Princesa Colombina, Moleiro Alcalá, Ilha do diabo, Bohemia Coimbrã, Mlle. Nitouche, Tim-tim por tim-tim, Agulhas e Alfinetes e a Boneca. Comedias - [...] Acha-se aberta uma assignatura de 20 récitas com 10 peças novas, na agencia theatral Very-well, á travessa Campos Salles, nº11. Preços [Frizas, Camarotes de 1ª, Frizas de 1ª e Ditas de 2ª por assignatura e avulso] (*A Provincia do Pará*, 27 ago. 1899, p. 8)

Precedida por um período preenchido pelas apresentações de *Os Três Bemóes*, que pelo menos até as comemorações da Independência estiveram em cartaz no principal teatro de Belém (*A Provincia do Pará*, 6 set. 1899, p. 7, seção Anuncios Especiaes), a estreia da Companhia Portuguesa de Operetas é anunciada:

Theatro da Paz/ Companhia Portuguesa de Operetas/ Dirigida pelo Maestro Thomaz del Negro; Empreza Juca de Carvalho/ Esta companhia deve estrear na noite de 16 do corrente com o formoso Vaudeville Os vinte oito dias de Clarinha peça muito applaudida do nosso publico em que a primeira actriz Amelia Lopiccolo tem uma das suas melhores creações. (*A Provincia do Pará*, 14 set. 1899, p. 8)

Embora a estreia da Companhia tenha se dado com um *vaudeville*², a apresentação de uma opereta, gênero principal a que se dedicava, se deu logo em seguida, com *O Rei que Damnou* (*A Provincia do Pará*, 24 set. 1899, p. 4, seção Espectaculos e Concertos). Tal episódio foi digno de extensa nota apreciativa por parte da imprensa:

Nenhum dos nossos frequentadores de theatro desconhece de certo a bella opereta de Chapi O rei que damnou, pela primeira vez levada á scena no theatro da rua dos Condes, de Lisbôa, em maio de 1893 e aqui, em Belém, muitas vezes repetida, sempre com geral successo. Foi esta peça escolhida pela companhia portugueza de operetas para a sua 2ª récita livre, no theatro da Paz, ante-hontem á noite. Agradou-nos sobremodo o trabalho da intelligente artista Amelia Lopiccolo, que vem já precedia de justa e merecida nomeada e que tantos applausos tem colhido nos primeiros theatros da capital da União. Deun-os um

² Os dados colhidos em fontes primárias e aqui expostos sobre a chegada da Companhia Portuguesa de Operetas divergem de Salles (1994, p. 171) que informa que a mesma se deu “a 21 de setembro, a bordo do paquete S. Salvador”, o mesmo ocorrendo com relação à estreia, sobre a qual afirma ter sido “a 22 [de setembro], com a opereta *A noite e o dia*, de Ch. Lecocq”.



rei perfeito, cheio de encanto e da graça natural d'um monarcha juvenil, que se deixa levar pela própria phantasia. No duetto com a Rosa, papel desempenhado pela sra. Aurelia dos Santos, actriz de reconhecida competencia, a platéa foi prodiga em applausos para ambas. Esta ultima artista cantou com tal expressão e sentimento a aria do 2º acto, que os espectadores cobriram-n'á de freneticas palmas, obrigando-a a bisar aquelle trecho. Os artistas estreantes Caetano Reis, Encarnação Reis e o nosso conhecido e apreciado Rangel Junior, o Jeremias, estiveram na altura dos respectivos papeis e muito contribuíram para o brilhante desempenho da peça. Córos muito bem ensaiados, e a orchestra dócil á batuta do notavel maestro Thomaz del Negro. A assisténcia enormissima e selecta. Em 2ª récita de assignatura a companhia repetirá hoje O rei que damnou. (*A Provincia do Pará*, 26 set. 1899, p. 2, seção Espectaculos e Concertos)

Os comentários críticos alusivos às operetas, como exemplifica a nota acima transcrita, põe em evidência não a música propriamente dita, mas a atuação dos artistas. O que pode ser justificado pela familiaridade do público com o repertório apresentado, como é por vezes apontado em meio aos anúncios, confirma-se como traço característico da crítica da época, podendo ser ilustrado fartamente. Sem que seja necessário apresentar todas as situações similares, veja-se o exemplo dado na apreciação de outra obra:

Os vinte e oito dias de Clarinha é até hoje a peça mais feliz da temporada que no theatro da Paz devemos á empresa de Juca de Carvalho. Falemos pela ordem hierarchica dos merecimentos. Não é possível; além de se terem sahido bem e muito bem todos os artistas, acontece que Alfredo de Carvalho e Amelia Lopiccolo disputam com as provas do melhor desempenho uma primasia de qualquer distincção impossivel entre os dois. Joaquim Costa, emulo d'esses bellos talentos scenicos, não pode acompanhá-los na noite de ante-hontem, quando, ainda, elle creou o seu papel. Apesar da mestria com que o interpretava, notou-se uma certa desaffinidade entre o papel e o artista. Caetano Reis e Alfredo Miranda conseguiram um magnifico resultado. O de Berenice teve em Aurelia dos Santos, a primeira voz da companhia, uma traducção regular. F. Santos foi-se inescedivelmente no de Benoit. Póde-se gabar de que nas proporções do que lhe tocou desempenhar, não desmereceu coisa alguma de Alfredo de Carvalho e de Joaquim Costa. Mas excedeu uma só linha a pericia encantadora com que se



exibiu ante-hontem Encarnação Reis no papel de Nichote. Todos, enfim, victoriosos e consagrados por um largo entusiasmo de palmas e aclamações. Parece que o elencho todo encontrou o ensejo de se impôr ao publico paraense, n'uma peça que nem sendo feita adrede para a companhia. Iamos commettendo uma injustiça, deixando de declinar o nome de R. Plantier, que se irmanou perfeitamente com os auctores da opereta no papel do visconde. (*A Provincia do Pará*, 5 out. 1899, p. 3, seção Espectaculos e Concertos)

O ator português Alfredo de Carvalho, citado em primeiro lugar na hierarquia estabelecida pelo crítico ao comentar *Os Vinte e Oito Dias de Clarinha*, unira-se ao grupo um pouco depois da estreia da Companhia. Sua chegada e procedência foram informadas ao público:

Procedente do Rio, chegou hontem no Maranhão [nome do barco], o notável actor portuguez Alfredo de Carvalho, que vem fazer parte da companhia que actualmente trabalha do theatro da Paz. É possível que este apreciado artista se estreie na proxima sexta-feira na festejada opereta O solar do Barrigas. Fala-se que o actor Joaquim Costa, habil ensaiador da companhia Del Negro, partirá brevemente para a Europa, onde tem de attender aos contractos que ali tem. (*A Provincia do Pará*, 27 set. 1899, p. 3, seção Espectaculos e Concertos)

O *status* que este ator conferia às récitas da companhia em que atuava pode ser corroborado também no destaque que é feito ao seu nome em outras notas, como exemplifica a que se segue:

Theatro da Paz/ Empresa Juca de Carvalho/ [...] Hoje Sabbado, 30 de setembro Hoje/ 8º espectáculo da companhia - 4ª récita livre/ **Reparição do actor Alfredo de Carvalho** com a segunda representação da popularissima opereta portugueza, em 3 actos, original dos applaudidos escriptores Gervasio Lobato e dom João da Camara, musica do conhecido maestro Cyriaco de Cardoso. O Burro de Sr. Alcaide. (*A Provincia do Pará*, 30 set. 1899, p. 8, grifo nosso)

A impossibilidade da atuação de Alfredo de Carvalho num dos espetáculos previstos pela Companhia Portuguesa de Operetas, uma vez que se encontrava adoentado, gerou uma mudança de última hora na programação. Este episódio desencadeou uma reação singular da plateia do Theatro da Paz. Tal reação, obviamente, virou notícia:



Por motivo de continuar doente o distincto actor Alfredo de Carvalho, a empresa Juca de Carvalho, teve hontem de fazer contra-annunciao, que foi publicado ás 10 horas da manhã, para o espectáculo annunciado, substituindo a opereta O burro do sr. Alcaide pelo Moleiro de Alcalá. Muitas pessoas que não tinham conhecimento d'este aviso, compraram convites, na persuasão de ser a peça annunciada e, depois de começar o espectáculo, notando o engano, foram receber na bilheteria a importancia dos respectivos bilhetes. Porém uns espectadores d'um camarote de 1ª ordem, não entenderam assim, e querendo dar uma prova publica de sua pouca educação, começaram, no principio do segundo acto, com dichotes e risadas, que provocaram a indignação geral e perturbaram o espectáculo. Isso fez com que um espectador, também dos camarotes, fosse observar aos engraçados que aquillo não era maneira decente de proceder, dando como resultado maior balburdia. Um outro espirituoso gritou que havia incendio, o que fez com que muitas pessôas, avultando entre ellas as senhoras, se levantassem para fugir. Comparecendo o sr. Luiz Couto, subprefeito no 5º districto, fez apasiguar os animos, continuando depois o espectáculo sem outro incidente. Para descanço do pessoal da companhia não haverá hoje espectáculo, estando annunciado para amanhã a primeira representação de O Solar dos Barrigas. (*A Provincia do Pará*, 9 out. 1899, p. 2, seção Espectaculos e Concertos)

A companhia contou com a ausência de Alfredo de Carvalho até meados de outubro, quando já no adiantado da 10ª récita de assinatura era por fim anunciado o seu restabelecimento e retorno às atividades na esperada atuação em *O Solar dos Barrigas* (*A Provincia do Pará*, 17 out. 1899, p. 04, seção Espectaculos e Concertos). Nesse ínterim, a companhia teve de contornar a situação da ausência do ator adoentado, lançando mão de substituições em alguns papéis que estavam a seu cargo por outro ator, como por exemplo, Alfredo Miranda (*A Provincia do Pará*, 10 out 1899, p. 08).

A programação do Theatro da Paz, naquele momento arrendado por Juca de Carvalho, incorporava as datas comemorativas do calendário belemense, às quais davam ocasião para a apresentação de mais operetas da Companhia Portuguesa. Exemplo disso é o anúncio para as festividades alusivas ao 407º aniversário do descobrimento da América, para o qual foi previsto um espetáculo de gala, com a reapresentação de *O rei que damnou*, peça que, de acordo com o anúncio, a Companhia desempenhava "com grande êxito e brilhantismo" (*A Provincia do Pará*, 12 out. 1899, p. 3, seção Espectaculos e Concertos).



A direção musical dessa companhia estava a cargo de outro destacado músico português, o maestro Thomaz Del Negro (Lisboa, 5 de junho de 1850 – Lisboa, 12 de fevereiro de 1933)³. Embora o vasto repertório que a companhia levou à cena no período em que atuou no Theatro da Paz contasse em sua maioria de peças da lavra de diferentes compositores, também o seu maestro se fez representar algumas de suas peças. *A Basoche*, baseada em libreto francês de Albert Careé, recebeu tradução que foi musicada por Del Negro e foi apresentada no contexto das honrarias a José Marreiros, comandante do paquete português Dona Amelia (Ver *A Provincia do Pará*, 11 out. 1899, p. 3, seção Espectaculos e Concertos, p. 3 e *A Provincia do Pará*, 13 out. 1899, p. 4, seção Espectaculos e Concertos)⁴. Ao informar o público dois dias depois sobre o êxito da récita de *A Basoche*, musicada por Del Negro, a crítica também deixa saber um pouco sobre o histórico da composição, bem como o tom da estória e primeira recepção de sua versão original:

A Basoche, opera-comica franceza em 3 actos, que o publico teve hontem occasião de applaudir no theatro da Paz, levada pela companhia de operetas portugueza, é devida á pena do librettista Albert Carré, sendo a musica do original escripta pelo maestro André Mesager. Foi pela primeira vez representada com grande sucesso na Opera Comica, de Paris, em 30 de maio de 1890. O libretto, pullulante de inverossimilhanças, põe em scena, d'um modo assaz burlesco para não dizer ridículo, o rei de França, Luiz XII, sua esposa Maria da Inglaterra, irmão de Henrique VII e o gentil poeta Clament Marot, que se fingia mais tolo do que realmente era. Devido não só á sua movimentação como ao fino primor de que está cheia, a peça obteve extraordinário exito da parte do publico parisiense, contribuindo também para o successo a musica que é viva, scintillante e, por isso, deleitavel ao ouvido. Foram por essa occasião interpretados principaes papeis da Basoche as artistas Landouzy et Molé-Thuffier e os actores Soulacraix, Fugère, Carbenne, Barnolt e Maris. A partitura da traducção original do maestro Thomaz Del Negro, é, por sua vez, um mimo que em nada desmerece da primitiva e que bastante contribuiu para o exito do spectaculo de hontem. O theatro esteve litteralmente cheio. Os dois camarotes contiguos ao do governador do Estado foram occupados pela officialidade do Dona Amelia e mais

³ O levantamento sobre a imprensa portuguesa do século XIX, publicado pela Biblioteca Nacional de Lisboa, Portugal, sob a coordenação e organização de Gina Guedes Rafael e Manuela Santos (2001), menciona Thomaz Del Negro diversas vezes, porém não registra sua atuação em Belém do Pará. Brasil.

⁴ Em outubro também se dá o ciclo de comemorações alusivo ao Círio de Nazaré, momento em que o maestro Del Negro teria aproveitado para “montar espetáculos mais populares” (Salles, 1994, p. 172).



doze, pela respectiva guarnição. A senhora Lopiccolo fez-se ouvir em tres cançonetas, sendo em todas ellas muito applaudida./Aurelia dos Santos, extre-programma, abrilhantou o espectaulo cantando tambem uma romanza. (*A Provincia do Pará*, 14 out. 1899, p. 2, seção Espectaculos e Concertos)

A propósito da referência a Del Negro como diretor musical da Companhia Portuguesa de Operetas e compositor de uma das peças por ela postas em cartaz, vale a pena ressaltar que o fim das atividades da referida Companhia, que se deu em dezembro do mesmo ano em que começou, foi brindado com demonstração de reconhecimento ao talento desse músico e da apreciação que o público e seus colegas de dentro e fora da Companhia nutriam por ele. Ao tomar ciência da despedida de Del Negro dos palcos paraenses, o jornal diário de maior circulação daquele Estado ofereceu ao público leitor o histórico da carreira acadêmica e artístico-profissional do músico português, em extensa nota:

Maestro Thomaz Del Negro - Entregue á laboriosidade do seu cargo de empresario e director da orchestra da companhia portugueza de operetas que acaba de nos deixar, mal teve tempo para uma modesta ividenciação, despercebida tem sido entre nós a estada de Thomaz Delnegro, uma incontestavel individualidade musical do paiz nosso irmão e amigo. Para os que andam ao corrente da actividade da vida artistica dos grandes centros europeus e que acompanham o movimento d'esses meios de arte - para esses, diziamos, o nome que epigrapha estas linhas não é o de um desconhecido; desde annos e bem annos que a sua reputação se tem vindo fazendo, consolidando-se no merito, fortificando-se no esforço intelligente, alentando-se nas próprias dificuldades que aqui como em toda a parte surgem aquelles que trilham a verdade da arte. Está hoje entre nós, e muito não é que esta secção, dedicada exclusivamente á divulgação de tudo que de perto ou de longe se ligue a coisas de arte, registre a sua estada no Pará, noticie mesmo o seu breve apparecimento em publico, rodeado e solicitado como está pelas nossas melhores summidades musicaes. Motivos estranhos ao nosso espontaneo desejo fazem com que deixemos escapar esta occasião para transladarmos aqui notas biographicas de importantes revistas italianas e portuguezas sobre o merito do musicista primoroso e compositor fulgurante. O pouco que possamos dar extrahimol-o d'O Amphiom, o magnifico jornal de arte pouco avezo ao elogio e mais rigorista nos seus principios. É um



modesto que só um grande valor tem conseguido inferiorizar aquella qualidade, diminuindo o prejuizo que lhe tem causado. Vivendo para si e para a sua arte, os applausos e os encomios não o têm despertado para a exteriorização da vida; entregue ao goso do seu intimo, tem olvidado do o que há de carencia para o artista, quando este se isola no seu merito e deixa que a fama leve nas azas pandas da reclame muita vulgaridade desvalorizada pelo commum. Apesar de todo o seu temperamento contrario á divulgação, Thomas Delnegro não tem conseguido passar desconhecido, razão pela qual o seu valor é de ha muito tempo conhecido, inclusive no Brazil, onde trabalhos seus têm merecido horosissimas referencias da imprensa e critica fluminense. Como Cyriaco Cardoso, Alfredo Kell, Freitas Gazul, Arnoso e outras celebridades musicas de Portugal, o maestro Delnegro é hoje no seu paiz um dos compositores valorizados pelo seu inconstestavel merito, valor que se accentuou desde o seu primeiro anno como discipulo do conservatorio de Lisboa, estabelecimento onde Delnegro tem o seu nome como o do alumno mais premiado. Mais tarde foi nomeado professor de instrumentos de metal do mesmo estabelecimento./ Cêrca de vinte e cinco annos foi o 1ª trompa de São Carlos, ocupando idêntico logar durante dois annos no Real Theatro de Madrid. Por essa occasião foi agraciado com a nomeação de musico da real camara da côrte de Madrid. Ao regressar ao seu paiz, o rei dom Fernando concedeu-lhe identica graça. Já no reinado do finado rei dom Luiz foi por este soberano agraciado cavalleiro da ordem de Christo. A notavel agremiação musical Vinte e Quatro de Junho, de Lisbôa, por diversas vezes o teve como seu director, e ainda estão á memoria de muitos os grandes concertos classicos que organizou em Portugal, por si dirigidos, e dos quaes faziam parte músicos taes como Barbieri, Metra, Ed.Colonne, Rodroff e outras notabilidades. Voltando novamente a Espanha, foi nomeado 1º trompa da grande sociedade de concertos de Madrid, e sócio honorario da Union Musical d'aquella cidade. Como maestro, tem regido as orquestras do Principe Real, Dom Affonso e São João, do Porto, e Gymnasio e Dona Amelia, de Lisbôa. Além de innumeras peças para piano, canto, bandas, pequenas operetas, revistas, etc, Thomas Delnegro tem partituras suas de um grande successo, como sejam: Kinfá na China, Filhos do Capitão Mór, Tentação, Kiki, Ilha do Diabo, Capitão Lobisomen, Aventura Regia, Basoche, Rosario - peças estas representadas nos theatros de Lisbôa, Porto e Rio de Janeiro, onde despertaram grande agrado. Não é, portanto,



uma vulgaridade o artista de quem hoje nos occupamos; tem um passado supedaneando o presente, e este não é mais do que a prova da sua intelligencia, o resultado do seu estudo, a consequencia do seu trabalho. Apresentando-o, não o fazemos para os seus irmãos de arte, estes o conhecem pelo seu merito; trazemos o seu nome a publico como uma noticia que queremos dar e que despertará na nossa sociedade espiritual e de gosto delicado uma anciedade: alguns membros da honrada colônia portugueza, unidos a distinctos musicistas do Pará, promovem um sarau dramatico musical em homenagem ao nosso distincto hospede. Se visar este fim o motivo d'estas linhas, uma outra utilidade ellas tiveram: evidenciar o merito onde elle existe. (*A Provincia do Pará*, 9 dez. 1899, p. 3, seção Espectaculos e Concertos)

Thomaz Del Negro foi, pois, homenageado num concerto em beneficio. O anúncio informava o programa e os artistas que nele ofereciam sua participação em pleito de admiração ao homenageado:

Theatro da Paz [...] Primeira Parte/ O dominó (zarzuela em 1 acto, musica de Estellez) pela Companhia Infantil; 2ª Parte/ 1-Canto da Noite, para trompa natural, pelo maestro Thomaz Delnegro./ 2-Sonata para violino e piano-Benjmamin Godart./ (a) Allº/ (b) Scherzo - Pelos maestro Sarti e Bosio./ As laranjas de Sabina (Tango brasileiro) por Julia Martins./ 4º-Melancholia, sólo para trompa de cylindros, pelo maestro Thomaz Delnegro./ Terceira Parte/ Pela grande banda militar sob a direcção do maestro Smido:/ 1-A. Adam - Ouverture da Opera Si J'etaisRoi./ 2ª-L. D. Smido - divertimento sobre motivos da opera Os Granadeiros (a pedido)/ 3ª - F. von Suppé - Ouverture poeta e Camponez. (*A Provincia do Pará*, 20 dez. 1899, p. 4, seção Anúncios)

Antes de sua efetiva partida, o maestro encontrou ainda um espaço para deixar registrada sua gratidão à sociedade que o acolhera e prestigiara nos últimos meses. Publica a imprensa a nota de despedida oficial de Del Negro:

Agradecimento/ De regresso á Europa, não posso furtar-me ao desejo de tornar bem manifesta a minha gratidão para com a illustrada imprensa paraense e todas as pessoas, que tantas fôram, que me honraram com a sua estima, e me acolheram prodigamente com os seus favores e amizade, durante a minha estada no Pará. Desejaria mencionar o nome de todos - de preferencia o nome de alguns que



fôram para mim verdadeiros amigos e que jamais poderei esquecer - mas são muitos e não pretendo ferir susceptibilidades. Apenas mencionarei, pois, nos meus protestos de viva gratidão, os exmos. srs. Sotero de Menezes, o digno cônsul portuguez no Pará e os meus illustres collegas, maestros Smido, Sarti e Bosio. A todos, finalmente, agradeço, penhoradissimo, a larga cópia de favores que se dignaram a dispensar-me, e que levo indelevelmente gravados no meu coração de artista. Pará, 31 de dezembro de 1899. - Th. del Negro. (*A Provincia do Pará*, 31/12/1899, p. 4, seção Livre)

No programa supra transcrito em benefício de Del Negro podem ser identificados como intérpretes, além do próprio homenageado, três professores do conservatório musical local, o Instituto Carlos Gomes (Facióla, Sarti e Bosio) e a Banda do Regimento Militar do Estado, sob a regência de Luiz Maria Smido⁵. Além desses, entretanto, figura a participação da Companhia Infantil. Esse foi justamente o grupo que sucedeu a companhia dirigida por Del Negro na programação do Theatro da Paz naquele semestre. Após a reprise de *A Basoche* (*A Provincia do Pará*, 18 dez. 1899, p. 4, seção Espectaculos e Concertos) e a estreia belemense de uma revista de costumes amazonenses adaptada ao Pará, Especial e Cia., que não teve boa aceitação por parte da crítica (ver *A Provincia do Pará*, 19 out. 1899 e edições subsequentes)⁶, uma série de récitas em benefício aos atores encerravam as atividades da Companhia Portuguesa de Operetas no Theatro da Paz. Sua última aparição deu-se em meados de novembro, como informa o anúncio:

Em beneficio do actor J. Paulo, um rapaz muito estudioso e correcto, digno por todos os motivos da proteção do publico, realiza-se hoje no theatro da Paz a primeira e unica representação da comedia drama original de Camilo Castello-Branco, O Assassino de Macario. Também pela primeira vez será representada a comedia em um acto o Primeiro desgosto. O beneficiado cantará a cançoneta Mamã deixou-me sahir. Os quadros do drama O martyr do Golgotha, **que a companhia Del Negro vae levar á scena para despedida do Pará**, intitulam-se: A vingança do bom ladrão; A lucta dos anjos; A fuga para o Egypto; A aparição de Magdalena; A cruz da redempção; o mau ladrão; O anjo Gabriel; Os condemnados á morte; o Judeu errante e A morte de Christo. (*A Provincia do Pará*, 12 nov. 1899, p. 4, seção Espectaculos e Concertos, grifo nosso)

⁵ Sobre as atividades do Instituto Carlos Gomes e da Banda do Regimento Estadual durante o período delimitado neste artigo, ver Barbosa (2012).

⁶ Com respeito a essa revista de costumes, Salles (1994, p. 172) informa que “teve boa acolhida. Houve, porém, crítica do Censor, [...] declarando que a peça ‘é um apanhado dos bordões carnavalescos e prima por grosseiras alusões e imoralidades”.



No palco do Theatro da Paz, lendário pelas temporadas de óperas que tinha se-
diado no passado, a Companhia Portuguesa de Operetas encontrou espaço, ainda
antes do fim daquele período de ausência da lírica no Pará, para o desenvolvimento
de suas atividades. Sua estada naquela casa serviu, por um lado, para preencher
a lacuna representada pela falta de óperas, suprimindo a necessidade que a elite
belemense tinha de espetáculos, por meio de provisão de boa sorte de operetas,
gênero que possuía como especialidade de seu repertório. Por outro lado, seria a
empreitada bem-sucedida mais recente associada a Juca de Carvalho na ocasião
em que o governo recebia propostas para o arrendamento do Theatro da Paz para
a temporada lírica do ano seguinte. Caso essa empreitada não tivesse alcançado o
êxito que alcançou, talvez o capítulo seguinte da cronologia lírica de Belém fosse
diferente.

REVISTAS COM A COMPANHIA INFANTIL DO RIO DE JANEIRO

A Companhia Infantil do Rio de Janeiro que, conforme já anteriormente dito, suce-
dera a Companhia Portuguesa de Operetas, na programação do Theatro da Paz, já se
fazia parte da vida musical de Belém daquele período através de sua atuação em um
dos teatros menores da cidade, conforme pode ser identificado no anúncio abaixo:

Theatro Chalet/ Grande companhia infantil do Rio de Janeiro/ Empresa-
Dias/ Repertorio especial para a festa de Nazareth/ Canções, duettos, tercetos, monologos,/ córos, burletas, joguetes e disparates
comico-lyricos, tangos, habaneras, etc./ Hoje - 16 de novembro - Hoje/
Patriotica Festa de Gala/ Para solemnizar a adhesão do brilhante Estado
do Pará e a proclamação da Republica. (*A Provincia do Pará*, 16 nov.
1899, p. 8)

Tendo por empresário Umbelino Dias e por maestro Alfredo Santos, a Companhia
Infantil apresentou, no período inferior a dois meses que faltava para terminar o ano,
um repertório constituído em sua maioria de revistas portuguesas, excetuando uma
zarzuela cômica, uma opereta e uma “peça sacra, mágica e phantástica” (*A Provincia
do Pará*, 10 dez. 1899, p. 4).

A exemplo do que acontecera com a companhia empresariada por Juca de Car-
valho, também a Companhia Infantil do Rio de Janeiro se inseria na programação
referente a datas comemorativas. O episódio que ilustra essa situação no curto pe-
ríodo de sua atuação no palco do Theatro da Paz é a récita dada em comemoração
à Restauração Portuguesa, conforme se vê no anúncio abaixo transcrito:



Do sr. Umbelino Dias, empresario da companhia Infantil, que trabalha actualmente no theatro da Paz, recebemos um delicado e attencioso cartão, em que nos convida para assistir ao espectáculo de gala que aquella companhia offerece amanhã, 1º de dezembro, á operosa colônia portugueza d'este Estado, em homenagem á passagem da gloriosa data, que na historia de Portugal traduz um dos mais bellos fastos da terra lusa - a restauração do domínio portuguez. O espectáculo será honrado com a presença dos srs. dr. governador do Estado, consul de Portugal, auctoridades civis e militares, directorias de muitas sociedades beneficentes, litterarias, sportivas, humanitarias, etc., nacionaes e estrangeiras. Abrirá o festival o patriótico Hymno da Restauração e em seguida será executado o pot-pourri da bellissima opera "Guarany". Finda esta peça subirá a scena a legendaria revista portugueza Tim tim por timentim, sendo no 3º acto exhibido um famoso panorama de Portugal. Terminará o espectáculo com uma brilhante apotheóse allegrie á amizade dos dois paizes - Brazil-Portugal. Agradecidos pelo gentil convite, compareceremos. (*A Provincia do Pará*, 30 nov. 1899, p. 3, seção Espectaculos e Concertos)

Da referida fonte pode-se extrair não somente o aspecto artístico ligado ao espetáculo que contava com um variado e extenso programa, mas também o aspecto social. O prestígio que a sociedade belemense conferia à colônia portuguesa fica patenteado pela presença das autoridades políticas e institucionais da capital paraense ao concerto alusivo à data de significado lusitano. O sucesso do evento é comentado em nota publicada dois dias após:

Agradou muito o espectáculo de gala que ante-hontem, no theatro da Paz, levou a companhia Infantil, em hora á data, e offerecido á colônia portugueza. O Tim-tim por tim-tim mais uma vez arrancou applausos entusiasticos do publico paraense que, na noite de sexta-feira, foi especialmente render tributo de solidariedade fraternal á distincta colônia portugueza. Notamos satisfeitos que os hymnos nacionaes do Brazil e de Portugal fôram ouvidos por todos na compostura de respeito com que toda a multidão civilizada se porta em semelhantes occasiões. O espectáculo correu bem; as creanças revelaram-se na altura da melhor espectativa. Sobressahiram as pequenas Elvira e Cecilia, esta ultima com as promessas de um futuro artistico muito bem auspiciado. Uma das creanças, de nacionalidade portugueza, recitou uns bellos versos, cujo assumpto se prendia á commemoração. Antes da apothéose, que



foi muito applaudida, representando os monarchas portuguezes sob as bandeiras cruzadas dos dois paizes irmãos, um rapaz, da companhia, declamou com muita habilidade uma poesia analogo ao facto. Durante o espectáculo foram distribuidos avulsos, referentes á data de 1º de dezembro. Também foi distribuído um numero d'O Aprendiz, todo consagrado á gloriosa data portugueza. [...] Para hoje a companhia Infantil leva á scena O Fructo Prohibido. A empresa, em attenção a innumerous pedidos, exhibirá outra vez a admirável allegoria, - a amizade que une o Brazil a Portugal. Brevemente a mesma companhia nos dará a revista de costumes nortistas - Sahe... bochecha, original de Carlos Severo. (*A Provincia do Pará*, 3 dez. 1899, p. 4, seção Espectaculos e Concertos)

Diante de um público que parecia estar aberto à novidade, a Companhia Infantil do Rio de Janeiro ofereceu, mais uma vez em situação análoga à da Companhia Portuguesa, uma revista de costumes da região:

Theatro da Paz/ Grande companhia Infantil do rio de Janeiro/ empresa dias/ Maestro Alfredo Santos/ Hoje-Sexta feira, 15 de dezembro de 1899/ Primorosa novidade! Successo garantido!/ **Primeira representação da revista de costumes nortistas e paraenses, da actualidade** em 3 actos, 6 quadros e 2 apothéoses, com musica original dos maestros Alfredo Santos, Delnegro, Nocolino e outros, original de Carlos Severo: Sae... Bochecha! Esplendida apothéose representando a victoria das tropas portuguezas na Africa e prisão do rei Mataka Trinta e um numeros de musica Guarda-roupas, adereços e accessorios apropriados. scenarios pintados especialmente. (*A Provincia do Pará*, 15 dez. 1899, p. 8, grifo nosso)

Houve, como os comentários feitos até aqui sobre as duas Companhias que atuaram no Theatro da Paz no período em apreço possibilitam dimensionar, uma farta oferta de operetas e revistas, além de espetáculos em menor quantidade com outros gêneros de teatro musicado levados a palco na capital paraense. Tais espetáculos alcançaram boa aceitação por parte do público que frequentava maciçamente o teatro que os sediava. A arte portuguesa se fez representar nesse contexto por meio de repertório outrora estreado nos teatros lusitanos, bem como através de ilustres intérpretes especializados em gêneros filiados ao teatro musicado. Oportunidades de recíprocas homenagens e comemorações também atestaram para os fortes laços entre Brasil e Portugal em meio à elite social de Belém do Pará, ocasiões em que a música foi um importante veículo de aproximação.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Barbosa, Mário Alexandre Dantas. *Meneleu Campos (1872-1927), um compositor paraense: trajetória profissional e catálogo geral* (Dissertação de mestrado: Musicologia). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Programa de Pós-graduação em Música, 2012.
- Páscoa, Marcio Leonel Farias Reis. *Ópera em Belém*. Manaus: Valer, 2009.
- Páscoa, Marcio Leonel Farias Reis. *Cronologia Lírica de Belém*. Belém: Associação Amigos do Theatro da Paz, 2006.
- Páscoa, Marcio Leonel Farias Reis. *A vida musical de Manaus na época da borracha (1850-1910)*. Manaus: Ministério da Cultura/FUNARTE, 1997.
- Rafael, Gina Guedes; Santos, Manuela, (orgs.). *Jornais e revistas portuguesas do século XIX*. 2 vols. Prefácio de Manuel Tengarrinha. Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal / Ministério da Cultura, 2001.
- Salles, Vicente. *Épocas do teatro no Grão-Pará ou apresentação do teatro de época (Tomo I)*. Belém: Universidade Federal do Pará, 1994.

PERIÓDICO

A Província do Pará (junho a dezembro de 1899) – Coleção Fundação Biblioteca Nacional (RJ) – Setor de Publicações Seriadas

MÁRIO ALEXANDRE DANTAS BARBOSA é docente no Colégio Pedro II, Rio de Janeiro, desde 2015. Doutorando em música (Musicologia) na Universidade Federal do Rio de Janeiro. Mestre em Música pela UFRJ (2012). Licenciado em Música pela UFRJ (2009). Atuou como professor substituto de História da Música e Música Brasileira (2015), na UFRJ. Autor de artigos publicados em anais de eventos científicos da área de música de âmbito nacional (ANPPOM) e internacional (SIMPOM, SIM-UFRJ, SIMA), bem como em periódico acadêmico especializado (Revista Brasileira de Música). Tem-se dedicado à pesquisa da música paraense do século XIX e XX, do periodismo musical brasileiro e da bibliografia musical com fins didáticos. Catalogou a obra completa do compositor paraense Otávio Meneleu Campos (1872-1927). Colaborou com o projeto Ópera na Amazônia, integrando a equipe de transcrição/revisão da ópera *Gli Erói*, de Meneleu Campos. Colabora com o Projeto *Bibliografia Musical Brasileira* da Academia Brasileira de Música, integra como pesquisador-assistente o Projeto RIPM-Setor Brasil e participa do Grupo de Pesquisa *Novas Musicologias* (PPGM-UFRJ).



"Ad dissonantiam per consonantiam": the scope and limits of Darius Milhaud's system of "Polytonalité harmonique": the esthetic level (Part 2)*

Manoel Aranha Corrêa do Lago**

Abstract

The first part of this study, published in a previous issue of this journal, discussed the *Polytonalité Harmonique* system, proposed by Darius Milhaud in 1923, from the perspective of the Molino & Nattiez's tripartitional categories of the "immanent" and "poietical" levels. In continuation, this second part examines the system of "harmonic polytonality", and some early controversies surrounding polytonality, from the perspective of the "esthetic level". It is also suggested that the more general, and actually fundamental principle behind the system of "harmonic polytonality" – i.e., the compositional choice, among all possible "dissonant" vertical aggregate chords, of those which are decomposable into traditional "consonant" chords (*accords classés*) – applies well beyond the early twentieth-century répertoire, including later composers, such as Messiaen, Ligeti, Schnittke, Glass, Widmer, and Krieger.

Keywords

Harmonic polytonality – polyharmony – polymodality – set theory – tripartition – Carnatic modes – Charles Koechlin – Darius Milhaud – Igor Stravinsky.

Resumo

Na primeira parte deste estudo, publicada no número anterior desta revista, o sistema de "politonalidade harmônica", proposto em 1923 por Darius Milhaud, foi discutido no contexto da teoria da "tripartição" de Molino & Nattiez, segundo as categorias dos níveis "imanente" e "poético". Dando continuidade nesta segunda parte, o sistema "P. H.", assim como as primeiras controvérsias em torno da politonalidade, são examinadas na perspectiva do "nível estético". Também é sugerido que o princípio geral, e, na realidade, fundamental, da "politonalidade harmônica" – i.e., o de decisões composicionais em favor de agregados harmônicos "dissonantes" que apresentam a característica de serem redutíveis à superposição de acordes tradicionais "consonantes" (*accords classés*) – dá-lhe uma abrangência além do repertório do início do século XX, permitindo entender procedimentos posteriores de escrita em compositores, tais como Messiaen, Ligeti, Schnittke, Glass, Widmer e Krieger.

Palavras-chave

Politonalidade harmônica – poliharmonia – polimodalismo – teoria dos conjuntos – tripartição – Charles Koechlin – Darius Milhaud – Igor Stravinsky.

* The first part of this text has been published in a previous issue of this journal (*RBM*, v. 28, n. 2, Jul.-Dec. 2015). I would like to express my warmest thanks to :Professors Danièle Pistone, Vincenzo Caporaletti, Jacynthe Harbec, Frank Langlois, Malena Kuss, Jean-Jacques Nattiez, Dmitri Timoczko, Ricardo Tacuchian, François de Médicis, Elizabeth Lucas, Rami Levin, Ilza Nogueira, Marie-Noelle Lavoie, Manuel Pedro Ferreira, Sonia Rubinsky, and Ricardo Kubrusly for their time and attention, while this text was still in progress; in a very special way to Professor Régis Duprat for his decisive encouragement, and important suggestions since its very beginnings; to Professor Luiz Paulo Sampaio for precious insights and guidance through the intricacies of "Tripartition" theory; to Professor Maria Clara Barbosa, who – while elaborating the scalar tables presented in this text – elucidated for the first time the scope and limits of Milhaud's "3-keys" hypothesis; to Professor Maria Alice Volpe for her unfailing support, and invaluable advice all along the elaboration of this text. Proofreading and editing by Maria Alice Volpe and Mário Alexandre Dantas Barbosa.

** Academia Brasileira de Música. Rio de Janeiro, RJ, Brasil. Endereço eletrônico: mano@valorcafe.com.br.

Artigo recebido em 20 de abril de 2015 e aprovado em 20 de maio de 2015.



SECTION III – INTO THE “ESTHESIC” DIMENSION: DIFFERENT PERCEPTIONS ON POLYTONALITY

The discussions around Polytonality reveal, among many of the main actors in the early twentieth-century musical scene, an extremely wide diversity of points of view and perceptions. While Milhaud conceived the possibility of different tonal polarities coexisting simultaneously, and operating on both vertical and horizontal levels – thus his denominations *Polytonalité Harmonique* and *Polytonalité Contrapuntique* – a view largely shared by composers such as Charles Koechlin and Alfredo Casella, no lesser musicians than his contemporaries and friends Paul Hindemith and Ernest Krenek would openly dismiss Polytonality, denying it any viability whatsoever. While the latter “heard” Milhaud’s music as a “heterophony [...] related to a basic key”,¹ for Hindemith:

The ear perceives total sound [...] every simultaneous combination of sounds must have one root and only one [...] Polytonality is a catchword [...] entertaining for the composer, but the listener cannot follow the separate tonalities.

Between these extremes, a number of intermediate, not necessarily convergent opinions were then manifested. In her 1925 Rice Lectures, Nadia Boulanger expressed her scepticism with respect to *Polytonalité Harmonique* – preferring the term “polyharmonies” – endorsing Boris de Schloezer’s opinion² that Polytonality (understood as the simultaneous coexistence of different polarities) could only exist in a polyphonic context, i.e., under *Polytonalité Contrapuntique*. Surprisingly, this positive opinion with respect to *Polytonalité Contrapuntique* was not shared by the composer Alfredo Casella, a pioneer in the theorization on Polytonality, and who otherwise coincided with Milhaud on so many views, such as polytonality’s opening “new and limitless horizons of tone combinations to the composer”, as an “enhancement of diatonicism” and a “natural result of historical evolution”, its subdivision in “two species: harmonic and melodic”:

¹ According to Krenek: “Milhaud’s technique follows two compositional principles: the tonally cadenced period of tradition, and a sort of heterophony tending towards polytonality [...] the heterophonous results of this technique are once again related to a basic key, giving a great deal of charming ambiguity in the notes of melodies and chords.”

² “Il faut distinguer entre la combinaison de tonalités différentes résultant de la projection sur une tonalité fondamentale de notes ou d’accords de passage appartenant à une tonalité différente, d’une part, et de la juxtaposition, d’autre part, de deux ou plusieurs lignes mélodiques, dont chacune possède sa propre tonalité et poursuit sa propre évolution. **En se plaçant à ce point de vue, il n’y aurait polytonalité réelle que là où il y aurait polyphonie.** En effet, dans le premier cas l’opposition des diverses tonalités aboutit nécessairement, soit à l’absorption par l’une des tonalités de ces rivales, et son affirmation dans une cadence, soit à la désagrégation de toutes les tonalités composantes et, par conséquent, à la tonalité. Seule l’écriture polyphonique permet le développement parallèle et entièrement autonome de deux, trois tonalités différentes” (Schloezer, 1923).



While harmonic polytonality has shown itself to be a musical agency of great expressive power [...] we cannot affirm the same of melodic polytonality. The systematic superposition of melodies has hitherto led to very few convincing results [...]. I myself have variously employed melodic polytonal superpositions. But in this, the several melodies acknowledged the leadership of one among the others.³

A similar scepticism to Casella's with respect to the possibility of coexistence of different polarities was also expressed by Bela Bartok in his Harvard Lectures (1945), where he commented that “though much of my music and Stravinsky's incidentally looks as if it is bitonal or polytonal, it is neither atonal nor polytonal”, and that his own technique should be described instead as “polymodal”: thus he retains, on the one hand, the notion of “simultaneism” (a feature which had also pervaded the plastic arts from Italian Futurism and Marcel Duchamp's *Femme descendant l'escalier* to Analytical Cubism⁴) with the superposition of different scales/modes, but on the other, he would not challenge the principle of unipolarity.

The so called polytonal music exists only for the eye [...] but our mental hearing will select one key as fundamental key and we will project the tones of the other keys in relation to the one selected.⁵ [...] Our hearing cannot perceive two or more different keys with two or more fundamental tones [...] Much mischief was done in the worship of bitonality.⁶

Early commentators of Stravinsky, such as Ernest Ansermet, Nadia Boulanger, Boris de Schloezer or André Schaeffner, were probably reflecting the composer's own views when reacting against the then widespread labeling as “polytonal” for some of his works of the “Russian period”, insisting instead on their “centric” character; while, thirty years later, a similar view would again be expressed by Pierre Boulez, for whom, even the particularly “daring” polyharmonies employed in works such as *Le Sacre*, *Le Roi des Étoiles* or the *Concertino*, did not generate “polytonality”, and corresponded in fact to *procédés* of “harmonic verticalisation” (“cumulative-additive” chords as per André Boucourechliev's description):

³ Casella, 1924, p. 167.

⁴ For a comprehensive discussion of *Simultanéisme* as a general phenomenon in the early twentieth-century art, see Read (1980) and Noronha (1998).

⁵ A view close to Schloezer's (1923) commenting Stravinsky's music: “there is always a strongly affirmed fundamental tonality to which melodic lines and harmonic complexes belonging to a different key temporarily join themselves. But the foreign key is either in the end, abandoned or else it melts, in modulation, into the fundamental tonality [...]. Beneath the complexities of a harmonic tissue where 2 or 3 different keys are woven together, one always distinguishes the plane of the principal tonality, which finally absorbs the others, and disintegrates itself by a cadence which destroys all doubts”.

⁶ Bartok, [1943]1976, p. 365.



Stravinsky’s music is fundamentally tonal, i.e., it gravitates around a “home” key, which is usually affirmed, in no uncertain manner by a perfect cadence. Occasionally it is true there are equivocal measures [...], which at a first glance would seem to be polytonal. Yet in spite of such passages I do not think that in Stravinsky’s case one can properly speak of polytonality [...] [If] the frenzied “Dance of the Earth” contains melodic lines which suggest other keys, nevertheless from the harmonic standpoint, it is nothing but a gigantic cadence in C Major.⁷ (Boulanger, 1925)

Another approach is that of composers such as Bela Bartok, Albert Roussel or Olivier Messiaen, who keep their distances in applying the term “polytonality” to their compositions, insisting instead on the “polymodal” character of their music. In his *Technique de mon Langage Musical*, Olivier Messiaen describes his use of polymodality as a texture in which: “the polymodal effect happens in between those notes which differ from one mode to the other”, generally consisting of the combination and superposition between *modes à transposition limitée* notably Mode N° 2, i.e., the octatonic, which he distinguished from “the three great modal systems Chinese, Hindu, and Ancient Greek, all of which are transposable 12 times”.

Anticipating Arthur Berger’s seminal article, with respect to Rimsky-Korsakoff’s tone/semitone scale in Stravinsky’s music, Messiaen warns against what he considers to be the misleading analysis – as “polytonal” – of those harmonic combinations which result from his use of the *modes à transposition limitée*.⁸ At the same time, Messiaen acknowledges “polytonality” (*chère à Milhaud*), both as a technique and a “sonority”, and uses the word as a “proxy” for designating polyharmonies:⁹

⁷ In this respect (of unipolarity in Stravinsky), a similar point of view, would also be expressed by musicians as diverse as Ansermet and Boulez: “Le style de Stravinski est donc une polyphonie d’éléments simples, [...] c’est leur action polyphonique qui crée un sens harmonique plus complexe, auquel il arrive exceptionnellement de se concrétiser dans un accord. Mais ce sens harmonique plus complexe n’est pas polytonal, comme on l’a dit dans le tâtonnement des premières exégèses [...]. Cet élément de contact, qui a toute la vertu sensible et logique d’une tonique, agit comme un pôle d’où rayonne le faisceau des harmonies.” (Ansermet, 1922); “Il est à remarquer [...] que au point de vue tonal, le langage de Stravinski consiste en des attractions puissantes créées autour de certains pôles, ces pôles étant les plus classiques qui soient à savoir la tonique, la dominante, la sous-dominante. Une tension plus ou moins grande s’obtient grâce aux appoggiatures non résolues, aux accords de passage à la superposition de plusieurs modalités sur une même note attractive” (Boulez, 1966, p. 76-77). In spite of their differences in outlook and generations, it is remarkable to observe in Boulez (1966, p. 15) and Boulanger – both Paris Conservatoire students – a similar *écoute* and analysis of the “*Danse de la Terre*”, as a gigantic C Major cadence.

⁸ According to Messiaen: “Les combinaisons de notes que [les modes à transposition limitée] suscitent peuvent faire équivoque avec des sonorités polytonales sont dans l’atmosphère de plusieurs tonalités à la fois, sans polytonalité, le compositeur étant libre de donner la prédominance à l’une de ces tonalités, ou de laisser l’impression tonale flottante [...] dans la polymodalité, nous assistons à l’éclosion d’aggrégats polytonaux complètement noyés dans la polymodalité.” A similar view, in favor of a “polymodal” *écoute*, was expressed by Boulez (in the “militant” tone of the 1950s), with respect to the *Sacre*: “parlerais-je de la polytonalité que l’on a tant remarquée dans le *Sacre* au point que l’on n’a plus vue qu’elle? [...] tout au plus signalera-t-on une polymodalité à partir des mêmes notes de polarité [...] C’est précisément à cette hiérarchie qui s’organise à partir des notes attractives que le *Sacre* doit sa physionomie harmonique. Nous sommes on ne peut plus loin de la gratuité polytonale” (p. 140-41).

⁹ The word has been used currently, in this looser sense, by many contemporaries of Milhaud (such as Britten, Copland, Honegger, etc) .See Villa-Lobos’ notes on *Choros N° 10*, analyzing its section D as “a harmonic sequence of eight bitonal chords” (Museu Villa-Lobos, 1965, p. 158).



We cannot leave Tonality without speaking about Polytonality, which has been so wonderfully employed by Darius Milhaud. Debussy had foreshadowed it in his famous “Golaud chord” (A Major X Bb Major). The *Saudades do Brazil* remain as remarkable examples of his science of color and of their superpositions.¹⁰

Such widely diverse views held by some of Milhaud’s most eminent contemporaries, illustrate the relevance of the categories proposed in Jean Molino and Jean Jacques Nattiez’s “tripartition” method, establishing a distinction between what they denominate the “poietic”, the “immanent”, and the “esthetic” levels.

François de Médicis has suggested a taxonomy, in order to disentangle definitional difficulties, establishing a distinction between what he denominates *polytonalité au sens strict* and *polytonalité au sens large*. The first case designates situations in which different polarities are simultaneously in presence, at least at the (intentional) “poietic” level: not only in those Milhaud’s works illustrating *Polytonalité Contrapuntique* – the four simultaneous different keys in the first movement of the *String Quartet N° 5*, the superposition of 3 fugues in different tonalities in the *Étude for piano and orchestra N° 3*, or in the canon *alla setima* over the 12 transpositions levels in *l’Homme et son désir* – but also in some experiments of multipolarity in the context of “*Polytonalité Harmonique*”,¹¹ such as the superposition of harmonic functions and cadential formulae in the *Saudades do Brazil*.¹² Médicis makes the observation that *polytonalité stricte*, even in Milhaud’s works, is rather the exception than the rule: not only is it present in few works (mostly concentrated in a short period: from 1917 to 1923), as its use is generally intermitent, an “important characteristic of *polytonalité au sens strict* being that it does not constitute a real idiom, differently from atonality and tonality.”¹³

¹⁰ In his *Traité du Rythme et de l’Ornithologie* (vol. VI, p. 5) Messiaen describes what he calls the “Golaud chord” as: “une harmonie à la fois tonale et polytonale [avec] deux analyses harmoniques: 1) accord parfait de Sib Majeur avec sixte ajoutée et triade; 2) ou isoler la seconde sonorité pour l’entendre polytonalement: La Majeur sur Sib Majeur. C’est ainsi que l’ont entendue les jeunes de cette époque.”

¹¹ Though les *Choéphores* provides a spectacular display of “polytonalité harmonique” devices (Milhaud explores each possible intervallic superposition between two Major and/or minor triads, as well as their *enchainements*; tests, altogether with quartal harmony, superpositions between 3 and 4 triads and often mobilizing the chromatical total), and in spite of the fact that almost every bar can be associated to a polyharmony, or its linearization, surprisingly it does not fit the category of *polytonalité stricte*: resulting into a rich and enlarged modality produced by the linearization of so many chord combinations, instead of a texture simultaneously coexisting tonal planes.

¹² The *Saudades do Brazil* appears as the main systematic experiment by Milhaud allying “P.H.” to *polytonalité stricte*: at the cost of an extreme idiomatic simplification, by establishing, in each piece, contrasting cadential “anchors” (generally V-I or IV-V-I) aiming at demarcating, as clearly as possible, the different zones of tonal attraction. *Polytonalité stricte* is thus obtained (often blurring the tenuous line between “P.H.” and “P.C.”) through the superposition of a melodic line over a tonally contrasting cadential accompaniment.

¹³ According to Médicis (2005, p. 95-6): “La Polytonalité recouvre une réalité plurielle et hétéronome résulte toujours de la combinaison de strates sonores fondées chacune sur un matériau emprunté à la syntaxe tonale. [but where I would make the distinction between] deux types de polytonalités: lorsque les pôles sont discernables, j’utiliserai l’expression polytonalité au sens strict [...] et lorsqu’ils ne le sont pas nécessairement, polytonalité dans le sens large (qui correspond aux situations décrites par Milhaud dans son article) [ou l’on n’observe pas] la caractérisation claire de plusieurs toniques concurrentes.”



Thus, *Polytonalité au sens large* should encompass not only the more frequent case of “*Polytonalité Harmonique*” (polyharmonies resulting from “T.C.” which, even when highly dissonant, remain decomposable into consonants units) and “polymodality”, but also include one particular case not adequately analyzable under the “P.H.” system: the “complement relation” to the chromatic total (combining sets 7-35 and 5-35), of which are examples:

Firstly, those textures often associated with the black&white “topography”¹⁴ of the piano keyboard – which from Debussy’s *Études* to Ligeti’s were originally displayed in Ravel’s *Jeux d’Eau* (1904) and *Petrushka*, and have found a particularly systematic and rich use in Villa-Lobos works (notably in *Prole do Bebê*’s “Polichinelo” and “Baratinha de papel”, in *Cirandas*’ “O Cravo brigou com a rosa”, and *Rudepoema*)¹⁵;

Secondly, Bartok’s “chromatic polymodality” in which, without abandoning the notion of a harmonic “center of gravity”, he obtains the chromatic total through the superposition of the Phrygian and Lydian modes):

As the result of superposing a Lydian and Phrygian pentachord with a common fundamental tone we get a diatonic pentachord filled out with all the possible flat and sharp degrees [...] In our polymodal chromaticism [...] the flat and sharp tones are not altered degrees at all; they are diatonic ingredients of a diatonic modal scale. [...] The essential difference between atonality, polytonality and polymodality [is] that atonal music offers no fundamental tone at all, polytonality offers or is supposed to offer several of them, and polymodality offers a single one.¹⁶

Example 5 – Bartok’s chromatic complementation between Lydian and Phrygian modes



a) in the case of *polytonalité stricte*: for Milhaud, both poiesis and esthesis coincide, i.e., he “hears” what he had intended in the act of composition; while composers such as Bartok, Hindemith, Krenek, and Casella (each in a different

¹⁴ An expression coined by the Brazilian composer and pianist João de Souza Lima in his essay on Villa-Lobos’s piano works (1946). On Villa-Lobos’ “black&white” technique, see Oliveira (1984), Merhy (1987/1989), Magalhães (1994), Bastos (2005), and Roger (2011).

¹⁵ The “black&white” technique had a precedent in the Brazilian repertoire with the 10th variation in Alberto Nepomuceno’s *Variações sobre um tema original* (1902-12).

¹⁶ Bartok, [1943]1976, p. 367.



way) would acknowledge "polytonality" as a poietic device (the exercise of writing in simultaneous different keys), but would, on the esthetic level, deny the aural viability of hearing simultaneous tonal centers. With respect to Nadia Boulanger and Boris de Schloezer who, writing in the 1920's on the wake of Milhaud's most daring experiments, recognized, at least at the poietic level, the theoretical possibility of a *Polytonalité Contrapuntique* – polyphony being in their opinion a *sine qua non* condition for the existence of polytonality – their view of *Polytonalité Harmonique* was one of enrichment of the harmonic vocabulary through the use of polyharmonies, but did not recognize the capability of generating tonal multipolarity (in the sense given by Francois de Médicis to *polytonalité au sens strict*). In this, they coincide with analysts (belonging to different generations) of Stravinsky's *fase russe*, such as Ansermet, Andre Schaeffner, Boulez or André Boucourechliev, who identify the presence of a predominant "center of attraction".

b) in the case of *polytonalité in the sens large*: In his article, Milhaud declared, undogmatically, that there were "as many polytonalities as there are composers", and that different and equally valid forms of listening (and thus of analysis) for a same musical "object" were possible (thus acknowledging, implicitly, the extension and diversity of the esthetic field). At the same time, he argued forcefully in favor of his own "syntagmatic" form of *écoute*, anchored on the perfect triad, and the diatonic modes:

The analysis of a chord is often arbitrary and a matter of convention, and there is no reason whatsoever, for instance, not to consider a major 9th chord, rooted on C, as the superposition of a G minor and a C major triads.¹⁷

While in the example he shows from the second movement of Ravel's *Sonata for violin and cello*, Milhaud considers as equally valid both the "unitonal" analysis as a sequence of 11th chords, and the "bitonal" analysis as a superposition of triads (*Accord I – manière "d"*).¹⁸

Charles Koechlin expresses a similar point of view to Milhaud's, with respect to the possibility of existence of different, and equally valid, forms of hearing, giving, for instance, a "counter-example" to the different key signatures (C# minor x F minor, in each hand) in the first bars of Bela Bartok's *Bagatelle N^o 1*, "locus classicus" of "Contrapuntal Polytonality": he supplies an alternative (unitonal) orthography ("*au*

¹⁷ According to Médicis (2005, p. 105): "Darius Milhaud revient souvent sur l'ambiguïté qui touche les constructions polytonales, un problème qui pose d'importantes questions sur les plans théorique et analytique [...] la polytonalité se prête à des doubles sens non seulement avec l'unitonalité, mais également avec l'atonalité."

¹⁸ The composer Alois Haba reports the tradition, at the Prague Conservatory, originated in V. Novak's teaching, of an analogous approach, i.e. admitting the analysis of 5/6 notes chords as the superposition of two triadic groups (Haba, [1927]1984).



début de cette phrase, la bi-tonalité n'est qu'apparente”),¹⁹ closer to his own form of hearing in D flat minor, while, in 1945 (independently of his original “gesture”, at the poetical level, of the writing in two different signatures), Bartok himself would define it as “a Phrygian colored C major”,²⁰ thus analyzed by Antokoletz (1985, p. 52):

The upper melodic line ambiguously begins in either C sharp Aeolian or E major, and the lower line unfolds modal fragments in C Phrygian and F Aeolian. However, at almost all cadential points, both lines metrically focus on the C major tonic chord as the primary vertical sonority.

Example 6 – Bartok's *Bagatelle N° 1*: different orthographies

Bagatelle n.1 - Bela Bartok

Bagatelle n.1 - Alternative orthography suggested by Charles Koechlin

Koechlin also makes the comment, of an esthetic order, comparing the different perceptions of Honegger and Milhaud with respect to the triad: while the former would always hear it as “dominant seventh” (as the 5th note of the harmonic series) “asking for a resolution”, Milhaud would hear the triad always as the affirmation of a key.²¹

Such a diversity of *écoutes*/analysis is also clearly illustrated in the case of the *Petrushka* and “Augures Printanières” (*Sacre du Printemps*)²² chords, each of which elicits different descriptions:– the *Petrushka* chord, at its most “neutral” level, as Forte's set 6-30 [0,1,3,6,7,9]; or “bitonally”, as a superposition of two perfect Major chords, at a distance of a tritone (analyzable under Milhaud's “P.H.” system as an

¹⁹ An analogous unital interpretation is given by Prokofiev's biographer Israel Nestiev: “in connection with bitonal *Sarcasm* N° 3, ostensibly written in a simultaneous combination of the flat minor bass and F sharp minor melody, it is actually a complicated B flat minor” (Nestiev, 1946, p. 62).

²⁰ “The tonality of the *Bagatelle* N° 1 is, of course, not a mixture of C sharp minor and F minor, but simply a Phrygian colored C major” (Bartok, 1976, p. 433).

²¹ Which Koechlin associates to the tradition of Napoleon-Henri Reber (1807-1880), one of the most influential nineteenth-century teachers at the Paris Conservatoire, whose *Traité d'Harmonie* (1862) rivaled with Emile Durand's and Theodore Dubois'.

²² Discussing the *ostinato* (“tolshok”) chord of the “Augures Printanières” Boucourechliev comments that “of the five, six or seven different explanations of this famous chord none is wrong, none is entirely right.”



Accord VI-“a”); untonally, as part of the octatonic scale (since Arthur Berger’s article); or still – for André Schaeffner and Andre Boucourechliev – as an irreducible entity, as a “sonority” (*sonorité irréductible*)²³.

The “*Augures Printanières*” *ostinato* chord: at the immanent level, it could be described as Forte’s set 7-32 [7,8,10,11,1,3,4]; “untonally”, as a 13th chord and/or, or as a display of the pitches of the collection of the A flat harmonic minor mode, and/or the recurring interpretation as unresolved appoggiaturas, or as a “quasi”-octatonic; or “bitonally”, as the superposition between the 1st inversion of a “dominant 7th” and a perfect triad (over roots Fb and E flat); under Milhaud’s system it would be analyzable as a “3-keys” *Accord*, combining *Accord II-“d”*+*Accord I-“a”* over triadic roots C#, Eb and Fb; for Boucourechliev’s (in Schaeffner’s line):

What we are faced with is an overall sound-phenomenon – a complex sound, however simple in theory. Whatever its origin or behaviour this chord must be considered as an indissoluble unit of sound and perceived as such for its individual quality. In the last resort therefore it is a question of timbre [...] Indeed the ear actually hears harmonic phenomena of this kind as timbre [...] it is even possible to suppose that everything in Stravinsky’s music that appears to be polytonal, or pseudo polytonal all disturbances of the harmonic spectrum, lies in its actual sound acting on the specific colour of the structure.

If from an esthetic perspective, the “existence” of Polytonality – as a phenomenon of simultaneous perception of independent polarities, or even of “polyharmonies” – remains indeterminate (in the face of so many conflicting and often equally well qualified points of view), it cannot be denied that, at the poietic level, it does “exist”, as part of the composer’s arsenal and intentions, notably the utilization of techniques of “Transpositional combination” on *accords classés* and traditional tetrachordal/scalar material. Moreover, Tymoczko (2003) makes the point that “such a simultaneous combination produces a very particular type of musical experience”:

(Even if) we cannot hear the presence of multiple key-centers at once, it may still be that music that is polytonal in construction²⁴ is perceptually distinctive, even though we cannot hear that this distinctive quality is due to the superposition of multiple keys.

²³ According to Médicis (2009, p. 246), Milhaud’s system: “définit implicitement une forme de construction harmonique radicalement nouvelle, irréductible aux concepts familiers de l’ accord tonal (fondé sur des superpositions de tierces) ou de la pc set theory”.

²⁴ Tymoczko (2003, p. 2) observes that “regardless of perceptual questions, polytonality may be perfectly used as a description of how some music is put together: if a composer combines an E major melody with a C major bass line, then we have a passage of music that is ‘polytonal’ in this merely constructional sense.”



A number of relevant instances (most of which fitting the *polytonalité stricte* category) can be found in the literature: in Ives, Koechlin, and most spectacularly in various of Milhaud’s experiments between the 1915 *Choephores* and the 1920 *String Quartet N^o 5* (a work in which four different transpositional levels are permanently displayed in simultaneity), with echoes, for instance, in the production of the young Ligeti during the 1940s:²⁵

Example 7 – Ligeti (1943): example of *polytonalité contrapuntique*

Ligeti
Polifon Etüd
[1943]
b. 16

MILHAUD’S METHOD AS AN ANALYTICAL TOOL

The exercise proposed by Milhaud in his *P&A* article is a highly “simplified” model²⁶, based on extremely conventional assumptions and constraints:

- a) in *Polytonalité harmonique*, the limitation of the constituent elements to the perfect Major and Minor triads;
- b) the Major and Minor modes for *Polytonalité contrapuntique*.

In his own work, neither does he avoid combinations between other *accords classés* (notably the dominant seventh), nor limit his modal *palette* to the Major and Minor modes.

²⁵ See Cohen (2007, p. 16-17): “in four hands piano *Polyphonic Etude* (1943) the pianists recurrently repeat four folkloric melodies, each one differing with respect to tempo, length, and keys [...] the idea came from the reading of a Milhaud article on polytonality.”

²⁶ In this highly simplified form, the model implicit in the *Polytonalité & Atonalité* article perfectly fits the notion of *polytonalité par transposition parfaite* put forward by Philippe Malhaire (2013, p. 139).



Example 8 – non-triadic superpositions in works by Milhaud

One particularly attractive feature in Milhaud's system comes from the fact that its taxonomy is conceived semitonally, establishing a common ground with pc set analysis,²⁷ and, thus, the compatibility between *Accords* I-VI and their corresponding interval classes 1-6. On the other hand, all *manières "a"* and *"b"* *Accords*, resulting from the superposition of 2 or more triads, are illustrations of "Transpositional combination".

Another aspect also to be considered is that, if Milhaud's stringent assumptions in his "P&A" article, were relaxed so as to incorporate other *accords classés*, and no longer exclusively rely on perfect triad combinations (where "polyharmonies" are always "polytriads"), its analytical scope would be significantly expanded, gaining in generality and thus becoming applicable to a much wider diversity of "harmonic verticalisation" cases: **any two superposed *accords classés*, with their roots 1 to 6 interval classes apart, would remain describable (*mutatis mutandi*) as varieties of *Accords I to VI***. Such possibilities, no longer constrained beyond the "perfect triad-only" condition, were envisaged by Charles Koechlin, who outlined the following possibilities of expansion for *Polytonalité Harmonique*²⁸ (which he vastly illustrated in his *Heures Persanes*): combinations of 2 or 3 perfect triads; combinations between a perfect triad and a 7th chord; combinations between a perfect triad, a 7th chord, and a chord with a different "formation" (e.g., superposed 4^{ths})²⁹.

²⁷ This common ground had been identified by Médicis (2009, p. 248).

²⁸ According to Koechlin (1925): "Dans l'art polytonal nous nous trouvons en face de combinaisons extrêmement nombreuses, rien qu'en les écrivant sous la forme de divers accords superposés (et non entremêlés). Car nous avons déjà de la sorte: 1. les combinaisons de 2 ou 3 accords parfaits majeurs ou mineurs; 2. celles d'un accord parfait et d'un accord parfait de 7^{ème} ou de 7^{ème} diminuée; 3. celles résultant de la simultanéité d'un accord parfait, d'un accord de 7^{ème}, et d'un accord d'une autre formation (en quartes superposées par exemple)."

²⁹ Another possibility of expansion of "P.H." system, based on all 4 triads – thus including both diminished and augmented fifths – is (implicitly) given by Tymoczko who demonstrates, in the table "Classification of triadic progressions according to scale membership", that "any superposition of two triads of any quality (major with major, augmented with diminished, etc) belongs to one of the seven scales" (the 7 scales obeying to his "consecutive semitone constraint" principle).



THE "P.H." SYSTEM AS AN "ESTHESIC RECONSTRUCTION" OF THE SACRE

By relaxing just one single assumption of the "P.H." system, allowing – instead of the "perfect triads only" condition – the substitution of one of the two superposed triads by a "dominant seventh" chord (which amounts to incorporate to the triad the next interval to the 5th in the harmonic series, i.e., the minor 7th), the resulting variant in the "2-keys case" – triad+"dominant 7th" – increases very significantly the number of polyharmonies which, in a work like the *Sacre*, become analyzable under Milhaud's "P.H." system.

Pieter van den Toorn has abundantly shown the extent to which, in Stravinsky's works, the utilization and combination of those two *accords classés* i.e., the perfect triad and the "Dominant seventh" (as well as the "Dorian" tetrachord [0235]) are often derived from the modal context itself of the "wholetone/semitone scale" which, in the Rimski-Korsakov's tradition, had become a frequent device in Russian music. However, there also are, in the *Sacre*, a number of *Accords/pc* sets which result from the sum of "operands" Triad ([047]) * Dominant seventh ([04710]), but do not fit the octatonic: if, on the one hand, this does not invalidate the importance of the octatonic as a chief analytical tool, on the other it highlights the relevance of Milhaud's method, which is capable (from a higher degree of generality) of adequately describing such sets, as the examples below illustrate:



Example 9 – Rite of Spring: (enlarged) polytonalité harmonique chords

<p>Interval Class [1] "Accord Ia": M + M (7th) <i>Augures Printaniers</i> <i>Danse Sacrale</i> [13] [167]-1</p>		<p>Interval Class [1] "Accord Ic": M (7th) + m <i>Danse Sacrale</i> [142] [167]</p>		<p>Interval Class [2] "Accord IIa": M (7th) + M <i>Jeu du Rapt</i> [41] +2</p>	
<p>Interval Class [3] "Accord IIIa": M + M (7th) <i>Jeu du Rapt</i> [37] [38] [82]+4</p>			<p>Interval Class [3] "Accord IIIc": M (7th) + M <i>Danse Sacrale</i> [155]+2 <i>Jeu du Rapt</i></p>		
<p>Interval Class [4] "Accord IVc": M (7th) + m <i>Danse Sacrale</i> [148] [192]</p>		<p>Interval Class [4] "Accord IVd": m + M (7th) <i>Introduction II</i> [81]+2</p>		<p>Interval Class [5] "Accord Vd": m + M (7th) <i>Rituel des Ancêtres</i> [125]+1</p>	
<p>Interval Class [6] "Accord VIa": M (7th) + M (7th) <i>Jeu du Rapt</i> [39] [40]-1 [44]+3</p>			<p>Interval Class [6] "Accord VIc": M (7th) + m <i>Danse Sacrale</i> [186] <i>Introduction II</i> [79]+1</p>		



Example 10 – *Rite of Spring*: (enlarged) polytonalité harmonique progressions

Progressions

Jeu du Rapt

[44] +4

Danse Sacrée

[160]

Introduction II

[80] -1

Jeu du Rapt

[89] -1

In his writings, and notably in his autobiography,³⁰ Milhaud makes many references to Charles Koechlin’s decisive role in the formation of his personal language³¹ and that it was from the precedent and study of his and Stravinsky’s works, that he developed his own systematic approach to Polytonality.³² It was not by chance, therefore, that he would become, in 1915, the dedicatee of Milhaud’s *magnum opus* on “Polytonalité Harmonique”,³³ the *Choéphores*.

[In 1915] I had undertaken a thoroughgoing study of the problem of Polytonality [...] The contemporary composers, Stravinsky or Koechlin, made use of chords containing several tonalities, often handled

³⁰ Milhaud (1953, p. 65-6).

³¹ According to Buscant (2014, p. 163), “Koechlin joue un rôle fondamental de mentor dans la formation de la personnalité musicale de Milhaud. Entre 1914 et 1916 Milhaud et Koechlin se livrent ensemble à des analyses de partitions contemporaines: [de Schoenberg, le *Pierrot Lunaire*, les *Jardins suspendus* et les 3 pièces pour piano op. 11] de même que le *Sacre*”, while for Médicis (2005, p. 97), “le développement initial de la polytonalité chez Milhaud a probablement beaucoup profité de ses nombreux échanges avec un autre adepte de cette forme d’écriture, et le *Sacre du printemps* aurait stimulé sa réflexion théorique et influencé profondément son écriture.”

³² This “poietic” dimension is highlighted by Richard Taruskin (1990): “The composer’s theoretical environment – his training, the theory books he knew, his ways of looking at his own music [...], the music he heard, loved, hated, the books he read etc. [in an attempt] to find as many “external” corroborations, as one can, from the “internal evidence of the music”.

³³ According to Médicis (2009, p. 246), “point culminant de son écriture polyharmonique”.



contrapuntally or used as a pedal point. I set to work to examine every possible combination of two keys superposed and to study the chords thus produced [...] Then I did the same for three keys [...] I grew familiar with some of these chords: they satisfied my ear more than the normal ones, for a polytonal chord is more subtly sweet and more violently potent.

Referring to their frequent meetings in 1913-14, in Paris and to the occasion of a Koechlin visit to Milhaud's home in Aix-en-Provence.

I often met him... I loved his music, his harmonic experiments and the marvelous range of his mind. He stopped for a few days in Aix [...] We talked together about music discussing the *Sacre du Printemps*³⁴ which we had hailed with much enthusiasm at its first performance a year before. We not only admired its violent rhythms, its harmonic discords and polytonality, all of which had been foreshadowed in *Petrushka* [...] but specially its novelty.

Pieter van den Toorn calls the attention to a novel aspect which makes its appearance in the *Sacre*, representing a radical turning-point in "harmonic" technique, and which could not fail to pass unnoticed:

The formulae [from the octatonic vocabulary] are as pertinent to the *Rite* as they are to the early *Scherzo Fantastique* and to the *Firebird*. Indeed, the *Rite* is one of the most thoroughly octatonic of Stravinsky's works [...] and to an astonishing degree, the vocabulary that informs this referential commitment remains intact: triads, dominant seventh, and [0235] tetrachord. **The distinction rests primarily with the technique of superposition.** [...] These units are now superposed, played simultaneously no longer succeeding one another. And this is an invention from which starting implications accrue, not only in terms of pitch organization [...] and opens up a new dimension.³⁵

If Milhaud has not retained the octatonic as part of his *poiesis*, given his declared inclination for heptadic Major (and other diatonic scales) and Minor modes, he did adopt – to the point of devising a system of his own – the *Sacre*'s technique of

³⁴ While Milhaud in his conversations with Claude Ronstand would declare: "à l'époque du *Sacre* ce sont des agrégations harmoniques qui m'ont certainement aidés dans mes recherches d'alors."

³⁵ See Van den Toorn (1986, p. 124-5).



chordal superposition, mostly based on elements (triad, dominant seventh) which also belong to the octatonic vocabulary. It can therefore be noted that a very large number of harmonic aggregates which are found in the works of Stravinsky's *façade russe*, notably in the *Sacre*, can be classified according to parameters of Milhaud's "P.H." system illustrating many instances of *Accords* I to VI (either purely triadic, or the variant superposing triad and "dominant 7th"), as well as superpositions of 3 triads under the various "modal" combinations (*manières*) "a" to "d".

Such compatibilities render plausible the hypothesis, based on assumptions of the tripartition theory, that the "poietic construction" represented by the "P.H." system might be an "esthetic reconstruction" by Milhaud resulting from his analysis of the *Sacre*, stimulated by his conversations with Koechlin in 1914, who, in 1932, would evoke the *Sacre* première as "the revelation of the polytonal language".

FROM ACCORDS TO RAPPORTS: "POLYTONALITÉ HARMONIQUE" AND "POLYTONALITÉ CONTRAPUNTIQUE"

Another constraint, which can be made more flexible, originates from the fact that Milhaud's method of analysis, in his *Polytonalité & Atonalité* article, is essentially "P.H.-oriented", i.e., its taxonomy is entirely focused on those vertical aggregates generated by the operation (To [0, 3 or 4, 7] + Tn [0, 3 or 4, 7]). If by analogy, his method – based on interval-class relationships – were expanded to superpositions of melodic lines operating as ([7-35 or 7-32] + Tn [7-35 or 7-32]), the analysis of a number of polyphonic textures, frequent in early twentieth-century music, would then become possible.

While bitonal rapports have been illustrated previously, from excerpts of the *Saudades do Brasil*, the excerpt taken from Milhaud's *String Quartet N^o 5* (example 11), in which the 4 voices move simultaneously over different transpositional levels of a same diatonic scale (C major collection 1st violin, D major 2nd violin; E major alto; and A flat major cello) –, illustrates the case of multiple *rapports*: *rapport* II-"a" between the 1st violin and both 2nd violin (D major x C major collections) and alto (D major x E major collections); *rapport* IV-"a" between the cello and both 2nd violin (A flat major x C major collections) and alto (A flat major x E major collections); *rapport* VI-"a" between cello and 1st violin (A flat major x D major collections).



Example 11 – Illustration of Milhaud's *polytonalité contrapuntique*

Milhaud
String Quartet n.5
[1920]

D Major
C Major
E Major
Ab Major

However, **it is interesting to note that transpositional and polarity relationships do not necessarily coincide**, not only in the cases of those textures in which centrality is ambiguous (if not irrelevant), but specially in those – usually and appropriately – analyzed as polymodal. In Stravinsky's *Berceuse du chat N^o 3* (example 12) there is a clear centrality in D (implying a Dorian mode listening) in the melody (voice and piano r.h.), while the l.h. accompaniment shows a certain ambiguity between F# and C#, but its pitch content is that of the F# major collection. There are, then, two concomitant *rappports*: a polarity relationship of major third (interval class 4, between D Dorian and F# major) between the tonics, within a transpositional distance of tritone (interval class 6) and thus a total pitch content given by the operation [To (7-35) + T6 (7-35)].



Example 12 – Polytonality & Polymodality

Stravinsky
Berceuse du chat n.3
[1915]

The image shows two systems of musical notation for Stravinsky's 'Berceuse du chat n.3'. Each system consists of a treble and bass clef staff. The first system is in 6/8 time, and the second system is in 4/4 time. The music features complex polytonality and polymodality, with multiple keys and modes used simultaneously.

In the case of Bela Bartok’s *Bagatelle N^o 1*, in which the bi-polarity relationship may be perceived as a distance of one semitone (C Phrygian and C# Aeolian), the transpositional operator between the E major and A flat major collections corresponds to interval class 4, and thus the total pitch content is given by the operation [To (7-35) + T4 (7-35)].

Example 13 – non-coincidence between transposition and polarity relations

Transposition and Polarity Rapports

<p>Stravinsky - Berceuse du Chat n.3 Rapports VI, 4</p> <div style="text-align: center; border: 1px solid black; padding: 2px; margin-bottom: 5px;">Dorian</div> <div style="text-align: center; border: 1px solid black; padding: 2px; margin-top: 5px;">Major</div> <p style="text-align: center;">T6</p>	<p>Bartok - Bagatelles n.1 Rapports IV, 2</p> <div style="text-align: center; border: 1px solid black; padding: 2px; margin-bottom: 5px;">Aeolian</div> <div style="text-align: center; border: 1px solid black; padding: 2px; margin-top: 5px;">Phrygian</div> <p style="text-align: center;">T4</p>
---	---

- a) the whole-note indicates the pole/“tonic”
- b) the first subscript (roman) indicating the transpositional, and the second (arabic) indicating the polarities *rapports*.



Thus, it should be possible to define one particular type of polymodality – basically applicable to transpositionally equivalent sets – in terms of 2 interval classes: the polarity relationship, and the *rapport* itself (defined by the transpositional operator: interval class 4 (between D Dorian and F# major) and 6 (*rapport* VI) in the *Berceuse du chat*; interval class 1 (between C Phrygian and C# Aeolian) and 4 ("Rapport" IV) in the *Bagatelle*.

CONCLUSION

In his seminal text "*La Polytonalité selon Darius Milhaud*" (2005), Médicis had already called for the need of a "*théorisation flexible, ouverte à l'hybridation des approches méthodologiques*", and we would hope the discussion to be a step in this direction, as in fact it has been found, along this study, that tools borrowed from both pc set and tripartition theories – as well as Richard Cohn's notion of "Transpositional combination", and Timoczko's demonstration of the mutual implication/imbrication between triadic superpositions and scalar/modal formation – could prove relevant auxiliaries to a better understanding and discussion of the issues raised by Milhaud.

In the case of Molino and Nattiez's tripartition approach, it allows to isolate and dissociate questions pertaining to the "esthetic domain" – such as if polytonality can "exist" at all at the perceptive level (Hindemith, Bartok) – from those compositional decisions and strategies which are part of the "poietic" process, which may (or may not) be "heard" as intended: though Milhaud would consider the superposition of two (or more) triads as corresponding to "two (or more) keys", rarely will such polyharmonies (*Accords*) imply *polytonalité au sens strict*, and will generally belong to textures fitting the case of *polytonalité au sens large*.

The purpose of this study has not been, therefore, that of embracing the vast themes which have been discussed in the specific literature³⁶ under the umbrella of the term "Polytonality", but only to present the "P.H. system", such as advanced by Milhaud in his 1923 "*Polytonalité et Atonalité*" article, as a **simplified model for generating chordal combinations (*Accords*, in Milhaud's acception) and/or unordered pc sets**. Its vocabulary consists of a specific group of composite – and often "dissonant" – harmonic combinations/sets, presenting the particularity of being separable into (and thus analizable as) superpositions of familiar consonances – notably the perfect triad – and for which Milhaud suggests a taxonomy based on:

- a) the intervallic distance between "fundamentals";

³⁶ For a wide and comprehensive review of different approaches related to Polytonality, see Noronha (1998), Pistone (2005); for a historical account, see Koechlin (1925), and Malhaire (2011; 2013), noting the remarkable precedent, in the XIX century, of the Italian composer Pietro Raimondi (1786-1853), considered by Fétis: "l' esprit de combinaison le plus extraordinaire qui ait jamais existé"; and who recorded in his *Biographie universelle des musiciens* (1870, p. 162) experiments such as: "six fugues à quatre voix écrites en tons différents, mais qui peuvent être reunies en une seule fugue à 24 voix."



- b) the individual "mode" of each triadic unit;
- c) the number of superpositions.

The linearization of such *Accords* – in both "2 and 3 keys" cases – also shows that they are, "by construction", compatible with a particularly rich "modality" from those familiar modes belonging to the diatonic and harmonic minor collections, to the octatonic and a large assortment of "oriental" scales (notably most of the Indian Carnatic modes).

It has been the intention, along this study, to preserve as much as possible³⁷ (by introducing only minor adaptations) Milhaud's own terminology, which has been found to be pertinent – as an analytical tool – to a relevant part of the early twentieth-century music *répertoire*: in the musical examples presented above, Milhaud's *Accords* have principally been illustrated from works belonging to Stravinsky's *fase russe*, but they also appear as plausible descriptions for a significant number of sets/chordal formations belonging to works by composers as varied as Satie, Ravel, Roussel, Honegger, Enesco, Ives, Villa-Lobos, Copland, Britten and Messiaen. At the same time, Milhaud's *Accords* circumscribe a particular group of scales – a subset within Forte's mapping of the prime forms space (interesting for what is included, as much as by what it tends to exclude, i.e., symmetrical scales) –, sharing properties derived from the interval vector of the triad, with a "sonority" (in the sense implied by Schaeffner and Boucourechliev) independent of their ordering as polyharmonies (in Persechetti's sense). Thus, Milhaud's "P.H." system can be described, and summarized, as a particular application of Cohn's "Transpositional combination" concept, in which *Accords* can be expressed as higher cardinality set-class products of only two set-class "operands" [0,4,7] and [0,3,7].

The pc set theory apparatus proves particularly illuminating in that it brings important insights concerning the *modus operandi* of the Milhaud's system: **while many *Accords* will correspond to set-classes presenting Cohn's "TC" properties, all *Accords*/sets, however diverse or sometimes complex can be subsumed as outcomes of Forte's transposition operator over the six interval classes**, through an exhaustive exploration of all possible combinations between equivalent sets ("transpositionally equivalent" for *manières* "a" and "b"; "inversionally equivalent" for *manières* "c" and "d"), the generative set being, in the case of *Polytonalité harmonique*, the major and minor perfect triads (i.e., [0,3,7] and [0,4,7] two expressions, inversionally related, of Forte's prime form "3:11"); and in the case of *Polytonalité contrapuntique*, the major and minor modes collections (Forte's prime forms "7-35" and "7-32").



If, for the analysis of the immanent level, the “P.H. system” cannot compete, in terms of “neutrality”,³⁸ with pc set analysis, whose tools allow to keep connotation to a minimum, Milhaud’s method – for the specific pc set space defined by those transpositional/inversional set classes to which it is applicable – provides a descriptively adequate model for a large *corpus* of early twentieth-century music, being attractive in many ways:

- simpler to memorize, as it depends only on the interaction of two “coordinates”: the *Accords* I to VI (defined by the semi-tonal distance between chordal “ roots”) and *manières* “a” to “d” (defined by the modal identity of each units);

- from an intuitive angle: many “P.H.” *Accords* can be associated with (and illustrated by) “sonorities” which have become familiar in the literature, with a sometimes conspicuous presence in works ranging from *Pelléas, Elektra, Daphnis, Pétrouchka, Sacre*, to Schoenberg’s *Farben* or Berg’s *Violin Concerto*.

- moreover, the “P.H. system” is susceptible to expansion and generalization, if its method is to be applied to a wider range of *accords classés*, by relaxing (in varying degrees) the rigid “perfect-triads-only” constraint (e.g., the *Accords* I to VI, in the *Sacre*, resulting from the combination not only of 2 triads, but also of the sonorities of triad + “dominant 7th”, or Koechlin’s suggestion incorporating both diminished and augmented triads etc).

But specially, such a (“*ad dissonantiam per consonantiam*”) **method of approaching dissonance in terms of consonant units**, – of which the “P.H. system” represents both an illustration and a “simplified model”, appears as particularly revealing of a specific *poiesis*, which not only pervades most of Milhaud’s work, but is also recurrently found – as an *ad hoc* technique – in works by many among his most illustrious contemporaries, from Ravel and Stravinsky to Messiaen and Britten, and more recently in works by composers such as Ligeti, Kurtag, Schnittke, Nancarrow, or those associated with Minimalism, who, in different ways and degrees, have detached themselves from the Post-War serial tradition.

ANNEX I – MILHAUD “P.H.” CATEGORIES APPLIED TO HARMONIC PROGRESSIONS

In the preceding examples, Milhaud’s “P.H.” categories were applied “locally”, as case-by-case morphological descriptions of specific harmonic aggregates. However, numerous instances can be found, in the literature of early twentieth-century music, in which, – as an analytical tool –, they may be applicable as well to progressions (*enchaînements*) as well as to longer contexts (notably in Milhaud’s and Messiaen’s works). Médicis (2005) had already convincingly demonstrated the systematic

³⁸ See forceful point made by Nattiez (2000).



use by Milhaud, notably in the *Choephores* (see the “Libation” scene illustrated in example 16), of progressions consisting of a same “2-Keys” *Accord* in which the roots are interchangeable via chordal inversion³⁹, a procedure which can also be found in works of other Milhaud contemporaries (see on example 14 quotations from Busoni, Stravinsky, and Ives). Other examples (by no means exhaustive) are presented in example 14, such as: one same *Accord* articulated over different roots (as in the example of Busoni’s *Sonatina*); different *Accords* over different roots (as in the example of Stravinsky’s *Concertino*), either in one same “mode” throughout (*manière* “a” in Messiaen’s “Action de Grace” example) or many and mixed *manières* (as in Messiaen’s “Épouvante”).

Example 14 – “2-Keys” *Accords*: examples of “P.H.” progressions

Progressions

<p>Busoni <i>2ª Sonatina</i></p>  <p>1 a. 1 b.</p>	<p>Stravinsky <i>Sacre</i></p>  <p>79 94</p>	<p>Stravinsky <i>Noces</i></p>  <p>11 b. 12 b.</p>	<p>Ives <i>67ª Psalm</i></p>  <p>V a. V d.</p>
<p>Messiaen <i>Poemes pour Mi</i></p>  <p>b.8 b.9</p>	<p>Stravinsky <i>Concertino</i></p>  <p>b.10-11</p>	<p>Honegger <i>La Dame des Morts</i> [1938]</p>  <p>37 38</p>	
<p>Villa-Lobos <i>Gsta Prático</i></p>  <p>XI, 1 XI, 2</p>	<p>Stravinsky <i>Noces</i></p>  <p>22 25</p>	<p>Messiaen <i>Poemes pour Mi</i></p>  <p>1 b. 1 V a. 1 II a. 1 III a. 1 II a. 1 I 1 II</p>	
<p>Messiaen <i>Poemes pour Mi</i></p>  <p>II d IV a I c.</p>	<p>Berg <i>Violin Concerto</i> b.242-243</p>  <p>IV d I d IV d VI c I c IV d I a V a</p>		

³⁹ Médicis (2005, p. 101-2).



LONGER SECTIONS

The following examples range between two extreme cases: Ives' *Psalm 67* first section, consisting almost exclusively of only one "colour" – that of *Accord V*-"d" –, and the Introduction of Honegger's *Di Tre Re Symphony*, in which a wide assortment of *Accords* and *manières* are utilized: an intermediary case is the *Choephores*' "Libation"⁴⁰ scene, in which the "colour" of *Accord VI*-"a" strongly predominates, though a varied array of other *Accords* (notably *Accord II*-"d") is also displayed.

As in the previous case with progressions, Milhaud's categories (*manières* "a" to "d") for qualifying each *Accord*, also allow us to establish useful distinctions between musical textures: those displaying exclusively major triads in superposition (*manière* "a"), which appears to be the most frequent case in the literature (see example 15, Stravinsky's *Les Noces*, and Ernest Widmer's "Concatenações"); others based exclusively on composite *manières* ("c" and "b") Stravinsky's *Petrushka*'s "Entrée des ivrognes"; or those which utilize the entire range of *Accords* and *manières* such as Messiaen's "Épouvante" (*Poèmes pour Mi*)

Example 15 – "2-Keys" *Accords* textures, combining different *Accords* and *manières*

a) one *Accord* ("V") and one *manière* ("d"):

Charles Ives, *Psalm 67*, b.1-7

Vd

* IVa as broderie

b) different *Accords* ("II-V") and all *manières* ("a-d"):

Arthur Honegger, *Symphony "Di Tre Re"*, b.1-8

⁴⁰ See Médicis (2009, p. 249-254) for remarkable analysis of this scene.



c) different Accords ("I-IV") two *manières* ("c-d"):

Igor Stravinsky, *Petrushka*

IV II - V III II - V III II - III - III V III - I V III - III V
 d b d d b d d b d d d d d d d d d d

d) different Accords over one *manière*

Igor Stravinsky, *Les Noces*, [16] - [17]

IV III I II VI III I II III VI III V VI IV I
 a

e) the same

Ernest Widmer, *Ludus Brasilienses* ("Concatenações")

III I III-III - III V III I - II III IV V III I II - II V
 a



f) composite *Accords* and *manières*

Messiaen, "Action de Grâce" (*Poemes pour Mi*), b.16-19

IV III — II I II x x I III — V II I V IV x IV VI — V II I x x IV V III VI III III
 a ————— d a ————— d a a ————— a ————— c

IV I — x V VI III III III — I II I II I V IV III II V x V
 c a a ————— c a ————— d d

g) predominantly one *manière* over different *Accords*

Messiaen, *Epouvante*

— — IV (0) III VI x — III II III III x VI IV III IV
 d c c a a c b a a a c

x III I V I VI III V VI — I II x — III
 d d a a c c a a a a a a



Example 16 – Milhaud's *Choephores*, "Libation"

Milhaud, *Choephores* - "Libation"

The score consists of five systems of music, each with a treble and bass clef staff. Circled numbers above the notes indicate figured bass. Below the piano part, figured bass notation is provided for various instruments: VIa, IId, Ia, Id, Ic, Va, and 8 Unisson.

Measures 1-10: VIa, IId, VIa, IId

Measures 11-21: (IId), Ia, IId, VIa

Measures 22-30: (VIa), Ia, Id, Ic

Measures 31-46: VIa, Va, VIa, 5 Unisson

Measures 47-58: (VIa), 8 Unisson



ANNEX II – EXAMPLES OF “P.H.” CATEGORIES IN POST -1960 MUSIC

From the previous examples, it can be seen that the use (intentional or not) of “dissonant” aggregates decomposable into consonances – such as the polyharmonies which Milhaud denominated “2/and 3- Keys” *Accords* – has been an extremely frequent feature in early twentieth-century music: associated originally to composers such as Satie, Ravel, Stravinsky, Ives, Milhaud, and “neoclassicism” in general, it is present as a *procédé d’écriture* from the 1960s onwards, though in a very different spirit from the 1920s and 1930s, in works by composers such as Schnittke, Kurtag, Ligeti, Nancarrow, later Messiaen works (such as his opera *St François d’ Assise*), Phillip Glass, John Adams etc.

Though taking different forms (and not associated to a “revival polytonality”), an approach in common has been the compositional choice of textures – within a particular subset of the pc sets space – characterized by aggregates which are decomposable into consonant units (triads and/or other *accords classés*), as in the following examples.

The Brazilian composer Jocy de Oliveira (2014, p. 157) has provided an analysis of Luciano Berio’s *Sequenza IV* (1966), explaining its derivation from two basic chordal aggregates, the second consisting of the superposition of two perfect triads (major+minor). It is interesting to note that such chordal aggregates have in common the “sonority” of Milhaud’s *manières* “c” and “d” (see example 17).

Example 17 – Luciano Berio, *Sequenza IV*

Luciano Berio, *Sequenza IV*

b.1 b.2 b.3 b.5 b.6 last bar

IIIc IIIc Id Vc IIIc IVd

In Ligeti’s work *Ramifications* (1969) the two groups of strings are tuned at a distance of a quarter tone: the following recurrent accumulation of triadic formations can be found (up to 6 different roots in “a” and “b” combinations).



Example 18 – Ligeti, *Ramifications*

Ligeti, *Ramifications* (1969)

82 85 86 87

1st Group

2nd Group

Gr II Gr I Gr II Gr I Gr II Gr I Gr I Gr II

m m M M m m M M M M m M m M m M m M M m M M m

In Edino Krieger’s 12 tone *Ludus Symphonicus*’ “Intrata” section (1963), a number of triadic superpositions will also be found: Milhaud’s bitonal *Accords* I c (b. 81), II a (b 74), IV a (b 78), VI a (b 72); and triadic accumulations up to 4 and 5 chordal roots: such combinations are derived from the structure itself of the set which consists of (internally ordered) 3 perfect triads + a diatonic trichord.



Example 19 – Edino Krieger, *Ludus Symphonicus*

Edino Krieger - *Ludus Symphonicus* "Intrata"

Triads Roots

m m M M m M m M m M M M M m M M M M

m m m

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

BIBLIOGRAPHY

Antokoletz, Elliot. *The Music of Bela Bartok*. Berkeley: University of California Press, 1985.

Antokoletz, Elliot. "From polymodal chromaticism to symmetrical pitch construction in the musical language of Villa Lobos." *Revista Brasileira de Música* (Universidade Federal do Rio de Janeiro), v. 24 n. 2, p. 265-276, 2011.

Babbitt, Milton. *The Collected Essays*. Edited by Stephan Peles. Princeton: Princeton University Press, 2003.



- Balmer, Yves; Murray, Christopher Brent. “Repenser la reception de Debussy par Messiaen.” In: Ximenes, Myriam; Laederich, Alexandra, (eds.). *Regards sur Debussy*. Paris: Faillard, 2013. p. 501-516.
- Bartok, Bela. “Harvard Lectures” [1943]. In: *Bela Bartok Essays*. Ed. by Benjamin Suchoff, New York: St. Martin’s Press, 1976, p. 365-367.
- Bastos, Miriam. “Aspectos técnicos pianísticos da *Prole do Bebê* n. 2 de Heitor Villa-Lobos.” *Brasiliiana* (Revista da Academia Brasileira de Música), Rio de Janeiro, n. 19, p. 2-10, janeiro 2005.
- Berg, Alban. “Warum ist Schönbergs Musik so schwer verständlich?” [Why is Schoenberg’s music so difficult to understand?]. September, 13, 1924. Arnold Schönberg zum 50. Geburtstag. Sonderheft der *Musikblätter des Anbruch*, 6. Jg., August-September-Heft 1924, p. 329-341.
- Berger, Arthur. “Problems of pitch organization in Igor Stravinsky.” In: *Perspective on Schoenberg and Stravinsky*. Boretz, Benjamin; Cone, Edward, (eds.). Princeton: Norton, 1972, p. 123-154.
- Boulangier, Nadia. “Modern French music.” In: *Lectures on modern music*, Rice Institute Pamphlets, Houston, Rice Institute, v. 13, n. 2, April 1926.
- Boulez, Pierre. “Stravinski demeure.” In: Boulez, Pierre. *Relevés d’apprenti*. Paris: Seuil, 1966, p. 75-146.
- Buscant, Liouba. *Koechlin et Milhaud*. [S.L.] Harbec & Lavoie, 2014.
- Casella, Alfredo. “Tone Problems of Today.” *The Musical Quarterly*, v. 10, n. 2, p. 159-171, April 1924.
- Carter, Elliot. *Harmony Book*. New York: Carl Fischer, 2002.
- Chailley, Jacques. *Traite Historique d’Analyse Harmonique*. Paris: Alphonse Leduc, 1977.
- Cohen, Sara. *Polirritmos nos Estudos para piano (primeiro caderno) de Georgi Ligeti*. Tese (Doutorado). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UniRio, 2007.
- Coeuroy, André. *Panorama de la Musique Contemporaine*. Paris: Kra, 1928.
- Cohn, Richard. “Inversional symmetry and transpositional combination in Bartok.” *Music Theory Spectrum*, n. 10, p. 19-42, 1988.
- Corrêa do Lago, Manoel Aranha. “Brazilian sources in Milhaud’s *Le Bœuf sur le toit*: a discussion and a musical analysis.” *Latin American Music Review*, v. 23 n. 1, 2002, p. 1-59.
- Cox, Virginia. “Simultaneous Diatonic Harmonic Contexts.” In: *Early Twentieth Century Music*. PhD Dissertation. West Virginia University, 1993.



- Cowell, Henry. *Charles Ives and his Music*. New York: Oxford University Press, 1969.
- Daniels, Keith. "A Preliminary Investigation of Pitch Class Set Analysis in the Atonal and Polytonal Works of Milhaud and Poulenc." *Theory Only*. Michigan: Arbor, 1982.
- Drake, Jeremy. *The Operas of Darius Milhaud*. New York: Garland Publishing, 1989.
- Duchesneau, Michel. "Maurice Ravel et la polytonalité: de l'emprunt à la transgression." In: Fischer, Michel; Pistone, Danièle, (eds.). *Polytonalité/polymodalité: histoire et actualité*. Observatoire musical français: Série Conférences et Séminaires, v. 21, Paris: Université de Paris - Sorbonne, 2005. p. 127-142.
- Fétis, F.-J. *Dictionnaire universel des musiciens/Biographie universelle des musiciens*, volume 7. Paris: Librairie Firmin-Didot Frères, 1870.
- Fischer, Michel. "Olivier Messiaen, une intellection modale et polimodale exposée au défi de la couleur." In: Fischer and Pistone, (orgs.). *Polytonalité/Polymodalité, Histoire et Actualité*. Paris: Université de Paris - Sorbonne, 2005, p. 201-232.
- Fischer, Michel; Pistone, Danièle, (orgs.). *Polytonalité/Polymodalité, Histoire et Actualité*. Observatoire Musical Français, Série Conférences et Séminaires, n. 21. Paris: Université de Paris - Sorbonne, 2005.
- Forte, Allen. *The structure of atonal music*. New Haven: Yale University Press, 1973.
- Forte, Allen. *Harmonic organization of the Rite of Spring*. New Haven: Yale University, 1978.
- Forte, Allen. "Pitch-class set genera and the origin of modern harmonic species." *Journal of Music Theory*, v. 32, n. 2, p. 187-270, 1988.
- Haba, Alois. *Nuevo Tratado de Harmonia*. Ed. and transl. By Ramon Barce. Madrid : Real Musical, 1984.
- Harbec, Jacinthe. "Temporalité, spatialité et modernité dans le ballet *L'Homme et son désir* de Claudel et Milhaud." In: Sylvain Caron; François de Médicis; Michel Duchesneau (eds.). *Musique et modernité en France (1900 et 1945)*. Collection Paramètres, Montréal: Presses de l'Université de Montréal, 2006. p. 193-219.
- Hindemith, Paul. *Craft of Musical Composition*. London: Schoot, 1945.
- Jedrzejewski, Frank. "Combinaisons polytonales, pertonale et métatonales." In: Malhaire, Philippe (org.). *Polytonalités*. Paris: L'Harmattan, 2011, p. 39-56.
- Kelly, Barbara. *Tradition and Style in the Works of Darius Milhaud (1912-1939)*. Aldershot: Ashgate, 2003.
- Krenek, Ernst. *Exploring Music*. London: Calder & Boyars, 1966.
- Koechlin, Charles. "Evolution de l'Harmonie: période contemporaine depuis Georges Bizet et César Franck jusqu'à nos jours." In: *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire*



- du Conservatoire*. (Deuxième partie). Paris: Delagrave, 1925, p. 688-760.
- Koechlin, Charles. “Evolution de la Dissonance.” In: *Traité de l’Harmonie*. Paris: Max Eschig, 1930, v. 2, p. 252-271.
- Lendvai, Erno. *Introduction aux formes et harmonie bartokiennes*. In: Szabolcsi, Bence (ed.). *Bartok, sa vie et son oeuvre*. Budapest: Corvina, 1956, p. 88-136.
- Lorenzo-Fernandez, Oscar. “A contribuição harmônica de Villa-Lobos para a música brasileira.” *Boletín Latino-Americano de Música*, ano VI, tomo VI, April, p. 283-300, 1946.
- Magalhães, Homero. *A obra pianística de Villa-Lobos*. (Tese de doutorado). Universidade Estadual Paulista – UNESP, Instituto de Artes, 1994.
- Malhaire, Philippe. *La Polytonalité, des origines au début du XXI^e siècle, exégèse d’une démarche compositionnelle*. Preface by Michel Duchesneau. Paris: L’Harmatan, 2013.
- Malhaire, Philippe. *Polytonalités*. Preface by Danièle Pistone; Postface by Véronique Alexandre Journeau. Paris: L’Harmatan, 2011a.
- Malhaire, Philippe. “Redéfinir la polytonalité.” In: Malhaire, Philippe, (org.). *Polytonalités*. Paris: L’Harmatan, 2011b.
- Mawer, Deborah. *Darius Milhaud: Modality and Structure in Music of the 1920s*. Aldershot: Ashgate, 1997.
- Médicis, François de. “Darius Milhaud and the debate on polytonality in the French press of the 1920s.” *Music and Letters*, Oxford University Press, v. 86, n. 4, p. 573-591, 2005b.
- Médicis, François de. “La polytonalité, selon Darius Milhaud, plus subtile dans la douceur, plus violente dans la force.” In: Fischer, Michel; Pistone, Danièle, (eds.). *Polytonalité/polymodalité: histoire et actualité*. Observatoire musical français: Série Conférences et Séminaires, v. 21, Paris: Université de Paris - Sorbonne, 2005a, p. 91-116.
- Médicis, François de. “Les Choéphores, au-delà du mythe: Perspectives théoriques et analytiques sur la polytonalité harmonique de Darius Milhaud.” *Il Saggiatore Musicale*, Bologna, v. 16, n. 2, p. 245-272, July 2009.
- Merhy, Silvio. “O sistema de dissonâncias na Prole do Bebê nº 2.” In: *Anais do III Encontro Nacional de Pesquisa em Música*, Ouro Preto, 1987. Belo Horizonte: Imprensa da Universidade Federal de Minas Gerais, 1989, p. 157-171.
- Messiaen, Olivier. *Technique de mon langage musical*. Paris: Alphonse Leduc, 1944.
- Messiaen, Olivier. *Traité de rythme, de couleur et d’ornithologie*: 1949-1992. 7 vols. Paris: Leduc, 1994-2002.
- 212 Milhaud, Darius. “L’Évolution de la musique à Paris et à Vienne.” 1923. In: *Notes sur*



la Musique. (Ed. Jeremy Drake). Paris: Flammarion, 1982.

Milhaud, Darius. "Polytonalité et Atonalité." *Revue musicale*, v. 4, n. 4, p. 29-44, February 1923.

Milhaud, Darius. *Notes sans Musique*. Paris: Julliard, 1949. English trans. *Notes Without Music*. New York: Alfred Knopf, 1953.

Molino, Jean. "Fait musical et sémiologie de la musique." *Musique en Jeu*, n. 2, p. 37-62, 1975.

Nattiez, Jean Jacques. *Music and Discourse Toward a Semiology of Music*. Trans. Carolyn Abbate. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1990.

Nattiez, Jean Jacques. "Allen Forte's set theory, neutral level analysis and poietics." Andreatta, Moreno; Bardez, Jean-Michel, Rahn, John, (eds.). *Around Set Theory*. Recherche et Création Musicales. Musique / Sciences. Paris: Delatour/Ircam, 2003, p. 1-18.

Nestiev, Israel. *Prokofiev, his musical life*. New York: Alfred Knopf, 1946.

Noronha, Lina Maria Ribeiro de. *Politonalidade: discurso de reação e trans-formação*. São Paulo: Annablume/ FAPESP, 1998.

Oliveira, Jarmy. "Black key versus white key: a Villa-Lobos device." *Latin American Music Review*, v. 5, n. 1, p. 33-47, 1984.

Oliveira, Jocy. *Dialogue avec mes lettres*. Paris: Librairie Honoré Champion, 2015.

Orestein, Arbie. *Maurice Ravel, Man and musician*. New York: Dover, 1975.

Persichetti, Vincent. *Twentieth-Century Harmony: Creative Aspects and Practice*. New York: W. W. Norton, 1961.

Pistone, Danièle. "Superpositions tonales et modales, histoire et théorie." In: Fischer, Michel; Pistone, Danièle, (eds.). *Polytonalité/polymodalité: histoire et actualité*. Observatoire musical français: Série Conférences et Séminaires, v. 21, Paris: Université de Paris - Sorbonne, 2005, p. 13-26.

Powers, Harold. "Mode." In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 1980, v. 9.

Read, Herbert. *A concise history of modern painting*. London: Thames& Hudson. 1980.

Roger, Mathias. *En blanc et en noir, etude d'une paradigme singulier de polytonalité*. In: Malhaire, Philippe, (org.). *Polytonalités*. Paris: L'Harmatan, 2011b, p. 127-142.

Sampaio, Luiz Paulo. *Variations pour piano op. 27 d'Anton Webern; Essai d'analyse sémiologique*. Paris: J. Vrin, 2014.

Samson, Jim. *The music of Szymanowski*. London: Kahn Averill, 1990.

Schloezer, Boris. "Darius Milhaud." *La Revue musicale*, v. 6, n. 5, p. 251-76, March 1, 213



1925.

Schoenberg, Arnold. *Arnold Schoenberg: Letters*. Edited by Erwin Stein; translated by Eithne Wilkins and Ernst Kaiser. London: Faber & Faber, 1964.

Straus, Joseph. *Introduction to Post-Tonal Theory*, Prentice Hall, 2005.

Szabolcsi, Bence (ed.): *Bartok, sa vie et son oeuvre*, Corvina Budapest 1956.

Souza Lima, João de. "Impressões sobre a música pianística de Villa-Lobos." *Boletín Latino-Americano de Música*, ano VI, tomo VI, abril 1946, p. 149-155.

Tacuchian, Ricardo. "Fundamentos técnicos do Sistema-T." *Debates*, UniRio, n. 1, p. 45-68, 1997.

Tacuchian, Ricardo. *Ricardo Tacuchian e sua obra*. Org. by Elizete Higino, and Valéria Peixoto. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2014.

Taruskin, Richard. "From Chernomor to Kashchei: Harmonic Sorcery, or, Stravinsky's 'angle'." *Journal of the American Musicological Society*, v. 38, n. 1. Berkeley: University of California Press, p. 72-142, Spring 1985.

Taruskin, Richard. "Chez Petrushka, Harmony and Tonality chez Stravinsky." In: ed. Kerman, Joseph, (ed.). *Music at the turn of the century*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1990.

Tymoczko, Dmitri. "The consecutive semitone constraint: a link between Impressionism and Jazz." *Intégral*, n. 11, p. 135-79, 1997.

Tymoczko, Dmitri. "Stravinsky and the octatonic, a reconsideration." *Music Theory Spectrum*, v. 24, n. 1, p. 68-102, 2002.

Tymoczko, Dmitri. "Octatonicism reconsidered again." *Music Theory Spectrum*, v. 25, n. 2, p. 185-202, 2003.

Van den Toorn, Pieter: *Stravinsky and the Rite of Spring*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1986.



MANOEL ARANHA CORRÊA DO LAGO tem dupla formação em Economia e Música. Bacharelou-se em Economia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, seguido de um Mestrado na *Woodrow Wilson School of Public and International Affairs* da Universidade de Princeton, onde também cursou “Pro Seminars in Composition” com Claudio Spiess e “Analytical Methods” com Milton Babbitt no *Woolworth Center of Musical Studies*. Seus estudos musicais realizaram-se também com Madeleine Lipatti e Arnaldo Estrella (piano), Esther Scliar e Annette Dieudonné (Teoria Musical), Michel Phillipot e Nadia Boulanger (composição e análise). Em 2005, doutorou-se (PhD) em Musicologia na UniRio, sob a orientação da Elizabeth Travassos, seguido em 2008 de um Pós-Doutorado em Musicologia no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, sob a orientação de Flávia Toni. Tem publicado textos em revistas especializadas tais como *Revista Brasileira de Música* da UFRJ, *Brasiana* da Academia Brasileira de Música, *Latin American Music Review* da Universidade do Texas-Austin, *Revista Brasileira* da Academia Brasileira de Letras e nos *Cahiers Debussy* do CNRS-Paris. Coordenou a edição crítica do *Guia Prático* de Heitor Villa-Lobos, lançada em 2009 pela Academia Brasileira de Música e pela FUNARTE. Sua tese *O círculo Veloso-Guerra e Darius Milhaud no Brasil: Modernismo musical no Rio de Janeiro antes da Semana* foi agraciada com o “Prêmio Capes / Área de Artes 2006” e publicada em 2010. Em 2011, foi o organizador do livro *O Boi no Telhado – Música brasileira no Modernismo Francês*, publicado pelo Instituto Moreira Salles. Tem participado de congressos nacionais e internacionais, entre os quais, Simpósio Internacional Villa-Lobos (USP, 2009; 2012), ARLAC-IMS (Cuba, 2014) e Université Paris-Sorbonne (2015). Membro do Conselho da Fundação OSESP - Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo. Membro (Cadeira nº 15) da Academia Brasileira de Música.



Notas introdutórias ao *Lundu de Marruá*

Edilson Vicente de Lima*

Resumo

Breve apanhado sócio-histórico do lundu – gênero de dança, canção e instrumental luso-afro-brasileiro – e apresentação da edição musicológica do *Lundu da Marruá*, a partir do documento P-Ln, M.M. 4460 pertencente à Biblioteca Nacional de Lisboa, Portugal. Os poucos manuscritos musicais ainda existentes de alguns lundus sugerem que a variação, a glosa e o improvisado eram práticas musicais comuns aplicadas àquele gênero durante o período.

Palavras-chave

Música brasileira – música luso-afro-brasileira – música popular – lundu – Brasil Colonial.

Abstract

Brief sociohistorical account of the *lundu* – Luso-Afro-Brazilian dance, song, and instrumental genre – and presentation of musicological edition of the *Lundu da Marruá*, on the basis of the document P-Ln, M.M. 4460 belonging to the National Library of Lisbon, Portugal. The few surviving manuscripts of some *lundus* suggest that variation, glossing, and improvisation were common musical practice applied to that genre during the period.

Keywords

Brazilian music – Luso-Afro-Brazilian music – popular music – Colonial Brazil.

*Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto, Minas Gerais, Brasil. Endereço eletrônico: limesvi@gmail.com.



O lundu, também *lundum* ou *landum* como encontraremos grafado entre os séculos XVIII e XIX no mundo luso-brasileiro, configurou-se a partir de elementos musicais e coreográficos no último quartel do século XVIII. A alternância das mãos ora na testa, ora nas ancas e os movimentos nas pontas dos pés remetem aos paços do fandango ibérico (Tinhorão, 1974, p. 45). Já o movimento das ancas, juntamente com um movimento circular dos quadris, tem origem nas culturas negras trazidas para a colônia brasileira (Mukuna, 2006). Outro elemento de importância vital e que será destacado por viajante no século XIX é a umbigada, movimento que consiste no choque do ventre dos dançarinos na altura do umbigo (Gonzaga, [1792]2006, p. 156-157).

Conforme a iconografia da época, o lundu era dançado a base de instrumentos de percussão, palmas e instrumentos harmônicos, como a viola de arame, a guitarra inglesa ou a guitarra francesa (como era conhecido o violão de seis cordas no início do século XIX no mundo luso brasileiro) encarregados de efetuar arpejos, ou tocar por pontos (Ribeiro, 1789). Havendo mais de um instrumento, uma viola e um violão, ou instrumentos melódicos, como violino ou flauta, um dos instrumentos efetuava variações melódicas, ou glosas (Rocha e Trilha, 2014), enquanto outro se encarregava dos acordes.

O lundu, além de um gênero de dança, ou uma peça instrumental que servia de base para a dança homônima, desenvolveu-se também como canção (Lima, 2006). Nos documentos que restaram, anteriores aos *lundus* instrumentais, além dos arpejos característicos do acompanhamento, uma melodia quase sempre contramétrica, as síncopes, e que serão base de muitas discussões relaciona à identidade musical brasileira, destaca-se como um de seus traços característicos. Alia-se a esse traço dos *lundus* canções, um texto com fortes insinuações sensuais para a época, além de sugestões de abusos físicos ligados ao mundo escravocrata (Lima, 2010).

O *Lundum da Marruá* está registrado em um grupo documental pertencente à Biblioteca Nacional de Lisboa, Portugal, que comporta cinco manuscritos que apresentam diferentes conjuntos de variações, atribuídas a D. Francisco da Boa Morte, como sugere um dos frontispícios: *Variações do Landum da Monrois Compósto pòr D. Francisco da Bôa Mórte Conego Regulár em S. Vicente de Fora e' 1805* (Sá, 2008, p. 326). O documento P-Ln, M.M. 4460 (ver Figura 1), que transcrevemos para a presente edição, intitula-se "*Landum do Marruá*" e apresenta a peça em Sol Maior, com apenas duas variações, datado c. 1800 (Sá, 2008), e parece ser uma redução de outro documento, também em Sol Maior, contendo nove variações (Rocha e Trilha, 2014). Além dos cinco conjuntos de variações citados por Vanda de Sá (2008), há outra, em Ré Maior, pertencente ao códice *Cifra de música para saltério, de Antônio Vieira dos Santos* (Budasz, 2002).



“Lundu de Marruá” levam a concluir que outros lundus podem ter servido de tema para variações, glosas ou realizados inteiramente de improviso, não se configurando em partitura, o que explicaria a escassez de documentos desse gênero que esteve em grande voga, não apenas nos últimos anos do século XVIII, mas continuou sendo tocado, tanto em versões instrumentais servindo de suporte para a dança homônima, bem como cantado e dançado em salões particulares e entremezes durante os séculos XVIII e XIX.

O título faz referência à famosa bailarina francesa Marie Antoniette Monroy que, conforme relatos da época, era exímia dançarina do lundu, graciosa, ágil, além de muito bela e sedutora, conseqüentemente, admirada por todos e que despertava “estrandosos” aplausos em suas apresentações (Rocha e Trilha, 2014).

Ademais, o vocábulo ‘*monroy*’, que serve de sobrenome da charmosa dançarina e dá título ao lundu, remete aos velhos tempos de monarquia luso-brasileira, onde tudo deveria ser propriedade real, ‘meu rei’, aventando-se “a transformação ocorrida na expressão ‘Lundum de Mon Roi’ (lundu de meu rei) em partituras encontradas tanto no Brasil quanto nos arquivos da Biblioteca Nacional de Lisboa” (Lima, 2008). Já a grafia abasileirada, “*marruá*”, faz alusão ao universo da cultura popular, tão cara ao universo do lundu, onde, *marruá* pode aludir ao boi bravo, violento (Houaiss, 2001), àquele que não se dobra ao mando, ao domo, portanto, aquele que resiste bravamente. Também nesse sentido, o genitivo do substantivo, conserva a alusão, mesmo em tempo de monarquia escravocrata, a luta dos negros e mestiços na lida por uma existência negociada dia a dia.

O grande sucesso do lundu, seja como dança faceira ou como gênero musical, seja instrumental ou canção, deve-se, em nossa visão, ao fato de, já em sua origem, ter amalgamado elementos da cultura negro-mestiça luso-brasileira com elementos da cultura hispano-ibérica. Isso possibilitou, certamente, que os diversos sujeitos sociais pudessem se identificar em sua coreografia. A despeito de sua sensualidade ou erotismo, muitas vezes criticado por moralistas, servia, aos olhos da população da época, certamente como um “tempero picante” apreciado por muitos. Do contrário não faria tanto sucesso e não se perpetuaria de modo tão longo.

Outro fator que muito contribuiu para sua aceitação é que sua coreografia se adaptou aos locais e camadas sociais onde era dançado: mais ousado quando dançado em momentos mais íntimos pelos negros escravos ou mestiços forros; e mais recatado quando dançado em salões das camadas mais abastadas ou na corte. O fato de ter se configurado também como canção e composto por compositores e poetas de renome já em fins do século XVIII, contribuiu, seguramente, para sua aceitação e difusão. Além disso, o fato de ser cantado e tocado pelas moças e moços coloniais e imperiais em seus lares, além de sua presença nos entremezes dos espetáculos teatrais, corrobora sua aceitação. Mais adiante, na segunda metade do século XIX,



em combinações com a alegre polca, o lundu participou do nascimento do choro, do tango brasileiro e do requibrante maxixe em uma fusão que causou muito furor!

Por outro lado, apesar do lundu ter sido um gênero de grande voga durante os séculos XVIII e XIX e ter se configurado como um mediador entre os diversos sujeitos sociais da época, de modo algum estamos defendendo uma suposta convivência sem conflitos, sobretudo, tratando-se de uma sociedade fortemente escravocrata e estamental. De qualquer modo, ao ser praticado em espaços sociais diversos, como o retiro da mata, os terreiros das fazendas, os largos das vilas e cidades, além dos salões e teatros da época, a cultura negro-mestiça pode se expressar, influenciando e sendo influenciada e, conseqüentemente, participando de trocas interculturais, mesmo que isso na maioria das vezes, não tenha significado mobilidade social ou minimizado a violência da sociedade da época.



Figura 1. Manuscrito *Lundu do Marruá*, c. 1800. Biblioteca Nacional, Lisboa, Portugal: P-Ln, M.M. 4460.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Budasz, Rogério. *Cifra de música para saltério, de Antônio Vieira dos Santos*. Curitiba: Editora da UFPR, 2002.
- Gonzaga, Tomás Antônio. *Cartas Chilenas*. 1786. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- Houais, Antônio. *Dicionário da língua portuguesa*. São Paulo: Objetiva, 2001.
- Lima, Edilson V. “Do lundu-dança ao lundu-canção”. In: Tello, Aurélio, (org.). *La danza en la época Colonial Iberoamericana*. Bolívia: Asociación Pró Arte e Cultura: 2006.
- Lima, Edilson V. “Lundu de Marruá”, texto introdutório ao CD *Lundu de Marruá: modinhas e lundus séc. XVIII e XIX*. Lira D’Orfeu. São Paulo: Paulus, CD008657, 2008.
- Lima, Edilson V. “O enigma do lundu”. *Revista Brasileira de Música*, Universidade Federal do Rio de Janeiro, v. 23, n. 2, p. 207-248, 2010.
- Mukuna, Kazadi va. *Contribuição Bantu na música popular brasileira: perspectivas etnomusicológicas*. São Paulo: Terceira Margem, 2006.
- Ribeiro, Manoel da Paixão. *Nova arte de viola*. Coimbra: Real Officina da Universidade, 1789.
- Rocha, Edite; Trilha, Mário. “O lundu como tema de variação: uma perspectiva de análise melódica sobre as *Variações Landum da Monroi*”. In: *Anais do XXIV Congresso da ANPPOM – Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*, São Paulo, 2014.
- Sá, Vanda de. *Circuitos de produção e circulação da música instrumental em Portugal entre 1750-1820*. Évora: Universidade de Évora, Departamento de Música, 2008.
- Tinhorão, José Ramos. *Pequena história da música popular brasileira*. 1974. São Paulo: Art Editora, 1991.

EDILSON VICENTE DE LIMA é Professor Adjunto da Universidade Federal de Ouro Preto, onde ocupa a cadeira de Musicologia. Doutor em Musicologia pela Universidade de São Paulo – USP; Mestre em Música e Bacharel em Composição e Regência pela Universidade Estadual Paulista – UNESP. Colaborou com partituras para a gravação de vários CDs com obras de André da Silva Gomes. Dirigiu e produziu o CDs *Modinhas de amor* (Paulus, 2004) e *Lundu de Marruá* (Paulus, 2008). Participou das publicações: *A arte aplicada de contraponto de André da Silva Gomes* (Arte e Ciência, 1998), *Música Sacra Paulista* (Arte e Ciência, 1999) e *Música no Brasil colonial – Vol. III* (EDUSP/ MIOP, 2004). Publicou o livro *As Modinhas do Brasil* (EDUSP, 2001). Foi professor convidado pela Universidade do Estado do Amazonas (UEA), onde ministrou as disciplinas de Prosódia Musical, Contraponto e Harmonia. Foi professor de História da Música e História da Música Brasileira e coordenador do Núcleo de Música da Universidade Cruzeiro do Sul (2002-2008).



Landum do Marruá

Edição: Edilson de Lima

Anônimo - Séc. XIX

Lento

Violini I

Violini II

Viola

Celli

Contrabassi

4

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

sentite

8

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.





**Publicação do Programa de Pós-graduação em Música
Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro**

A *REVISTA BRASILEIRA DE MÚSICA*, fundada em 1934, é o primeiro periódico acadêmico-científico sobre música no Brasil e tem como missão fomentar a produção e disseminação do conhecimento científico e artístico no âmbito da música, estimulando o diálogo com áreas afins, através da publicação de artigos, ensaios teóricos, pesquisas científicas, resenhas, partituras, comunicações, entrevistas e informes. A *RBM* apresenta pesquisas originais, refletindo o estado atual de conhecimento da área e atende a um perfil diversificado de leitores entre pesquisadores de música, músicos, educadores, historiadores, antropólogos, sociólogos e estudiosos da cultura. Publicação do Programa de Pós-graduação em Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, a *RBM* é periódico arbitrado e acolhe textos em português, inglês e espanhol. Em versão impressa e eletrônica de acesso gratuito, com periodicidade semestral, de circulação nacional e internacional, a *RBM* está indexada nas bases *RILM Abstracts of Music Literature*, *The Music Index-EBSCO* e *Bibliografia Musical Brasileira* da Academia Brasileira de Música.

O Conselho Editorial da *RBM* recebe e avalia continuamente os trabalhos enviados para publicação no sistema de avaliação anônima, com pareceristas externos, de modo que no encerramento de uma edição os trabalhos ainda em fase de avaliação já estejam sendo considerados para o número seguinte. A partir do aviso de recebimento do texto submetido, a editoria da *RBM* se compromete a comunicar ao autor o resultado da avaliação em 90 dias. Os trabalhos devem ser enviados para revista@musica.ufrj.br. Os textos submetidos ao Conselho da *RBM* devem atender às normas abaixo relacionadas e toda a padronização de conteúdo concernente a formatação, citação e referência aqui não incluída deve considerar as regras normativas da ABNT:

1. O texto deve ser inédito e focar questões relacionadas aos domínios supracitados. Eventualmente, a Editoria anunciará chamadas voltadas para temáticas específicas.

2. O texto pode ser apresentado em português, inglês ou espanhol e deve ser enviado em arquivo eletrônico (com até 5 MB), editorado em Microsoft Word 2003 ou mais recente (ou em documento RTF – Rich Text Format).

3. No topo da página inicial, deverá ser editorado o seguinte cabeçalho:

Submeto o artigo intitulado “...” para apreciação do Conselho Editorial da Revista Brasileira de Música. Em caso de aprovação, autorizo a Editoria da Revista a publicá-lo de forma impressa e/ou eletrônica (on-line) no sítio eletrônico da publicação.

Dados dos autores:

1º autor (nome em publicações): _____

Endereço completo: _____

Telefone:(____) _____ e-mail: _____

2º autor (nome em publicações): _____

Endereço completo: _____

Telefone:(____) _____ e-mail: _____



4. Em sequência ao cabeçalho, o(s) autor(es) deve(m) incluir uma sinopse de sua atuação profissional ou formação acadêmica, com até 100 palavras, na seguinte ordem: afiliação institucional, titulação (da mais alta para a mais baixa), outras informações sobre formação e atividades profissionais que considera relevantes, principais publicações, prêmios e títulos honoríficos.

5. Recomenda-se que o texto a ser publicado tenha entre 3 mil e 8 mil palavras (incluindo re-sumo, *abstract*, figuras, tabelas, notas e referências bibliográficas), não podendo ultrapassar 25 páginas de extensão, em formato A4, com margens de 2,5 cm e alinhamento justificado.

6. O texto deverá conter um resumo, no idioma em que é apresentado, com até 150 palavras e a indicação de três a seis palavras-chave editorados abaixo da sinopse sobre o autor, seguidos de título em inglês, *abstract* e *keywords* (para trabalhos em português e espanhol) – os trabalhos escritos em inglês devem apresentar resumo e palavras-chave em português, logo após *abstract* e *keywords*).

7. Elementos pré-textuais (cabeçalho, sinopse, resumo, palavras-chave, *abstract* e *keywords*), notas de rodapé e legendas de figuras devem ser editorados em fonte tipográfica Times New Roman, corpo 10, espaçamento entrelinhas simples e alinhamento justificado. O corpo do texto e as referências bibliográficas devem ser editorados com a mesma fonte, corpo 12, espaçamento 1,5 e alinhamento justificado.

8. As citações devem ser indicadas no texto pelo sistema autor-data, de acordo com o recomendado pelas normas da ABNT (NBR-10520), com a ressalva de que o(s) sobrenome(s) do(s) autor(es) citado(s) deve(m) aparecer sempre em caixa baixa.

9. As referências bibliográficas deverão ser apresentadas em ordem alfabética no final do texto, de acordo com as normas da ABNT (NBR-6023), com as seguintes ressalvas: títulos de livros, teses, dissertações, dicionários, periódicos e obras musicais devem figurar em itálico; títulos de artigos, capítulos, verbetes e movimentos de obras musicais devem figurar entre aspas; não utilizar travessão quando o autor ou título forem repetidos.

10. As notas de texto deverão ser inseridas como “notas de rodapé”.

11. Imagens, tais como ilustrações, textos musicais, tabelas, figuras, quadros etc. devem ser inseridas no corpo do texto como figura (em resolução de 300 dpi) e identificadas na parte inferior com a devida numeração e legenda que expresse sinteticamente o significado das informações ali reunidas. Após a aprovação do texto para publicação, as imagens deverão ser enviadas separadamente em arquivos individuais em formato .jpeg ou .tif (resolução mínima de 300 dpi) e nomeados segundo a ordem de entrada no texto. Por exemplo: *fig_1.jpg*; *fig_2.jpg*; *fig_3.jpg*; *quadro_1.tif*; *quadro_2.tif* etc.

12. A obtenção de permissão para reprodução de imagens, tais como ilustrações, textos musicais, tabelas, figuras etc. é de responsabilidade do autor.

A *RBM* tem interesse em publicar resenhas sobre livros, CDs, DVDs, produtos de hiper-mídia e demais publicações recentes (dos últimos 5 anos) de interesse para a área. As resenhas devem oferecer uma apreciação crítica sobre a contribuição da obra, ou de um conjunto de obras, para o desenvolvimento da área ou campo de estudo pertinente – considerando todas as normas supracitadas e não excedendo a 3 mil palavras e 8 páginas.



O Conselho Editorial reserva-se o direito de realizar nos textos todas as modificações formais necessárias ao enquadramento no projeto gráfico da revista. A aprovação do artigo é de inteira responsabilidade do Conselho Editorial, ouvidos os consultores *ad hoc*. O conteúdo dos textos publicados, bem como a veracidade das informações neles fornecidas são de inteira responsabilidade dos autores e não expressam a opinião do Editor ou do Conselho Editorial da *RBM*.



EDITORIAL GUIDELINES



BRAZILIAN JOURNAL OF MUSIC
A Publication of the Graduate Studies Program in Music
of the School of Music at the Federal University of Rio de Janeiro – UFRJ

The premier Brazilian journal in music, *Revista Brasileira de Música (RBM)* publishes scholarship from all fields of music inquiry, and encourages interdisciplinary studies. Although it focuses on Brazilian music and music in Brazil, it welcomes articles on issues and topics from other cultural areas that may further the dialogue with the international community of scholars as well as critical discussions concerning the field. Founded in 1934, it is currently published by the Graduate Studies Program of the School of Music at the Federal University of Rio de Janeiro, Brazil. It is a peer-reviewed journal, and accepts articles in Portuguese, English, and Spanish. It is an open access journal, published twice a year in printed and electronic version. Each issue includes articles, reviews, interviews, and a musicological edition of a selected work from Alberto Nepomuceno Library's Rare Collection. It represents current research, aimed at a diverse readership of music researchers, musicians, educators, historians, anthropologists, sociologists, and culture scholars. *RBM* is available at *RILM Abstracts of Music Literature*, *The Music Index-EBSCO* e *Bibliografia Musical Brasileira* da Academia Brasileira de Música.

RBM Editorial Board receives and evaluates continuously the manuscripts submitted for publication, adopting the blind-review system and counting on external reviewers. *RBM* editor is committed to provide the author with the assessment within 90 days from the acknowledgment of receipt of the submitted text. Submissions should be sent to revista@musica.ufrj.br. The manuscripts submitted to *RBM* Editorial Board must follow the guidelines listed below and all the content regarding the standardization of formatting, citation and referencing not included here must follow ABNT norms for textual style:

1. Manuscripts should be original works and focus on issues related to the areas mentioned above. Eventualmente, a editoria anunciará chamadas voltadas para temáticas específicas. *RBM* Editorial Board may timely call for papers aiming at specific themes.

2. Manuscripts may be written in Portuguese, English or Spanish, and should be sent as electronic files (up to 5 MB), edited in Microsoft Word 2003 or later (or RTF document - Rich Text Format).

3. At the top of the cover page, the author must fill out the following header:

I submit the article of my authorship entitled "..." for consideration by the Editorial Board of the *Revista Brasileira de Música (RBM)* [*Brazilian Journal of Music*]. *Em caso de aprovação do mesmo, autorizo a editoria da Revista a publicá-lo de forma impressa e/ou eletrônica (on-line) no sítio eletrônico da publicação. In case of approval, I hereby authorize the journal to publish it in print and / or electronic version (online), according to RBM editorial guidelines.*



Contributor(s)'s information:

1st author name (as it appears in publications): _____

Full Address: _____

Tel.: _____ Email: _____

2nd author name (as it appears in publications): _____

Tel.: _____ Email: _____

4. The above header should be followed by a *short biography* (not exceeding 100 words) containing the contributor(s)'s institutional affiliation, academic titles (from higher to lower), other relevant information about professional training and activities, main publications, awards and honorific titles.

5. The text to be published should have between 3,000 and 8,000 words (including *abstract*, figures, tables, notes and references) and should not exceed 25 pages, A4 size, with margins of 2.5 cm and justified alignment.

6. Texts in Portuguese and Spanish should contain an *Abstract* (150 words) and *Keywords* (from three to six) in the language presented for publication, followed by *Title*, *Abstract* and *Keywords* translated into English. Texts in English must submit *Abstract* and *Keywords* in Portuguese.

7. Preliminary matter (header, synopsis, abstract and keywords), footnotes and figure legends should be in typeface Times New Roman, size 10, single line spacing, justified alignment. Body matter and references should be in the same typeface, size 12, 1.5 spacing, justified alignment.

8. *Quotations* must be indicated in the text by author-date system, according to the standards recommended by ABNT (NBR-10520), with the proviso that the name(s) of author (s) quoted must always appear in lowercase.

9. *References* must be presented in alphabetical order at the end of the text, according to the ABNT (NBR-6023) with the following specifications: titles of books, dissertations, dictionaries, periodicals and musical works should appear in italics; titles of articles, chapters, words and movements of musical works should appear in quotes, do not use dash when the author and/or title is repeated.

10. The text *notes* must be entered as “footnotes.”

11. Images such as illustrations, musical examples, tables, figures, charts etc. should be placed in the text as *Figure* (300 dpi resolution) and identified at the bottom with proper numbering and legend that synthetically explains the information gathered there. Once the manuscript has been approved for publication, the images should be sent separately in individual files in .jpeg ou .tif (minimum resolution of 300 dpi) and named according to their placement in the text. For example: fig_1.jpg; fig_2.jpg; fig_3.jpg; table_1.tif; table_2.tif etc.

12. The contributor is responsible for obtaining copyright *permission for reproduction of all images*, such as illustrations, musical texts, tables, figures, and music examples.

The *RBM* welcomes reviews of books, CDs, DVDs, hypermedia and other kinds, recently published (last 5 years) and relevant to the area. Reviews should provide a critical appraisal of the contribution of the work, or a body of work, for the development of its area or field of study. It should also consider all the above guidelines, and should not exceed 3,000 words and eight pages.

