

Rita Faleiro

Universidade de Évora – CESEM

A voz e o corpo performativo no “Compendio Musico” de Manoel de Moraes Pedroso¹

Compendio Musico (by Manoel de Moraes Pedroso, born in Miranda) was printed in 1751 in Oporto and has already been the subject of a few studies conducted specifically on this work. This work, comprised of four chapters (“Tratado de Cantoria”, “Tratado de Acompanhamento”, “Tratado do Contraponto” and “Pratica para se fazer huma Aria, Solo, Duetto, ou qualquer Concertado”) has been an important source for Portuguese music theory, having already gained international reach. It is not only important for learning Basso continuo, but also contains essential information about the way music should be interpreted. In the treaty there can be found several descriptions on body posture, voice and finger positions, in order to achieve a correct and easier performance of music: how to position hands, fingers, what sequence to use to play a scale, where to breathe or even the places where one should or not sing a cadence. The purpose of this article is not only to collect these descriptions, comparing them with some other works from that period, but also to look at some examples from the musical funds of the Cathedral of Évora to see in which way those descriptions can be observed – or not – on these manuscripts.

Keywords: Eighteenth Century, Musical Theory, Musical Interpretation, Musical Treatises, Cathedral of Évora

Quando se fala de música portuguesa no século XVIII, pensa-se inevitavelmente na realidade criada a partir de 1713 com o Real

¹ O presente estudo enquadra-se no projecto de doutoramento financiado pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT): “Os salmos no fundo musical da Sé de Évora (de meados do século XVIII a inícios do século XIX): edição e estudo de uma selecção representativa” (SFRH/BD/137427/2018).

Seminário de Música da Patriarcal, estabelecimento fundado por D. João V. Este é o momento em que a realidade da italianização da música portuguesa começa a crescer, uma vez que se tornou no principal meio de entrada de acolhimento e difusão/disseminação de modelos e estéticas musicais italianas. Esta instituição, encerrada apenas após a extinção das ordens religiosas (1834), foi a principal responsável pela formação de grandes nomes na área da composição musical em Portugal, sendo dela que saíram ao longo do século diversos bolseiros, tanto para Roma (primeira metade do século), como para Nápoles (segunda metade do século). A própria organização do conservatório de música da Patriarcal segue os moldes dos conservatórios italianos; tal como nos diz Ozório Christovam, “(...) o trânsito de influência não se restringe ao deslocamento de alunos e compositores, mas sim na emulação de processos pedagógicos”.²

Não obstante, para locais fora da área de Lisboa, ainda existe um relativo desconhecimento sobre as práticas musicais realizadas. Torna-se necessário partir deste conhecimento mais generalizado – ainda que profundo – e começar a olhar mais especificamente para outras realidades locais. De que forma estes dados, que já pertencem ao *corpus* de informação disponibilizado e transmitido, encontram eco fora da capital portuguesa? No entanto, não nos podemos esquecer que mesmo que haja especificidades de linguagem musical, os compositores estariam afectos a determinadas regras estilísticas – regras estas presentes então nos diversos tratados teóricos, que propunham ser meios privilegiados de transmissão do conhecimento desejável para os compositores. Aliás, na própria introdução desta obra, na secção destinada às diversas licenças, encontramos a seguinte passagem (de autoria de José dos Santos) relativa ao *Compendio Musico*:

Creyo prudentemente, que será como huma cithara nas mãos de David, a cithara, em que poz as mãos o Insigne, Moraes Pedroso; quero dizer, o *Compendio Musico* que as suas mãos compuzerão, *para que passando ás daqueles, que o aprenderem, e por elle estudarem com curiosidade, diligente, evitem com*

² Christovam, “A relação musical entre Lisboa e Nápoles durante o século XVIII”, 2.

aplicação a ociosidade,³ e a ociosidade vencida, se reformem nos vícios, e defendão do demónio inimigo comum dos corações Christãos.

A importância da tratadística para a composição e execução musical foi uma constante ao longo dos séculos. Houve desde sempre a preocupação em deixar definidas regras, conselhos e práticas para os diversos aspectos inerentes a esta arte: regras de composição, questões de poética musical que deveriam ser tidas em conta, questões de harmonia e progressões harmónicas correctas, questões de execução vocal ou instrumental, questões de postura, entre outras. Aliás, Francisco Ignácio Solano define perfeitamente a importância da tratadística sobre a teoria musical, defendendo a primazia da teoria sobre a prática:

Se alguém me perguntar qual ha de ter o lugar melhor, se a Musica Especulativa, se a Pratica, eu hei de responder-lhe (...) que á Theorica se deve dar a primazia, pois vale mais a sciencia, do que o uso della (...). O Instrumentista do seu instrumento toma o nome; porém o Musico Theorico, por se entregar á especulação dos números das Proporções Musicaes, dos Modos, dos Generos, e das diferenças de toda a Musica, desta he que recebe o nome, com que se enobrece.⁴

Vários têm sido os estudos realizados, até agora, relativamente aos vários tratados musicais existentes, cada um deles dedicado a aspectos específicos que estas fontes abordam.⁵

Gustavo Ângelo Dias é um dos nomes que se tem destacado no que diz respeito ao estudo destas obras, bem como das suas influências, quer na aprendizagem, quer na disseminação e divulgação de teoria musical e de *guidelines* para a composição e interpretação. Num artigo de 2012,⁶ podemos encontrar uma breve lista de alguns dos tratados publicados em Portugal nesta época – século XVIII – representando uma selecção das obras que, de acordo com o autor, “representam um

³ Sublinhado meu.

⁴ Solano, *Exame instructivo sobre a musica multiforme, metrica e rythmica*, 12-13.

⁵ Refira-se o caso da análise prévia feita ao tratado de Alberto José Gomes da Silva, publicada pelo nº 106 da revista da APEM, em 2000, de autoria de Mafalda Nejmeddine.

⁶ Dias, “Aspectos de Performance nos Tratados Portugueses sobre Baixo Contínuo,” 58.

importante momento na teoria musical lusitana.” Gustavo Ângelo Dias fala-nos então de *Flores Musicais colhidas no jardim da melhor Lição de vários Autores*,⁷ do *Compendio Musico ou Arte Abreviada*,⁸ da *Arte ou Regras de Acompanhar Cravo, e Todo o Género de Instrumento*⁹ e ainda do *Novo Tratado de Música, Metrica e Rythmica*.¹⁰

No entanto, os estudos sobre tratados musicais não se esgotam com Gustavo Ângelo Dias – tal como os tratados musicais não se esgotam nesta lista por ele apresentada –, o que constitui uma boa base comparativa para perceber de que forma *Compendio Musico* se enquadra nas correntes de então no que concerne às regras de composição e execução musical.

É de destacar, como modelo do tipo de trabalho que se pode fazer com estas fontes históricas para a compreensão das questões musicais, trabalhos como o de Ana Paixão,¹¹ que apresenta já uma sumarização muito específica de indicações presentes em tratados como, por exemplo, o de Francisco Ignacio Solano, *Exame Instrutivo*.

O tratado que aqui se propõe reler não está desenquadrado de um contexto internacional. Mariana Portas de Freitas¹² faz uma compilação importante destes tratados internacionais que poderão ter influenciado – e que muito certamente influenciaram – os tratados produzidos em território nacional. Destaca, no quadro espanhol, *El Mellopeo y Maestro*, de Pedro Cerone; *El Porque de la Musica*, de Andrés Llorente; e finalmente *Escuela Musica según la Práctica Moderna*, de Pablo Nassare. Já no quadro europeu mais lato, destaca as obras de Zarlino, Kircher e Berardi. De acordo com a autora, estes são os principais tratados de teoria musical europeia.¹³

⁷ De 1735, da autoria de João Vaz Barradas Muito Pão e Morato.

⁸ De 1751, da autoria de Manoel de Moraes Pedroso.

⁹ Original de 1758, de Alberto Joseph Gomes da Silva.

¹⁰ De 1779, da autoria de Francisco Ignacio Solano.

¹¹ “A música métrica e a poética musical: influências da poética nos tratados de música portugueses nos séculos XVI-XIX.”

¹² “A “Escola de Canto de Orgão” do Padre Caetano de Melo de Jesus (Salvador da Baía, 1759-60): Uma sùmula da tradiçào tratadística luso-brasileira do Antigo Regime.”

¹³ Mariana Porta de Freitas cita estas obras relativamente à sua importância no contexto de *Escola de Canto de Orgão*, de Caetano de Melo Jesus. No entanto, não

Compendio Musico foi já alvo de um estudo específico por parte de Gustavo Ângelo Dias.¹⁴ Propomo-nos no presente artigo revisitarmos esta obra de meados do século XVIII, que está dividida em quatro partes fundamentais,¹⁵ focando-nos no entanto na questão do corpo e da palavra cantada na prática musical, e na maneira como estas questões são enunciadas e descritas nesta obra. Será sempre necessário efectuar algumas comparações com as indicações destas questões presentes noutros tratados; assim, pretende-se perceber qual o posicionamento de Pedroso face a outros tratadistas.

O tratado que aqui se revisita foi uma das fontes primárias da teoria musical portuguesa, fornecendo indicações bastante precisas no que diz respeito à aprendizagem do baixo contínuo, “(...) em forma de preceitos passados de mestre a discípulo”.¹⁶ Esta obra transmite informação primária e fundamental para quem quisesse saber qual a correcta maneira de interpretar música, fosse esta cantada ou tocada. Para além disto, possui uma importante secção sobre a chamada “regra de oitava”, fórmula harmónica da qual se falou pela primeira vez após a publicação de um tratado de baixo-contínuo de François Champion,¹⁷ bem como várias regras de composição e de contraponto.

há razão para não considerar estes tratados no contexto de uma obra produzida em Portugal, já que o contexto geral teórico é o mesmo.

¹⁴ Dias, “O acompanhamento segundo o *Compendio Musico* ou *Arte Abreviada* (1751), de Manoel de Moraes Pedroso.”

¹⁵ “Tratado de Cantoria,” “Tratado de Acompanhamento,” “Tratado do Contraponto” e “Práticas,” sendo que esta última secção é composta por quatro práticas: para se fazer árias, solos, duetos ou qualquer concertado, para fazer o recitativo, para fazer sinfonias e para fazer minuete.

¹⁶ Dias, “O Acompanhamento segundo o *Compendio Musico* ou *Arte Abreviada* (1751), de Manoel de Moraes Pedroso,” 359.

¹⁷ Palavras de Silva Leite (1759-1833), compositor e guitarrista citado por José Francisco Bastos Dias de Pinho na sua tese “Quadro Teórico do Baixo Contínuo em Portugal no século XVIII.” A definição de Frei Domingos de S. José Varela é semelhante, e ambas parecem ter sido baseadas na própria definição de Rousseau. Já Mário Marques Trilha nos refere que esta é uma designação que surge após a publicação de um tratado de baixo-contínuo de François Champion, desfazendo o erro – ou ambiguidade – que seria veiculado desde Rousseau na atribuição da autoria desta designação: “No ponto XXV desta obra [Estudo de Guitarra - 1795], Silva Leite dá as espécies com que se acompanham as notas em cada grau e, pela

O *Compendio Musico* divide-se, ao longo dos seus quatro Tratados, em diversos capítulos e advertências – e pequenas notas de final de capítulo, que contêm indicações muito específicas sobre a questão do “corpo musical”, ou seja, de como utilizar o corpo físico do intérprete para a *performance* musical.

Ao longo de todo o tratado, podemos perceber que Pedroso se dedica com particular atenção às referências que dizem respeito quer ao cantar (introduzindo nove referências), quer à colocação dos dedos no órgão (introduzindo oito referências). Começando pelo tratado da cantoria, Pedroso fala de diversas questões relativas aos registos das vozes, sendo bastante específico relativamente ao âmbito preferencial para se efectuarem as mudanças de registo daquelas. Torna-se interessante ver como a advertência V, relativa à questão da execução vocal das cadências, se pode conjugar com as advertências dadas por Solano em *Exame Instrutivo*,¹⁸ relativamente ao cuidado que os compositores deveriam ter no tratamento musical das palavras, respeitando a acentuação natural das mesmas. Para ambos os tratadistas, a composição do texto musical deveria estar articulada com a questão da poética do texto. Especificando, é possível referir que Pedroso indica claramente quais os locais da palavra em que se poderia efectuar uma cadência musical¹⁹ – e, da mesma forma, Solano diz que a necessidade que os compositores têm de conhecer em profundidade as acentuações naturais das palavras

primeira vez num tratado português, nomeia este procedimento com o termo Regra da Oitava, atribuindo a sua autoria ao compositor francês Delais na data de 1700, o que antecipa 16 anos à correspondente designação na obra Regra de Campion (...)” (Trilha, “A evolução da regra da oitava em Portugal (1735-1810),” 63).

¹⁸ À pergunta qual a necessidade que o compositor tem de atender ao silabar natural da letra, é respondido que esta é efectivamente uma necessidade premente de maneira a que as palavras naturalmente breves ou compridas possam ser correctamente colocadas em música, respeitando a sua gramaticalidade e a sua forma natural, não criando acentuações artificiais.

¹⁹ “Tambem se deve saber, que quando se fizer alguma Cadencia, nunca se hà de tomar respiração no meio della; nem he bom fazer Cadencia que muitas vezes suba, ou desça, e somente póde subir huma, e descer outra pelo estyllo que o cantor quizer; antes de fazer o trinado se póde tomar respiração, e nunca se fará Cadencia em letra vogal que seja U, ou I, e somente se fará nas vogaes A, E, O.” – “Tratado da Cantoria,” Advertência V.

está ligada à necessidade de que as palavras sejam colocadas em música de forma natural, não cometendo erros de duração que caracteriza como “barbarismos”.²⁰ Não é possível deixar de relacionar esta questão da duração das sílabas com a outra relativa às indicações de Pedroso. O “Tratado da Cantoria” fala-nos então de que maneira deve ser realizada a inserção do texto nas notas longas. Veja-se a XVIII regra:

Uma Maxima com muitas syllabas de letra serve para cantar-se todas aquellas syllabas no signo em que a Maxima estiver afinada, e esto se faz sem compasso; (...) todas as vozes haõ de cantar com o mesmo golpe as syllabas, e logo que acabaõ as syllabas da máxima, prosseguem com as Figuras que se seguem, e se cantaõ já a compasso.²¹

Nos manuscritos musicais do Arquivo da Sé de Évora, no período em análise, não encontramos esta situação. O exemplo dado por Pedroso refere-se ao início da doxologia, *Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto*. No entanto, quando comparado com os manuscritos trabalhados dentro da Sé de Évora – nomeadamente os que constituem o *corpus* documental em estudo – podemos verificar que não parece ser prática comum utilizar esta figura rítmica para aglutinar sílabas; ao invés, deparamo-nos muitas vezes com uma escrita manifestamente silábica, em que os compositores (e posteriores copistas) especificam bem o padrão de uma figura rítmica para cada sílaba. É possível que esta descrição de Pedroso possa relacionar-se com música escrita em *stile antico*, com secções em cantochão, e é possível que este mecanismo se encontre nas secções recitadas pelo coro,²² ou em manuscritos referentes a épocas históricas anteriores. Estas secções recitadas contrapõem-se às secções colocadas em música.

²⁰ Pergunta XII: “Por que se encomenda ao Compositor que atenda muito ao Syllabar da Letra, proporcionando a Musica, de sorte, que corresponda aos Accentos breves, e longos? Resposta: Para que não faça barbarismos, pronunciando largas aquellas palavras que de sua natureza são breves, ou as breves, fazendo-as longas (...)” – Solano, *Exame instructivo sobre a musica multiforme, metrica e rythmica*, 227.

²¹ Pedroso, *Compendio Musico*, 10.

²² Em contraponto com as secções colocadas em música; no fundo documental estudado, muitas das obras seguem o *stile concertato* e as secções que não foram colocadas em música aparecem com a referência “o coro” – ou seja, não seriam cantadas mas sim recitadas.

Não nos podemos esquecer que, no período em que este tratado foi produzido, a música sacra em Portugal seguia ainda muitos dos cânones de um estilo dito concertado – típico do período Barroco – intercalado com a inclusão de linhas melódicas ornamentadas ao máximo, de um carácter técnico-virtuoso de elevada dificuldade, bastante semelhante a linhas operísticas italianas. De facto, as linhas melódicas que deveriam ser aprendidas pelos estudantes de solfejo de então são, de acordo com Trilha (2011, 327), frequentemente elaboradas.²³ Trinados, apogiaturas, apoios, trémulos e mordentes são mecanismos de execução musical – tanto vocal como instrumental – perfeitamente descritos por Pedroso em vários locais do seu tratado. Se trinados,²⁴ trémulos²⁵ e mordentes²⁶ nos aparecem descritos no “Tratado da Cantoria”, existem porém outras descrições/indicações que podem ser aplicadas à palavra cantada que se baseiam em modelos ou padrões composicionais. É o caso bastante concreto do *canon*²⁷, que nos aparece na secção destinada às regras

²³ Trilha, *Teoria e Prática do Baixo Contínuo em Portugal (1735-1820)*, 327.

²⁴ “Tratado da Cantoria,” Advertência I: sobre o Trinado: “(...) o qual senão pôde bem explicar por escripto (...) e o mais que delle se pôde dizer he quando se deve fazer, que he no penúltimo ponto de todas as Cadencias, e também quando vierem dous pontos no mesmo signo (...) no segundo se deve fazer. O Trinado se costuma fazer no signo que está por cima da figura, que o há de levar (...)”

²⁵ “(...) também há Tremullo, ou Tremido, e he cantar hum ponto com a vóz tremendo, ou também com o instrumento, o que se pôde usar nos pontos em que se usa o Trinado exceptuando no penúltimo ponto das Cadencias, que infalivelmente há de ser o Trinado” – “Tratado da Cantoria,” Advertência II.

²⁶ “(...) há Mordente; e este não tem sinal na Música, e se faz descendo com a vóz cinco pontos antes de dar a figura, que leva o tal Mordente, usasse delle quando ao cantor lhe parece melhor, com particularidade porém em Recitativos se deve usar. Alguns Mordentes si fazem com o proferir da bocca e estes como senão podem explicar por escripto, o ouvir executar o ensina melhor” – “Tratado da Cantoria,” Advertência III.

²⁷ – “(...) e somente direi hum modo de fazer o Canon (...). o qual modo consiste em tomar hum, ou mais compassos de quatro vozes, e pôr primeiramente separada a voz baixo, e depois a segunda, e prosseguir e mesmo com a 3 e 4 Voz, advertindo que cada voz há de entrar depois da sua seguinte. (...) A voz que se há de seguir primeiro há de ser a que tiver Ligadura; e depois se há de seguir a que tiver 3, e a que tiver 5 ou 8 há de ser a ultima.” – Capítulo IV. Pedroso parece no entanto advogar a realização do *canon* de uma maneira diferente da descrita no século anterior por Pietro Cerone, no seu tratado *El melopeo y maestro* (1613), onde o *canon* é descrito

do contraponto – muito possivelmente pelo facto de poder ser quer cantado, quer executado instrumentalmente. Esta questão é semelhante às descrições feitas em *Escuela Musica*, de Frei Pablo Nassare (1723):

En el Libro segundo, Capitulo 15 de esta Segunda Parte, dixé, hablando generalmente, que cosa era passo, y à que se llamava fuga, y aora dirè la diferencia que ay, entre passo, Fuga y Canon, que son tres modos de que usan los Compositores, de imitarse las voces unas à otras en movimientos, y figuras.²⁸

Tanto Pedroso como Nassare são claros ao referir-se às vozes musicais; porém, estas vozes podem ser vozes instrumentais, já que o padrão de composição pode a elas ser aplicado sem se descaracterizar.

No que diz respeito às questões do tocar, Pedroso divide os conselhos entre duas secções: “Tratado de Acompanhamento” e “Advertências necessárias para saber o modo de pôr os dedos no Orgão.”

A questão da colocação dos dedos no teclado²⁹ não é ignorada pelos vários tratadistas, tanto contemporâneos como anteriores. A título de exemplo, Solano refere a questão de como colocar o corpo, as mãos e os dedos no cravo,³⁰ e Manuel Rodrigues Coelho, nas suas *Flores de Musica* (1620), enfatiza bem que, se não é objectivo dele explicar detalhadamente questões posturais ou teóricas, visto a obra não ser dedicada a iniciantes, se devem seguir determinadas indicações para que as obras ali apresentadas sejam tangidas com perfeição; apenas a título de exemplo, dever-se-ão trazer as mãos bem sobre as teclas “por ser asi mais fermoso o tanger”. Esta indicação, da “formosura” a tanger, pode relacionar-se com o que, mais de um século mais tarde, Pedroso refere como a “melhor compostura de mãos e uniaõ de vozes”,

como podendo ser realizado começando em qualquer voz: “Comiençe quien quisiere, y diga como quisiere; cosa cierta es que llegando el primeiro Cantante a la primera ese, subintra el otro; y tambien como este segundo hallegado à la dicha ese, ò el primeiro a la segunda (que todo viene a ser en un mismo tiempo) comiença el tercero. Y con esta orden vienen à cantar todas las partes.”

²⁸ Nassare, *Escuela Musica*, 273.

²⁹ Estas indicações de colocação das mãos no teclado, e sobretudo as indicações de dedilhação para execução de passagens como escalas, adequam-se a órgão e a cravo, ambos instrumentos de tecla ainda que de mecanismos diferentes.

³⁰ Solano, *Novo Tratado de Música Métrica e Rythmica*, Demonstração XII.

que seria atingida através da utilização de dedos em comum entre várias posturas. Esta questão da utilização dos dedos encontra várias referências ao longo deste tratado. Pedroso indica qual a dedilhação para executar uma oitava,³¹ referindo igualmente que a posição correcta das mãos deveria ser atingida através de dedos curvos: “não he bom tocar com os dedos estendidos, e com as mãos tortas, e só sim se deve tocar com os dedos encurvados e com as mãos direitas, e sem andar com os dedos aos saltos pelas teclas, e de tal modo se deve tocar, que apenas se perceba qual he o dedo que se move.”³² É impossível não comparar estas descrições tão pormenorizadas com descrições presentes em trabalhos como o de Solano, que na sua Demonstração XII,³³ acaba por conjugar o pensamento e postura, quer de Pedroso, quer de Rodrigues Coelho. Para Solano, tal como para Coelho, quem se apresenta com o objectivo de tocar deverá conhecer, previamente, música, e conhecer o instrumento de tecla (neste caso o cravo). Da mesma forma, tal como para Pedroso, os dedos deverão estar numa posição arqueada, tocando com a ponta do dedo: “(...) arqueando os Dedos de sorte, que nem Toque com as unhas, nem com as poupas deles; mas usando do meio destes dous extremos, se servirá da parte mais sólida dos mesmos Dedos (...).”³⁴ A “formosura” advogada por Coelho e a “melhor compostura de mãos” defendida por Pedroso encontram também eco em Solano, que acrescenta que esta compostura das mãos deverá ser observada por razões técnicas, já que “he causa de não se molestarem os ouvidos.”³⁵

A questão atrás referida da execução de oitava é também ela descrita em Solano. Veja-se o que diz cada um dos autores:

³¹ “(...) para correr huma 8 se há de começar com o dedo Pollegar (...) e se há de seguir com o 2, 3 e 4 dedos (...)” – Pedroso, *Compendio Musico*, Advertências necessárias, Advertência I.

³² *Ibid.*, Advertências, regra VIII.

³³ Solano, *Novo Tratado de Musica Metrica e Rythmica*, Demonstração XII: Em que se adverte o melhor modo da posição do Corpo, de regular as Mãos, e de pôr os Dedos no Cravo, tanto para Tocar de Capricho, ou Fantasia, como para Acompanhar.

³⁴ *Ibid.*, 53.

³⁵ *Ibid.*, Demonstração XII.

Morais Pedroso

“(…) para correr huma 8 se há de começar com o dedo Pollegar (...) e se há de seguir com o 2, 3 e 4 dedos (...)” (Advertências, Advertência I, 22)

Solano

“Para correr-se huma 8ª subindo, em os tons naturaes (...) há de se dar princípio com o dedo polegar da mão direita, e seguir logo com o 2º, 3º, 4º; e depois para os outros pontos, que faltão, tornar a continuar outra vez com os mesmos, 1º, 2º, 3º, e 4º” (Demonstração XII, 54)

Tabela 1 – Descrição da dedilhação para execução escalar

Existe, no entanto, uma diferença entre a descrição de Pedroso e a descrição de Solano, no que concerne à dedilhação da mão esquerda – especificando, se Pedroso não se refere de maneira concreta à numeração dos dedos na mão esquerda, referindo apenas que a escala deverá começar no “dedo mais próximo ao mindinho”, Solano identifica o polegar da esquerda como 5.º dedo: “Na mão esquerda começa-se com o dedo Mínimo; e depois de se ferirem as teclas com todos os mais dedos sucessivamente até ao 5º, transporta-se a mão para o 3º (...)”

Estas dedilhações deveriam ser seguidas como regra, evitando-se ainda o uso de determinados dedos em teclas acidentais. Como refere Pedroso:

Nunca se dará como dedo Pollegar em tecla acidental, e somente se fará o contrário disto, quando for alguma postura de vozes, em que não haja outro dedo que chegue, ou quando for corrida, que passem também os mais dedos por teclas acidentais.³⁶

No resto desta advertência, Pedroso refere que dedos se devem utilizar quando a seguir há uma tecla acidental (bemol ou sustenido), de maneira a “se livrar de dar em tecla acidental com o dedo Pollegar.” Também nesta questão Solano é um pouco mais específico, já que nos

³⁶ O polegar, tal como o mindinho, são mais pequenos que os restantes, pelo que anatomicamente falando se torna mais fácil para a morfologia da mão humana tocar numa tecla preta do teclado com o segundo, terceiro ou quarto dedo, do que com o primeiro ou quinto.

apresenta em *Novo Tratado de Musica Metrica e Rythmica* exemplos muito concretos de dedilhações diferentes.

Proposta de Pedroso

Proposta de Pedroso

Proposta de Solano para 2º modo, que corresponde à nossa dedilhação actual

1 2 3 4 5 4 3 2 1

5 4 3 2 1 2 3 4 5 Dedilhação actual

1 2 3 4 5 4 3 2 1 Dedilhação de Solano

Excepção de dedilhação – cinco notas apenas

Solano introduz nesta sua obra exemplos escritos em pauta: na execução apenas de cinco notas, a mão esquerda começaria no 1.º dedo (mindinho) e não no 2.º (anelar). Pedroso também nos fala desta situação, reportando que nestes casos não seria necessário mudar a posição da mão. A segunda excepção que Solano nos indica de forma clara reside no caso do segundo modo (que, observando a partitura inserida por Solano, representa a tonalidade de Ré Maior): aqui, a dedilhação proposta é igual à dedilhação utilizada hoje em dia: 1-2-3-1-2-3-4-5 para a mão direita e 5-4-3-2-1-3-2-1 para a mão esquerda (ressalve-se que Solano escreve 1-2-3-4-5-3-4-5 visto considerar o mindinho como o 1.º dedo e não como o 5.º). Da mesma forma, ainda que em Pedroso esta questão não seja abordada de forma muito específica, Solano deixa

registado claramente que situações há em que, devido a se utilizarem tonalidades diferentes (dando o exemplo de tonalidades com seis sustenidos), a dedilhação tem que se adaptar à localização das notas acidentais,³⁷ sendo por isso necessário utilizar uma dedilhação diferente da habitual.

Em Pedroso, encontramos ainda indicações muito específicas sobre os dedos utilizados para realização de movimentos específicos ao teclado: trinados ou trémulos deveriam ser executados com 2.º e 3.º (ou eventualmente com 3.º e 4.º),³⁸ acordes deveriam ser executados com 1.º, 3.º e 4.º (salvo raras exceções contidas na existência de notas acidentais),³⁹ e as passagens baseadas em terceiras seriam necessariamente executadas, em ambas as mãos, por emparelhamentos digitais primeiro-terceiro/segundo-quarto/terceiro-quinto.⁴⁰ Situação igual é defendida por Solano, que fala também da correcta maneira de executar cada um destes elementos.

Nesse sentido, não deixa de ser curioso fazer uma comparação um pouco mais aprofundada entre as descrições de Pedroso e as de Solano precisamente nestas questões de dedilhação, observando as palavras de cada um dos tratadistas:

³⁷ Solano, *Novo Tratado de Musica Metrica e Rythmica*, 57.

³⁸ “O *Trinado* (...) e também o *Tremullo*, ou *Tremido* nas partes (...) fazem-se ambos com o 2 e 3 dedo, e muitas vezes com o 3 e 4 (...)” – Pedroso, *Compendio Musico*, Advertência III.

³⁹ “Quanto se tocar com três vozes na mão direita sempre se há de andar com o dedo Pollegar, e com o 3 e 4 dedos: excepto quando houver tecla acidental na vóz do dedo Pollegar, que então se porá o 2 dedo, e o mesmo se observa quando se fizerem *Arpegeos*: na mão esquerda senão observará o mesmo; (...)” – *Ibid.*, *Advertências*, Regra VI.

⁴⁰ “Quando se houver de tocar com alguma das mãos com duas vozes em terceiras se há de tocar sempre com diferentes dedos; porque dár com hum dedo em huma tecla, seguindo com o mesmo a dár em outra he grande erro (...). E assim se houver três terceiras a primeira se há de dár com os dedos 1 e 3, a segunda com o 2 e 4 dedos, e a terceira com o 3 e 5 dedos, isto se observa em ambas as mãos.” – *Ibid.*, *Advertências*, Regra VII.

Pedroso

Solano

Trillos

“O Trinado (...) e também o Tremullo, ou Tremido nas partes (...) fazem-se ambos com o 2 e 3 dedo, e muitas vezes com o 3 e 4 (...)”. (Advertências, Advertência III)

“Os Trillos, ou Trinados executão-se de ordinário na Mão direita, com o 2º e 3º Dedo, o outras vezes com o 3º, e 4º em dous Signos imediatos (...)” (Demonstração XII)

Mordente

“Os Mordentes se fazem dando golpe em duas teclas com dous dedos (...); na mão esquerda se faz o Mordente com o dedo Pollegar, e o que se segue, e na mão direita com o 2 e 3 dedos.” (Advertências, Regra V)

“Os Mordentes fazem-se em duas Teclas, ferindo-as com outros tantos Dedos, sendo a superior a essencial, e a inferior a que faz o Mordente (...). Na mão esquerda he feito o dito Mordente com o Dedo Pollegar, e o 4º; e na Mão direita, com o 2º e 3º. Também se executão com o 3º, e 4º, e com o 4º, e 5º.” (Demonstração XII)

Apoios

“Os Apoios se fazem com os dedos, que são para esse efeito mais accomodados (...)” (Advertências, Regra IV)

“Os Apoios, ou Pojaturas, e os delicados Accentos, que são os mesmos Apoios muito diminuidos, regulam-se como Figuras para o portamento dos Dedos

Tabela 2 – Comparação entre Pedroso e Solano relativamente à execução no teclado

No fundo, o que se percebe é que tanto Pedroso como Solano são coerentes no que diz respeito a questões de utilização digital no teclado musical, sendo que Solano por vezes é um pouco mais específico ou descritivo (como foi visto anteriormente para a questão da execução de escalas).

No contexto das obras desta época no fundo musical da Sé de Évora,⁴¹ variados são os exemplos que vão ao encontro – ou não – das indicações/regras do tratado.

⁴¹ Recordemos que Évora foi um dos principais polos de criação e difusão de música sacra. Porém, para o período cronológico da segunda metade do século XVIII e inícios do XIX, ainda há muito trabalho por fazer. O fundo musical do arquivo desta instituição, estando preliminarmente catalogado por José Augusto

Tanto o cravo como o órgão são instrumentos de tecla que estão associados ao efectivo instrumental da Sé de Évora (vejam-se as descrições que Alegria faz sobre a evolução dos instrumentos associados à Sé durante o século XVIII).⁴² Muitas das vezes, os manuscritos não indicam qual o teclado associado, estando apenas escrito “acompanhamento”. Porém, outras vezes, as indicações são claras e aparecem obras escritas especificamente para órgão. No contexto da música sacra, isto não é de estranhar, visto este ser o instrumento utilizado por excelência na prática composicional de Évora. Mesmo quando nas obras se contemplam mais instrumentos, verifica-se que o órgão acompanha as diversas secções das obras do início ao fim, enquanto que os restantes instrumentos poderão estar associados apenas a locais específicos.⁴³

Fale-se, a título de exemplo, das indicações relativas ao chamado processo de diminuição. Para Pedroso, este é um processo unicamente realizado ao nível do órgão e do seu papel de acompanhamento de solos vocais, já que o instrumento realizaria apenas “figuras diminuídas em vez de cheias”, ou seja, dobrar-se-ia o valor das figuras para que houvesse um enchimento musical maior. Nas palavras de Pedroso, “como se quisesse tocar alguma sinfonia sobre aquelle basso”. No contexto dos manuscritos musicais presentes no arquivo da Sé, vários

Alegria, apresenta-se não obstante como um arquivo por estudar para o período referido. O trabalho efectuado nos manuscritos aqui presentes torna-se imperioso para que se possa entender de forma mais pormenorizada a realidade da música produzida, praticada e difundida na Sé Catedral desta cidade, razão pela qual será a base primária para os exemplos musicais apresentados. Neste caso, fala-se especificamente dos salmos presentes no fundo musical, entre meados do século XVIII e inícios do XIX.

⁴² Em *História da Escola de Música da Sé de Évora*, Alegria traça de forma clara a evolução do quadro musical, discriminando o número de instrumentistas para cada período: 1740, 1765, 1790, 1796.

⁴³ A questão da utilização do órgão num contexto de música sacra tem já sido estudada e apontada por diversos autores; destaquem-se, meramente a título de exemplo, os trabalhos de Elisa Lessa (*Cantochão ou polifonia? Música e devoção nos mosteiros femininos portugueses no Período Moderno* - 2017), Antónia Conde (*Cister a Sul do Tejo. O mosteiro de S. Bento de Cástris e a Congregação Autónoma de Alcobaca (1567-1776)* - 2009) ou mesmo Filipe Oliveira (*O Património musical das catedrais—o órgão e o fundo musical da Sé de Évora* - 2016).

são os exemplos que mostram a prática musical desta regra. Apenas a título de exemplo, refira-se Nisi Dominus, salmo de Miguel Anjo do Amaral.⁴⁴ Efectivamente, no nono compasso vemos como o órgão é utilizado de uma forma rítmica bastante pronunciada, acabando precisamente por criar esse “enchimento” que funciona como base harmónica,⁴⁵ já que o compositor utiliza colcheias durante o compasso inteiro, contra figuração rítmica mais longa nas vozes. Também a questão da alternância de claves na escrita para órgão,⁴⁶ descrita por Pedroso, encontra eco em variadíssimas obras dentro deste fundo musical. As diversas alternâncias que nos surgem estão ligadas à questão dos registos sonoros, e o facto de estas constantes mudanças serem inseridas nos manuscritos está intimamente ligado a um maior

⁴⁴ Falecido em 1826, Amaral foi segundo contralto da Sé de Évora, responsável igualmente por tocar e ensinar rabeça (violino) aos moços de coro. Amaral terá sido provavelmente irmão da Ordem Terceira de São Domingos, e foi Sacristão-mor da Igreja de Santa Marta em Évora. A sua presença enquanto compositor na Sé de Évora está documentada através de cerca de quatro dezenas de obras de carácter sacro.

⁴⁵ Esta questão articula-se ainda intimamente com a questão das cifras colocadas nos manuscritos, e que Pedroso descreve da seguinte maneira: “os números que estão postos uns por cima dos outros são para se tocar todos ao mesmo tempo e os que estão huns por diante dos outros se hão de tocar do mesmo modo que estão postos” – “Tratado do Acompanhamento,” Capítulo II, Advertência 1. A utilização do baixo cifrado, típica do período barroco, foi utilizada em Évora até datas mais tardias, inclusivamente no século XIX – é o caso, apenas a título de exemplo, de um *Miserere* feito por Francisco José Perdigão em 1814, ano particularmente intenso em Évora no que diz respeito a cerimónias fúnebres. Aliás, ainda de acordo com Gustavo Ângelo Dias, “O baixo contínuo foi a prática de acompanhamento predominante na música europeia entre os séculos XVII e XVIII, e o repertório envolvendo este tipo de acompanhamento, realizado a partir de um baixo com eventuais cifras, abarca a maioria das obras compostas no período,” *Aspectos de Performance nos Tratados Portugueses Sobre Baixo Contínuo*, 1.

⁴⁶ “Quando no *Basso*, se acharem claves mudalas v.g de *Csolfaut*, na primeira linha, se hão de tocar aquellas notas com a mão direita sem mais acompanhamento, e se estiverem na mesma clave, é regra duas vozes huma por cima da outra, se hão de tocar com ambas as mãos, e sendo clave de *Csolfaut* na terceira linha, ou na quarta se fará o acompanhamento como na de *Efaut* (...)” – Pedroso, “Tratado do Acompanhamento,” Advertência IV.

conforto na leitura, já que através da colocação de claves diferentes se evita a utilização de linhas suplementares em excesso:



Nisi Dominus, Miguel Anjo do Amaral, Órgão. Arquivo da Sé de Évora

No que diz agora respeito às indicações relativas à palavra cantada, torna-se necessário relembrar que muitas das ornamentações instrumentais podem ser aplicadas à ornamentação vocal,⁴⁷ não obstante existirem algumas indicações mais específicas – se bem que contemplem indubitavelmente a questão do livre-arbítrio do cantor. Um dos exemplos disto prende-se com a definição de Pedroso do caldeirão (uma suspensão que “serve para fazer parar o compasso na figura que estiver debaixo d'elle em quanto o cantor, ou instrumento quiser fazer alguma passage, ou trinado (...)”⁴⁸ ou do mordente, que “se faz descendo com a voz cinco pontos [tons?] antes de dar a figura.”⁴⁹

À semelhança do que sucede com a utilização livre do caldeirão, Pedroso defende a utilização desta figura por parte do cantor quando a ele lhe parecer melhor. A não existência de indicações específicas de ornamentação parece indicar a possibilidade de improvisação ornamental, possibilidade esta reforçada pela escolha das palavras “quizer fazer”, que enfatiza a questão da livre vontade do intérprete. Esta livre vontade vê-se ainda espelhada no tratado noutras definições como a da realização do trilo, que, segundo Pedroso, deve ser realizado no penúltimo ponto de todas as cadências. Isto é, sem sombra de dúvida, uma definição vaga e imprecisa devido a dificuldades elas próprias relatadas pelo autor do tratado (“senão pode bem explicar por escrito”⁵⁰). No entanto, existem locais em que este Trinado pode ser substituído pelo Tremullo ou Tremido: “e he cantar hum ponto com a

⁴⁷ Vide tabela 2.

⁴⁸ Pedroso, *Compendio Musico*, 8.

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ *Ibidem*.

voz tremendo,”⁵¹ à semelhança do que representa o que se conhece por vibrato.

A questão da ornamentação vocal – seja ela conseguida através dos apoios, das suspensões, dos trilos, dos mordentes ou apenas através da utilização de uma figuração rítmica extremamente virtuosa e tecnicamente difícil – está ligada ao facto de que na época se vivia um período marcado pela utilização de um estilo musical que pretendia equiparar-se (ou pelo menos basear-se) no estilo operístico em vigor. Este estilo origina sem dúvida linhas melódicas de uma grande complexidade técnica e que perduram durante grandes períodos de tempo, pelo que a questão da respiração deveria ser bem dominada pelos cantores responsáveis pela execução destas obras. Enquadra-se então aqui a questão das referências feitas pelo tratadista aos momentos em que se deveria – ou não – respirar. A título de exemplo, nesta altura seria proibido efectuar uma respiração nas cadências finais das frases (que apenas deveriam ser compostas sobre as vogais A/E/O⁵²), devendo aquela ser efectuada antes de um trinado.

Abaixo, apenas um exemplo do género de linhas melódicas passíveis de se encontrar em contexto da música sacra produzida na época na Sé de Évora, sendo facilmente perceptível a dimensão, dificuldade e virtuosismo da melodia a ser executada – neste caso pelo tenor.

⁵¹ *Ibidem.*

⁵² *Vide nota 12.*

223
Ti - bi so - lo ti - bi ti - biso - li ti - bi so - lo

227
pec - ca - ri Ti - bi

233
so - li pec - ca -

236

240

243
vi et ma - um et ma - lum co - ram te fe - ci

249
co - ram te fe - ci et m - laum co - ram te -

253
fe - ci

Tibi Soli – Miserere de Carlos Francisco d’ Assis Moreira

A importância da existência de tratados musicais como o *Compendio Musico* de Manuel de Moraes Pedroso é facilmente entendida. Seriam estas as obras que estariam na base do ensino musical às novas gerações de músicos. Para questões de execução ao órgão ou mesmo para questões de execução vocal, tratados como o *Compendio Musico* acabam por sumarizar ou colocar por escrito determinadas ações que seriam de alguma forma instintivas e inatas aos instrumentistas (a questão da colocação da mão é um excelente exemplo disto). No entanto, são importantes também por esclarecerem mais apropriadamente situações como a localização da respiração, o que se torna tanto mais importante quanto mais nos deparamos com situações musicais como a transcrita na imagem acima.

Não sendo possível de todo afirmar que a música produzida na época em Évora o era assim devido à existência de tratados musicais

desta envergadura, o que se torna certo é que as práticas musicais que aí encontramos vão ao encontro das descrições, regras e advertências por Pedroso – e outros – registadas.

Referências Bibliográficas

Alegria, José Augusto. *Arquivo das Músicas da Sé de Évora Catálogo*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1973.

———. *História da Escola de Música da Sé de Évora*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1973.

Amaral, Miguel Anjo do– Testamento: PT/ADEVR/COLTEST/06805

Cerone, Pedro. *El melopeo y el maestro*. Nápoles, 1613.

Christovam, Ozório Bimbato, “A relação musical entre Lisboa e Nápoles durante o séc. XVIII”, II Jornadas Discentes – PPGMUS, acedido em Set 30 2016, disponível em <http://www3.eca.usp.br/sites/default/files/form/ata/pos/Oz%C3%B3rio%20Bimbato%20P.%20Christovam.pdf>

Dias, Gustavo Angelo. “Aspectos de Performance nos Tratados Portugueses Sobre Baixo Contínuo.” *Revista Música Hodie*, 12, n.º 2, 2012.

———. “O Acompanhamento segundo o *Compendio Musico ou Arte Abreviada* (1751), de Manoel de Moraes Pedroso”, Atas do Congresso Internacional “A música no espaço luso-brasileiro: um panorama histórico”, Lisboa, 2013.

Fernandes, Cristina. “O sistema produtivo da Música Sacra em Portugal no final do Antigo Regime: a Capela Real e a Patriarcal entre 1750 e 1807”. PhD diss., Universidade de Évora, 2010.

Freitas, Mariana Portas de. “A “Escola de Canto de Orgaõ” do Padre Caetano de Melo de Jesus (Salvador da Baía, 1759-60): Uma súmula da tradição tratadística luso-brasileira do Antigo Regime.” Anais do XVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. Brasília: ANPPOM/Universidade de Brasília. 2006.

Nassarre, P. *Segunda parte de la escuela musica* [...], Zaragoza: Herederos de Diego de Larume / Herederos de Miguel Rumín, 1723.

Paixão, Ana. “A música métrica e a poética musical: influências da poética nos tratados de música portugueses nos séculos XVI-XIX”, Imprensa da Universidade de Coimbra, <http://hdl.handle.net/10316.2/43517>

- Pedroso, Manoel de Moraes. *Compendio musico, ou arte abreviada [...]*. Porto: Oficina Episcopal do Capitão Manoel Pedroso Coimbra 47, 1751.
- Pinho, José Francisco Bastos Dias de. “Quadro teórico do baixo contínuo em Portugal no Séc. XVIII.” PhD diss., Universidade de Coimbra, 2002
- Solano, Francisco Inácio. *Novo tratado de musica metrica, e rythmica*. Regia Officina Typografica, 1779.
- Solano, Francisco I. *Exame instructivo sobre a musica multiforme, metrica e rythmica*. Regia Officina Typografica, 1790.
- Trilha, Mário Marques. “A evolução da regra da oitava em Portugal (1735-1810).” OPUS 16 nº1, 2010.
- . *Teoria e Prática do Baixo Contínuo em Portugal (1735-1820)*. Aveiro, 2011. Tese de Doutoramento em Música. Universidade de Aveiro.