

SANTIAGO KASTNER



MÚSICA  
HISPÂNICA

O ESTILO MUSICAL DO PADRE MANUEL  
R. COELHO A INTERPRETAÇÃO DA  
MÚSICA HISPÂNICA PARA TECLA DESDE  
1450 ATÉ 1650

EDITORIAL ÁTICA

# MÚSICA HISPÁNICA

*Santiago Kastner*

# *Música Hispânica*

*O estilo musical  
do Padre Manuel R. Coelho*

*/*

*A interpretação  
da música hispânica para tecla  
desde 1450 até 1650*



**EDITORIAL ÁTICA**

**1 9 3 6**

## OBRAS DO AUTOR

PUBLICADAS:

*Cravistas Portugueses*

*5 Centos do P.<sup>o</sup> M. Rodrigues Coelho*

A PUBLICAR:

*António de Cabezón  
su vida y sus obras*

*A Ernesto Halffter Escriche*

Jo passo entre ells sense fer nombre  
ni entre els vivents ni entre els esprïts,  
com un ensomni, com una ombra,  
com un despert entre adormits.

*Joan Maragall*

# P R E F Á C I O

**O** presente estado em que se encontram os estudos da história da música portuguesa não permite trazer a público um trabalho completo acerca da antiga música lusitana para tecla. Também o sentido desta publicação não quer ser o da simples erudição; um trabalho de simples erudição dedicado só aos musicólogos teria tido uma outra construção. Desejo unicamente acercar, por meio deste livro, o músico prático e o leigo, à música dum glorioso passado. Este livro é apenas uma tentativa para uma sistematização de alguns pontos da história da música portuguesa, considero-o um trabalho preparatório e ainda incompleto para uma obra de outras dimensões. Agora trata-se de alcançar e conhecer as quiddidades desta música e xurdir, como costuma dizer o trasmontano, pela sua ressurreição.

*Eis aqui o único fim do presente trabalho. Sou um estrangeiro imparcial que estuda desinteressadamente a antiga música lusitana, como poderia estudar a música antiga de qualquer outro país, presumendo sempre que haja um passado musical. E não se trata de estudar uma coisa por ser antiga ou histórica, mas sim por ter ela algum valor. Creio ter mostrado suficientemente nos meus trabalhos, e nos concertos e conferências dadas por tôda a Europa, ter um critério justo e acertado do que há de bom e do que há de inferior na música dos séculos passados, e eu seria o primeiro em não perder o meu tempo precioso com coisas inúteis.*

*É possível que, de certo modo, poderia interessar a Portugal, na hora da sua reconstrução nacional, uma reconstrução, mesmo muito modesta, da sua história musical; mas êste assunto é também em grande parte um assunto europeu, visto que a cultura portuguesa faz parte do concerto das culturas europeias. Portugal, país de tão singular importância na história e na civilização europeia e universal, devia pesar grandemente com a sua vida espiritual; uma nação sem uma própria e extraordinária vida espiritual não teria podido deslumbrar o mundo inteiro com a sua criação de novas civilizações; e a música faz sempre parte da vida espiritual duma nação. Agora trata-se do conhecimento daquele fragmento do engenho lusitano, que é a música. Também essa há de ter a sua palavra no*

concerto das culturas, tal como a têm os descobrimentos, a física, a literatura, a pintura e tantas outras manifestações do homem português.

Por desventura o português não está em contacto com a sua tradição musical. Faltou neste país um homem de envergadura e energia como foi Felipe Pedrell em Espanha, o salvador da tradição musical espanhola e instigador duma nova escola nacional.

¿Portugueses, sabeis vós que tivestes nos séculos XVI e XVII uma das mais brilhantes escolas da música polifónica vocal que pode rivalizar inteiramente com Palestrina, Victória e Orlando di Lasso? Saibam que até hoje não houve nenhum português que se dedicasse ao estudo e investigação aprofundados e pormenorizados dessa escola polifónica, como também até hoje não houve nenhuma instituição pública ou particular que tornasse possível um estudo e a publicação deste grande monumento musical e nacional.

O mundo musical conta hoje com a publicação dos grandes monumentos musicais; possuímos edições modernas da obra inteira de Palestrina, Victória, Orlando, Byrd, Marenzio, Morales, Brudieu, Schütz e tantíssimos outros; de Portugal, de Duarte Lobo, de Frei Manuel Cardoso não há nada e não merecem os mestres lusitanos a mesma atenção, a mesma estima?

Os tesouros musicais do passado dormem nas bibliotecas e ninguém pensou fazê-los, mediante publicações, acessíveis à musicologia internacional; Portugal

*ainda é para todos a grande incógnita. A iniciativa particular é economicamente demasiado limitada para poder levar a cabo esta enorme obra de erudição e, além disso, este assunto é em todos os países um dever do Estado; a música antiga tem os mesmos direitos que a arquitectura, a pintura e a literatura do passado; também a música antiga faz parte do património nacional.*

*A igreja portuguesa dos nossos dias, a que correspondem em grande parte aqueles músicos famosos, não sente nenhuma responsabilidade pelas tradições musicais, ignora-as ou prefere «cursilerias» de fim de século. Uma prova eloqüente é a música nas igrejas lisboetas, desde S. Domingos até à última; faz pena ver os magníficos órgãos antigos condenados a perderem-se, e se se gasta dinheiro, é para instrumentos modernos de má qualidade e de registos mal compostos, e usa-se aquele instrumento horroroso com o seu ganir e jeremiada que se chama harmónio — com justiça os suíços chamam-lhe «cómoda de hipócrita» — e a música que se canta nas igrejas é outro drama à parte. Não sei porque em Portugal não é possível uma boa música nas igrejas, como há em outros países europeus e ainda países onde a igreja luta com muito maiores dificuldades económicas que aqui, e já não falo das comunidades católicas que vivem na diáspora. A experiência ensinou que a economia é uma razão pouco importante, a razão verdadeira é a boa vontade*

e a energia. «Il n'est point difficile à des ecclésiastiques zélés d'instituer de telles scholas même dans les petites églises et dans celles de la campagne: ils trouveront ainsi un moyen très facile de grouper autour d'eux les enfants et les adultes, et de les faire profiter à l'éducation du peuple». (Pio X.)

Os que hoje ensinam em Portugal órgão e canto coral e de polifonia, formaram-se quasi todos na escola italiana do século XIX, que é uma coisa bem diferente da antiga escola e tradição hispánicas.

No teatro português, representando Gil Vicente, nada há da antiga tradição musical portuguesa; mistura-se Gil Vicente com uma música que não está longe do tipo opereta e revista, e parece que todos acham bem?!?

Os compositores novos, salvo raras excepções, aspiram a um standard internacional e cosmopolita. É caso igual ao que narra Ugo Ojetti, dum professor de uma escola superior de arquitectura que disse aos estudantes: «Siate prima di tutto moderni, Italiani lo diventerete col tempo...». Triste caso, mas na música portuguesa a situação não é muito diferente. Enquanto não se formarem os músicos portugueses na própria tradição e na própria metafísica da sua terra, não haverá nos nossos tempos um ressurgimento na produção da música portuguesa.

O meu desejo é que os portugueses estimem a sua própria música antiga, que a conheçam e que pelo

menos saibam dela. *Portugueses não duvideis da vossa tradição musical, há músicos vossos contemporâneos e compatriotas que por serem egocêntricos e inferiores maldizem-na, procurai conhecer o que é vosso, apossai-vos novamente da vossa propriedade espiritual! — Felizmente no estrangeiro a estima e a atenção para com a antiga música portuguesa começa a ser uma realidade; tantos escritos que possuo dos mais importantes musicólogos e criticos da Europa e da América confirmam êste facto e últimamente tive o prazer de ler uma carta de uma das maiores capacidades da musicologia actual que é o Prof. Curt Sachs: «Ich habe die Cravistas portugueses mit grossem Interesse gelesen und mich namentlich an dem schönen Tiento von Coelho begeistert».*

Espero que êste pequeno trabalho contribua para despertar novamente o sentido por essa música e que incite a uma nova união com a quiddidade da música antiga portuguesa, que os antigos mestres ibéricos tornem a ser um bem comum musical.

Na parte que trata da interpretação dos mestres antigos, muito havia ainda para dizer, mas quis conservar a fácil comprehensibilidade por todos aqueles que nunca estiveram em contacto com a antiga escola hispânica.

Nos antigos textos espanhóis substituí apenas a antiga ortografia pela actual supondo facilitar assim a sua leitura.

*Devo os meus mais profundos agradecimentos à infatigável companheira e amiga D. Leonilde Simões, que tão preciosa ajuda prestou na tarefa da transcrição em notação moderna da obra do P. M. R. Coelho. Igualmente agradeço a Mossèn Higiní Anglès, o ilustre musicólogo catalão pelos seus preciosos conselhos e a todos os bibliotecários e arquivistas que tanto facilitaram as minhas pesquisas.*

*Graças também à Senhora D. Berta Estrêla e ao Sr. Dr. Ernesto de Oliveira que corrigiram os mais graves erros do meu pouco elegante texto português.*

O ESTILO MUSICAL DO  
PADRE MANUEL RODRIGUES  
COELHO

# I—A PRIMITIVA MÚSICA PORTUGUESA PARA TECLA

*Do mundo desapegado  
Dos homens desempedido  
Do tempo desenganado  
Da terra mais esquecido  
Quando do Céu mais lembrado*

(Fr. Agostinho da Cruz)

O Padre Manuel Rodrigues Coelho não é um caso isolado na história da música portuguesa. Como em outros países, a vinda dum génio é sempre precedida dum longo período de preparação e tal caso deu-se igualmente em Portugal. É uma empresa atrevida o querer reconstruir hoje o passado musical lusitano, que é uma tarefa com poucas probabilidades ou nenhuma de chegar uma vez ao seu fim. Mas para a completa compreensão da obra do Padre Manuel Rodrigues Coelho, será duma singular importância conhecer as suas presunções estilísticas, e ao mesmo tempo procurar formar-se uma ideia da época musical que tem precedido o nosso mestre e a qual terá evoluído num sentido de

que o autor das *Flores de Música* veio ser o continuador e a quinta essência, e finalmente o indicador e inventor de novos caminhos.

Todo êste passado da música para tecla portuguesa, hoje só podemos reconstruí-lo fragmentariamente, baseando-nos em suposições e em comparações com outros países mas sempre procurando obrar com a maior objectividade. Sabemos como guerras, revoluções, terremotos e incêndios e não em menor grau a incultura dalguns séculos, destruíram estes antigos monumentos musicais; e devemos lembrar-nos do facto, de que na Península o repertório da música para tecla era sempre propriedade dos organistas ou tangedores de tecla e assim jâmais entrou nos arquivos das distintas capelas de música e creio não ser preciso insistir na facilidade com que êste pôde extraviar-se. Morto um organista a sua música era deixada ao desamparo. Dêste modo têm-se perdido tantas obras de arte; apenas restam delas algumas notícias, mas o que mais nos interessa, a obra mesma está perdida para sempre. Esperamos que as nossas contínuas investigações nos proporcionem ainda algum documento que nos há de servir de testemunho positivo para a música organística portuguesa antes de 1600, pois hoje devemos limitar-nos a citar alguns factos, nomes e datas transmitidas até aos nossos tempos.

Como na vizinha Espanha, também em Portugal o órgão foi introduzido relativamente cedo na liturgia

da igreja católica e sem dúvida foram especialmente as duas igrejas primazes do país, a de Évora e a de Braga, que propulsaram um maior culto da música sacra, não só da música vocal, mas também cederam alguma importância à música para instrumentos e essencialmente ao órgão. Com o decorrer dos tempos essa primitiva música para tecla, que hoje desconhecemos, transportou-se para as outras igrejas do então reino, para os conventos, para a côrte, para os palácios da fidalguia e não menos para a universidade.

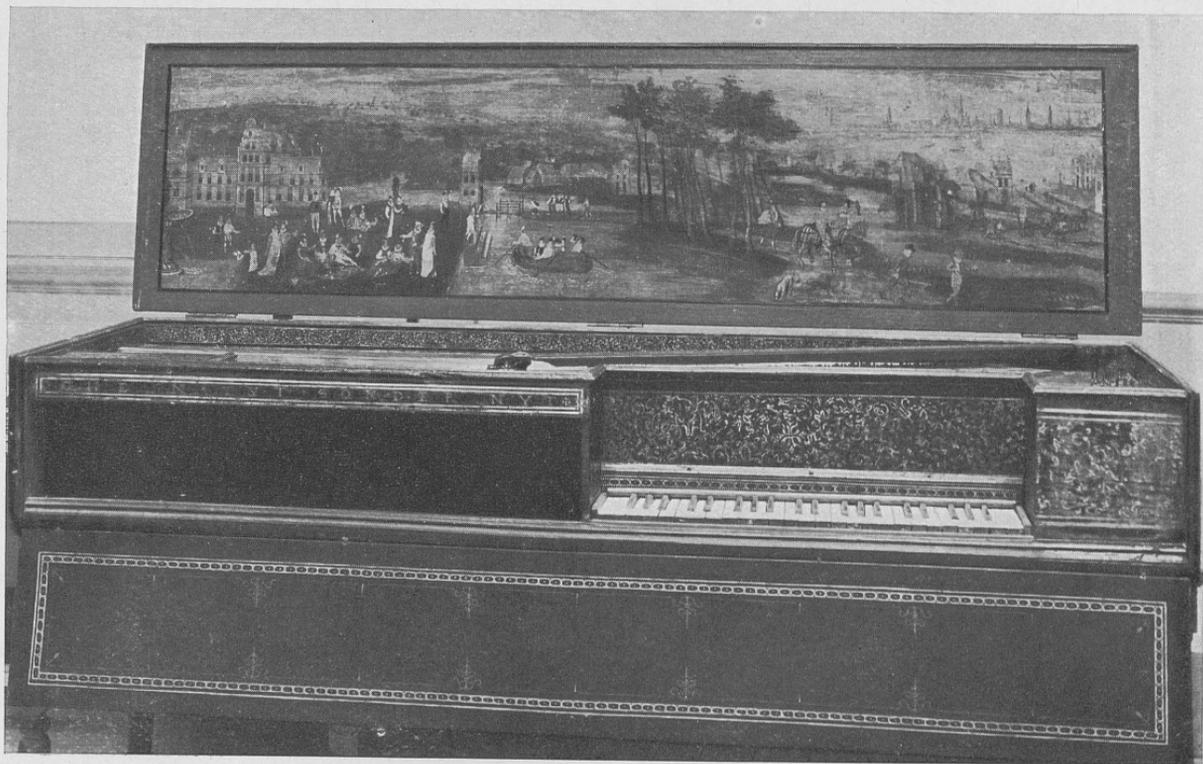
Já é suficientemente conhecido o *Portigaler* do Buxheimer Orgelbuch, (uma colecção de peças que deve datar mais ou menos de entre 1450 e 1470); êste músico foi provávelmente para a Áustria acompanhando D. Leonor de Portugal, mãe do imperador Maximiliano, para Wiener Neustadt.

Ao serviço do Infante Santo, cêrca de 1434, encontramos o célebre organista João Álvares, o qual sem dúvida, foi o iniciador daquela brilhante pleiade de organistas e tangedores de tecla que esteve quási sem excepção, ao serviço do rei renascentista D. Afonso V (1448-1481), da qual fazem parte os mestres: Leonardo, Rui Martins, Manuel Pires e Frei Afonso. Arriaga é um dos organistas de D. Manuel. Durante o reinado dêste monarca havia em Lisboa 3 carpinteiros organistas, e 12 carpinteiros de manicórdios o que para aqueles tempos é um número muitíssimo

considerável de artífices que se dedicaram à construção de instrumentos de tecla.

Ao serviço de D. João III destacam-se organistas e tangedores de tecla como Gonçalo Baena, João de Badajoz, Vilha Castim, Diogo de Aranda, Mestre João, Fernão Martins Albernaz e o cego Francisquinho, segundo Garcia de Rezende, «o grão sabedor nos órgãos». Em 1556 encontramos João Luiz no palácio do Infante D. Luiz, e depois a célebre filha do poeta Gil Vicente, Paula Vicente tangedora da rainha D. Catarina, mulher de D. João III; e já anteriormente a 1565 o organista Diogo Luiz serve seguidamente três monarcas D. Sebastião, Cardeal D. Henrique e Filipe segundo de Espanha e primeiro de Portugal. Organistas portugueses desenvolvem a sua actividade no estrangeiro, especialmente na vizinha Espanha; assim para citar apenas dois exemplos, Gregório Silvestre Rodrigues (1520-1570), autor dum livro de cifra para tecla, que até hoje se não tornou a encontrar, ocupa durante alguns anos o lugar do primeiro organista da catedral de Granada e João Narciso Leysa, que em 1581 é organista da Basílica de Santa Maria del Mar em Barcelona. Não esqueçamos também a Francisco Correia de Araújo o grande contemporâneo e compatriota (?) do Padre Manuel Rodrigues Coelho que foi o famoso organista da igreja do Salvador, em Sevilha.

É de crer que a música lusitana para tecla passou



*Virginal de Hans Ruckers (1620)*

Foto Mário Novais

por idênticas fases de desenvolvimento como sucedeu com esta classe de música nas outras regiões da Península Ibérica.

Sabemos da história da música para tecla, de outros países, como nasce na igreja, da simples entoação do organista para os cantores o Preâmbulo ou Prelúdio, e esta primitiva forma da música organística que era espalhada em todos os países que tinham o culto da igreja Romana ter-se-á encontrado geralmente em Portugal. De outro lado a glosa ou a transcrição de obras vocais e litúrgicas, tal como partes de missa, motetes, vilhancicos e outras composições desta índole, foi praticada em todos os países onde havia um culto da música para tecla, por volta de 1500. Os tangedores soiam tocar directamente do livro de côro adaptando o trecho de música vocal por assim dizer, «à primeira vista» ao instrumento de tecla, no que se evitavam e alteravam complicados cruzamentos das vozes que difficilmente poderiam ser executados no instrumento; e o mais importante, vivificavam a peça vocal com a sua própria fantasia applicando-lhe feições instrumentais, as glosas e as coloraturas, figurando e animando uma ou mais vozes com pequenas escalas, trinos e tôda a classe de ornamentos, sacudindo e desfazendo a primitiva tensão vocal convertendo assim a escrita original vocal em escrita ou texto instrumental. Mencionemos só de passagem, que a interpretação e glosa de Motetes nos instrumentos de tecla deu origem ao

Ricercare ou Têto, forma da música instrumental tão importante para tãda a sua evolução posterior. Que a glosa foi praticada também em Portugal, isto comprova entre outros documentos um livro de música existente na Biblioteca da Universidade de Coimbra. Êste manuscrito cujos princípios devem datar da primeira metade do século XVI contém dez Ricercari de Jacques Buus (15...-1564), um Têto de «meyo registo» desgraçadamente incompleto dum tal Dom Gabriel, que ainda resta para ser identificado, e depois um grande número de Motetes de Crequillon, Gombert, Arcadelt, Willaert, Josquin, Glandin, Ribeira, Lopez, Morales e doutros. No fim dêste interessante livro manuscrito encontra-se uma pequena anotação dum professor anónimo que reza: «Em os seis dias de Junho de 1559 comecei a dar lição de tanger aos Irmãos dom Bras, dom Bernardo e dom Joam».

Quem conhecer de outros casos análogos a prática dos mestres dos séculos XV e XVI e nêste lugar ainda acrescentado pela nota do professor anónimo, bem se vê como estes Motetes foram usados nas lições de tanger com o fim de serem glosados e ensoados no instrumento de tecla, isto é, o que os espanhóis chamavam «poner en el manicórdio» e os alemães «absetzen». E aqui coincidimos também com o gôsto espanhol. Igualmente no país vizinho as obras que mais se costumavam glosar, variar e transcrever eram as composições de autoria flamenga e o mestre espa-

nhol que mais se glosava era sempre Morales. Até agora não conhecemos nenhuma glosa sôbre um trecho de um dos grandes polifonistas portugueses como Manuel Mendes, Cosme Delgado, Duarte Lobo e outros, mas o facto de não possuímos hoje obra alguma portuguesa glosada não pode negar que os tangedores dêste país não procederam de igual modo com as obras dos seus gloriosos compatriotas. Se êles, os tangedores, achavam tão natural, como vimos, de tocar e glosar obras flamengas e espanholas, ainda era mais natural de se apropriarem das obras do país e sem diferença se estas procederam da escola alentejana ou duma escola do norte de Portugal. As obras dos polifonistas lusitanos prestam-se tanto à glosa como é o caso com as composições de autores flamengos ou espanhóis; prova disso deu o autor destas linhas numa conferência realizada no curso de férias do verão de 1936 na Universidade de Coimbra, glosando o Hosanna in excelsis da missa Brevis Oratio de Duarte Lobo segundo os procedimentos e regras de Fray Bermudo e Diego Ortiz.

Mas de tudo isto podemos deduzir que uma grande parte do repertório dos tangedores de tecla portuguesa devia consistir em glosas de obras vocais e especialmente litúrgicas. Às vezes estou também inclinado a crêr que o órgão tinha certa intervenção nas obras assim chamadas «a capella» dos polifonistas portugueses desta época; especialmente em Duarte

Lobo e Frei Manuel Cardoso há às vezes uma ou outra voz que parece melhor à escrita instrumental que à escrita vocal; o texto sobpôsto nada quere dizer, o leitor lembre-se só do caso da antiga missa neerlandesa com órgão, assunto de que trataram extensamente o prof. A. Schering e outros. Mas o caso português ainda precisa ser estudado demoradamente.

É sabido, que desde os princípios da música para tecla órgão, órgão de regalia, clavicórdio, cravo, harpa, vihuela e guitarra eram intimamente ligados uns aos outros e o repertório era para todos êsses instrumentos o mesmo. Se encontramos nos princípios do século XVI na Península certas influências da escola neerlandesa e mesmo grandes instrumentistas daquele país, citamos apenas o organista Henri Bredemers que veio em 1517 para Espanha acompanhando o seu imperador Carlos V; mesmo a Península tinha já há tempos a sua própria música instrumental, o seu próprio estilo o qual deu origem à «diferencia» ou variação da canção profana. Foi na Península onde se escreveram as primeiras variações ou «diferencias» sôbre melodias profanas e foi a Península que deu aos virginalistas inglêses a variação instrumental. O florescimento desta modalidade da música instrumental deve-se buscar antes de tudo na arte dos vihuelistas e dos guitarristas.

Com os célebres vihuelistas espanhóis emolavam os guitarristas portugueses desde o Duque de Coim-

bra D. Pedro até os António da Silva, Afonso da Silva, Egas Parlimpo, Peixoto Pena e Pero Vaz. Um dos maiores vihuelistas e do primeiro do qual conservamos as obras é Luís Milán. Milán nasceu em Valência entre 1490 e 1500; ainda muito novo fazia parte da côrte de artistas de Don Hernando de Aragón, duque de Calábria. Por causas políticas Milán viu-se obrigado a abandonar a Espanha e conseguiu refugiar-se em Portugal, e foi justamente o grande rei D. João III quem acolheu êste singular músico dispensando-lhe tôda a sua protecção e fazendo-o gentil-homem da sua côrte <sup>(1)</sup>. Visto a transcendente importância que Milán teve para a música espanhola, não é de duvidar que o seu génio e arte deviam fazer-se valer da mesma maneira em Portugal. Conhecemos de Milán um número elevado de composições sôbre textos portugueses e creio que mesmo alguns têmeas das suas Fantasias e Pavanas são oriundos de Portugal, pois êle tomava parte activa da vida cultural portuguesa e a sua maneira de tratar a variação instrumental terá suscitado também no hospitalário Portugal a mais viva admiração como imitação. Da história da evolução da música para tecla espanhola sabemos de

---

(1) De facto, D. João III, dentro e fora de Portugal devia gozar da fama de ser um grande protector da música e é muito significativo, que mesmo os grandes mestres espanhóis solicitam a benevolência do monarca lusitano. Assim duas das mais célebres obras espanholas são dedicadas a êste rei. São: «Libro primo de la declaración de instrumentos musicales», de Fray Juan Bermudo, e «Libro de Musica de Vihuela de Mano; intitulado El Maestro», de Luys Milan.

sobra como o estilo dos vihuelistas e dos guitarristas fecundou e usurpou a música para tecla, os tangedores de tecla recebem a variação instrumental dos vihuelistas e guitarristas.

Também o teatro de Gil Vicente pode fornecer-nos algum ponto de apoio para vermos o que foi a música instrumental em volta de 1500. No teatro Vicentino intervém tantas vezes a música, ora seja para descrever musicalmente o ambiente, a «Stimmung», ora seja para acompanhar cantigas e danças. Mas infelizmente não conservamos de Gil Vicente nenhuma indicação pormenorizada com respeito à execução daquelas músicas; e novamente devemos recorrer às fontes da vizinha Espanha cujos costumes nessa época pouco diferiam dos portugueses. Juan del Encina o poeta das famosas églogas refere-se algumas vezes à música e aos instrumentos de música que soiam usar-se nas representações. E é Juan del Encina que nos fala de órgãos e monacórdios e clavicórdios e clavicimbanos, pois se foram usados nas representações espanholas todos estes instrumentos de tecla, com certeza encontrá-los-íamos também em Portugal (<sup>1</sup>). De

---

(<sup>1</sup>) No Auto da Mofina Mendes, citando um só caso, Gil Vicente indica: «Em este passo se vai o Anjo Gabriel, e os anjos á sua partida toçao seus instrumentos...». Pensemos apenas nas pinturas de Stephan Lochner, dos van Eyck, de Rafael, de Frey Carlos e de alguns outros pintores da Península ibérica, quando pintam anjos com música representam quási sempre um órgão de regalia, um portátil ou um positivo; e nada mais natural, que os anjos de Gil Vicente usassem os mesmos instrumentos que tantas vezes reproduzem os pintores seus contemporâneos.

outro lado sabemos que Paula Vicente era uma adestrada tangedora de tecla e que muito interveio na música daquelas representações teatrais.

Como resultado destas reflexões creio será lícito de estabelecer que o repertório dos tangedores de tecla portugueses desde cêrca de 1450 até à iminente aparição do Padre Manuel Rodrigues Coelho compunha-se principalmente de:

*A)* — Preâmbulos com o principal fim de dar a entoação aos cantores de igreja.

*B)* — Glosas ou transcrições figuradas de Motetes, de que nasce na primeira metade do século XVI o Tênto ou Ricercare.

*C)* — Glosas ou transcrições figuradas de tôda a classe de obras vocais litúrgicas e vilhancicos.

*D)* — Transcrições, glosas e variações ou differencias sôbre canções populares e profanas, música que deriva em parte da vihuela e da guitarra.

*E)* — Danças profanas, e entre estas especialmente as danças que tem a sua origem em Portugal: A Folia, a Chacota, o Vilão; além destas, Xácaras, Pavanas, Galhardas, Mouriscas e outras danças.

Eis aqui em largos traços o que tem precedido o P. Manuel Rodrigues Coelho; são estes os géneros e a prática da música para tecla que êle terá encontrado e com os quais êle terá prosseguido formando aliás o seu próprio estilo que agora passaremos a examinar.

## II — ELVAS

*In quel punto io nacqui alla musica,  
ebbi la mia natività nella musica infinita,  
ebbi nella musica la mia natività e la mia sorte.*

(Gabriele d'Annunzio)

Da vida do Padre Manuel Rodrigues Coelho conhecemos poucos pormenores e a maior parte dêles foram dados pelo próprio no prefácio do seu livro: Flores de Música para o instrumento de Tecla e Harpa; em Lisboa (1620) na oficina de Pedro Craesbeeck, sendo esta a primeira obra de música instrumental impressa em Portugal. Em vão procurei nos arquivos da Tôrre do Tombo e no da Sé, ambos em Lisboa, mas os livros e documentos que poderiam fornecer-nos algum outro pormenor àcêrca dêste músico extraordinário foram todos devorados pelos terremotos e incêndios, pelas guerras e revoluções.

Nasceu o nosso mestre no ano de 1583 em Elvas, cidade fronteira com a Extremadura espanhola.

Segundo êle nos narra, aos oito anos já estudava a música; em 1603 passou para a Sé de Lisboa e em 10 de Junho de 1604 foi admitido na Capela Real na qualidade de capelão e tangedor de tecla «tendo passado pello riguroso exame, que na sua Real Capela se me fez, estando a elle presente no choro o muito reuerendo Prelado d'ella com todos os capellães e cantores». E ali ficou trabalhando até que em 13 de Outubro de 1633 foi aposentado com cem mil reais de pensão por ter servido trinta anos continuos e achando-se muito velho não podia acudir à sua obrigação.

Até aos vinte anos o P. Manuel Rodrigues Coelho viveu em Elvas, estudando e trabalhando, como já disse, desde os oito anos, na Sé desta cidade. Não sabemos quais foram os seus mestres, mas o mais lícito de supor é os seus professores terem-se formado na então já florescente escola alentejana, em Évora ou em Vila Viçosa, duas cidades a relativa pouca distância de Elvas. Estes gigantescos contrapontistas e ao mesmo tempo criadores de música religiosa da mais alta inspiração, os Manuel Mendes, Cosme Delgado, Duarte Lobo, Frei Manuel Cardoso e outros, terão irradiado com o seu génio até aos últimos cantos do reino, e de facto, antes de Coelho publicar o seu livro, em 1617 submete-o ao parecer do então já dentro e fora da península muito célebre Frei Manuel Cardoso; e êste, respondendo com a sua opinião,

disse: «Vi a música dêste livro por mo pedir o Autor delle. Achey nelle muita variedade de passos, grosa excellente e airosa, as falsas em seu lugar, muy bem acompanhadas: e em tudo me parece digno assi de seu Auctor, como de ser impresso, pera proveito dos que delle tiverem noticia.» E quão grande era a estima que tinha Coelho por Frei Manuel Cardoso vê-se quando o nosso mestre declara numa outra página do seu prefácio: «E advirto que algumas destas cousas andarão por fora, que não faltaria quem mas levasse, ou em lições apprendesse, as quaes eu não conheço por minhas, pois não são revistas por mim, nem reconhecidas e examinadas pello Reverendo padre Frey Manoel Cardoso, religioso de nosa Sr<sup>a</sup> do Monte do Carmo, cujo parecer nesta materia deve só bastar por muitos por sua singular erudição». Aqui Coelho deixa quási entrever que recebeu conselhos de Cardoso.

Por esta opinião dada no Carmo de Lisboa no dia 21 de Julho de 1617 vemos que a obra existia já três anos antes de ser publicada, pois só se editou em 1620 e o seu autor a dedica a Filipe III quiçá com motivo da visita que fêz êste monarca a Portugal (Abril-Dezembro 1619) para o juramento de seu filho o príncipe Filipe.

Se por um lado o jovem Coelho terá recebido o ensino daquela forte escola alentejana, também por outro o ambiente elvense lhe terá deixado algum

traço profundo na sua alma sensível, susceptível e reflexiva de artista. Até aos vinte anos, é a idade na qual o homem forma o seu carácter, é a idade na qual cresce o homem espiritual e durante a qual êle absorve as maiores impressões bebidas do exterior; durante esta transformação de talento em carácter e génio penetra num ser humano todo o metafísico da terra e da paisagem em que êste vive. Aquele dualismo de expressão na obra de Coelho, dum lado a dureza, a violência, a aridez, a austeridade, o claro-escuro, o exaltado e o místico, do outro lado a simplicidade, a inclinação para o analítico, o lirismo, a meiguice, o sentimento do trágico tão lusitano, a sensualidade, todo êste dualismo reflete-se na paisagem em que se levanta a fortaleza de Elvas. Já a estreiteza própria daquela cidade fortificada e estratégica, sitiada em 1580 por Filipe II (o I de Portugal), com a sua Sé por dentro fria e alheia a abstracções, são característicos. Por Elvas passa a grande estrada que liga Lisboa com a Espanha, com a França e é o caminho para a Itália; por Elvas passam reis, diplomatas, dignatários, comerciantes, letrados, artistas, aventureiros, enfim tôda a vida multicolor duma das mais importantes estradas; e Elvas é uma das chaves que dão entrada e saída a Portugal de ideias, de factos políticos, de correntes artísticas, de príncipes e princesas caseiras a formar novas alianças políticas. E todo êste mundo de Elvas está situado numa paisagem na qual,

como disse uma vez o eminente escritor e meu amigo José Osório de Oliveira, se pode ver onde acaba Portugal e começa a Espanha. — De um lado a paisagem saudável portuguesa, lírica, um pouco branda e meiga, incitando a pensar em mito, mistério e aventura, do outro lado a paisagem «recia» da Extremadura espanhola, paisagem ressecada, de perfil concentrado, com o horizonte vasto e amplo, paisagem de «dejanía» de grande gesto que alarga as almas e os espíritos; até a côr da terra é diferente, a lusitana é vermelha, a espanhola amarela.

Não é de duvidar que estas duas modalidades tenham imprimido o seu sêlo na face interior de Coelho; dois grandes contrastes, dois mundos diferentes, que nêle se juntaram, se amalgamaram para produzir aquela feliz mescla de carácter, esta riqueza de matices, esta grande escala e abundância de sentimentos, que mais tarde será tão eloqüente através da sua obra.

Se as influências sofridas em Elvas foram acima de tudo portuguesas e em seguida contudo hispânicas, e não esqueçamos que desde 1580 existia em Portugal a dominação espanhola, em Lisboa acharemos um ambiente ainda mais diverso. Mas, fixamos ainda, quando Coelho veio para Lisboa já devia ser um organista formado, porque numa capela real não só nunca entraria um inacabado, como só entrava o melhor do país.

### III — LISBOA. INFLUÊNCIAS ESTRANGEIRAS. OS INSTRUMENTOS

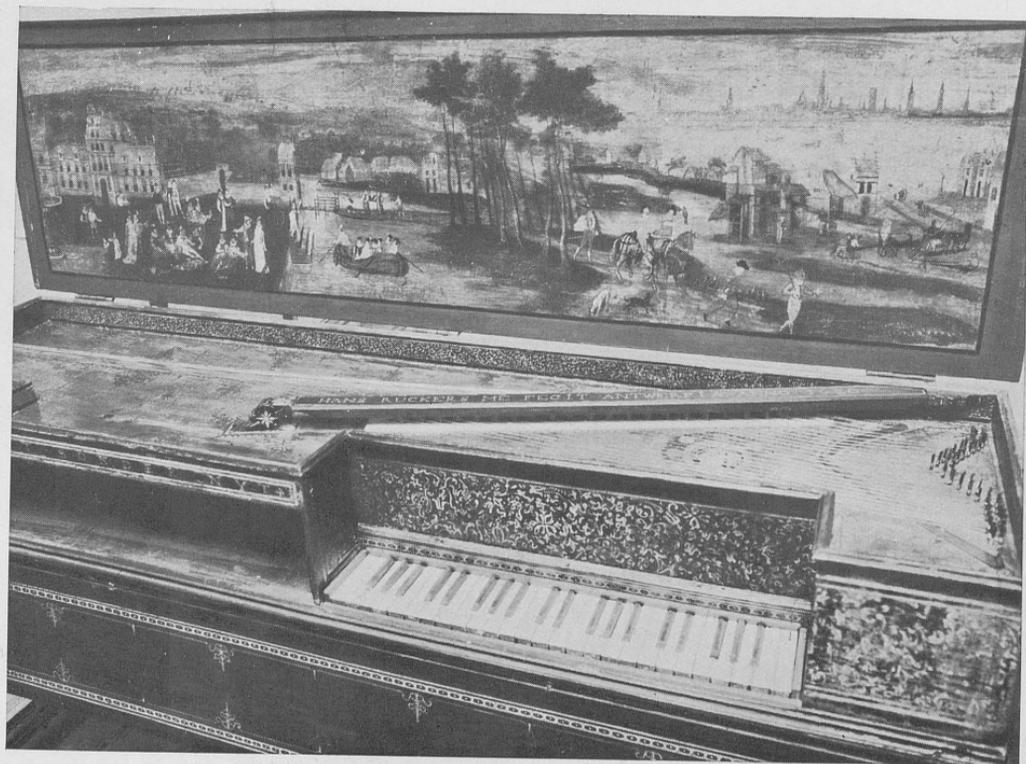
*La vida creadora supone un régimen de alta higiene, de gran decoro, de constantes estímulos, que excitan la conciencia de la dignidad. La vida creadora es vida enérgica.....*

(José Ortega y Gasset).

O P. Gonçalves da Câmara escreveu em 1570: «Fazer-nos cristãos e católicos, ainda menos que latinos», e pode-se dizer que estas palavras regeram cada acção ou manifestação dos portugueses. O desastre de D. Sebastião em Marrocos, o lema de D. João III «fazer muita cristandade», a acção do catolicíssimo rei Filipe II, a enorme influência de que gozaram os jesuítas e o obscurantismo do baixo clero, contribuíram bastante para que a religião e especialmente a fé ficassem uma das mais essenciais preocupações da nação. Isto forçosamente devia trazer as suas conseqüências para tóda a vida artística e intelectual. Êste factor devia influir em tóda a música, e também na música para tecla e daí vem que a obra de Coelho guarda

uma feição nitidamente eclesiástica. ¿Onde se haviam de tocar as obras para tecla, e especialmente profanas, num meio tão restrito? Vejamos — não existia uma verdadeira côrte, os Filipes espanhóis pouco residiam em Lisboa, e ainda menos festas davam. Assim a capela real viu-se reduzida a actuar só dentro da igreja. Em 1596 Filipe II proíbe mesmo o canto de vilhancicos nas igrejas e não de balde disse Pedro Cerrone no seu livro «El Mellopeo y Maestro (1613)» «...Alreues, vemos que en España muy pocos son los Caualleros que gustan saber Musica, antes muchos la aborecen, y desechan, y destierran de sus casas, como cosa vil, vituperosa, y dañosa: y parece ser inuentada solo para los Ecclesiasticos y Religiosos...»

Verdadeiramente, o meio devia ser pequeno e já nessa época os portugueses além de terem tantas boas qualidades deviam ter aquela péssima, a da inveja. Sempre foi difícil, senão impossível, e ainda é, que um verdadeiro grande espírito, um génio português consiga ter unânime veneração e admiração por parte dos seus compatriotas. Não conheço nenhum grande poeta, estadista, pintor, pensador, escritor ou músico português nem do passado nem do presente do qual alguém não dissesse mal; o português com o vício da vaidade e da inveja não pode sentir por um grande compatriota seu aquela indiscutível veneração como sucederia num caso idêntico em Inglaterra, na Alemanha, na França, na Itália e em tantos países dou-



*Virginal de Hans Ruckers (detalhe)*

Foto Mário Novais

tras latitudes. Sentia Coelho que no seu país não havia quem se entusiasmasse de todo o coração, e com um arzinho de resignação confessa êle mesmo no seu proémio: «Que por ser Portugal pátria minha, mal poderei ser nunca propheta nella, mas pois he de bom cidadão e natural, não fazer fim em attentar pollo bem da Pátria». E é êste prefácio que nos mostra o «Mestre Manoel», modesto, sem pretensões, simples e humilde como são sempre os verdadeiros grandes, nada de auto-reclamos, amor próprio ou suzerania, sem vaidade; e a-pesar-de tudo e tôdas as imensas mediocridades pretenciosas o sólido e o autêntico grande não perece nem se afoga, não precisa a charlataneria dos pequenos, vive sempre, e ainda vive hoje, e talvez com mais fôrça depois de mais de 300 anos.

Se um António de Cabezon, organista de Carlos V e de Filipe II, até 1566, escrevia Pavanas, Galhardas, Diferencias sôbre cantos populares, emfim música com destino puramente profano, foi porque podia tocar ou usar estas obras executando-as em palácio ou nas festas que se deram, quando viajava no séquito de Suas Magestades acompanhando-as para Itália, Alemanha, Países-Baixos, Inglaterra e tantos outros países. Pode-se asseverar, que Coelho raríssimas vezes ou jàmais terá tocado em palácio, servindo assim à música profana; a sua actividade desenvolvia-se unicamente dentro da igreja, em contraste com a actividade de Cabezon pai e filho.

Talvez poder-se-ia objectar também que Coelho não quis fazer concessões à música profana motivado por qualquer reparo de ordem religiosa. É communmente conhecida a posição dos organistas das Espanhas perante a música. Para elles o momento ético é a coisa principal, somos inclinados a pensar involuntariamente na Katharsis dos antigos gregos. E este espírito e ambiente do elevado, do divino ondeia através de tôdas as obras hispânicas para tecla desde Venegas de Henestrosa até Joan Cabanilles, a música serve unicamente para «levantar os espíritos a Deus em contemplação». Aquela «música divina, boa e perfeita» só podia servir em louvor de Deus, era considerada como mister sagrado, e quem se rende a esta música alheia aos deleites dos sentidos corporais ou carnaes não pode dedicar-se à «música vulgar e chocarreira atrás de que vai o vulgo da gente» (Hernando de Cabezón). Poucas são realmente as obras profanas para tecla que conhecemos da antiga escola hispânica; o Tiento, no fundo tem sempre a sua feição eclesiástica, as obras profanas dos Cabezón em comparação com a obra total dêles são poucas e desvanecem à vista da grande obra de índole litúrgica, e elas guardam sempre a sua típica gravidade e dignidade. O momento ético na música para tecla hispânica era muito pronunciado e talvez não em menor grau uma das forças motrizes desta música, ela, a ética, era o fundamento e uma das razões da existência desta música.

Ela tem a sua origem no amor e na contemplação divinas, desconhece por completo a estética sentimental e o «far bellezza» dos organistas italianos como desconhece também o «pleasure» e o «charming and merry play» dos virginalistas inglêses. Ela ultrapassa o simples prazer do movimento para ser o prazer da junção com o Altíssimo. E saindo dos limites da Península, em vão procuraremos um livro de música daquela época cujo prefácio toma um semblante tão elevado e desmaterializado. Certamente nisto obra-vam também as condições especiais que tinha a fé em tôdas as regiões hispânicas e não esqueçamos que o concílio de Trento, também uma instituição hispânica, ordenou o maior recolhimento interior nas artes. Também Coelho terá tido o seu zêlo sagrado, querendo servir exclusivamente ao seu Deus pelo qual havia feito os seus votos, tomando o hábito de eclesiástico e não se sentia inclinado de romper com a sua austeridade.

«A música para tecla em Espanha e Portugal, como diz com muita razão o ilustre historiador Ludwig Pfandl, era considerada como constituindo uma arte privativamente aristocrática, adequada a ter como cenário as naves das catedrais e os paços dos reis, em relação sòmente com as funções litúrgicas ou as organizações palacegas, mas não chegou a penetrar nas outras classes sociais nem a influir na vida geral da nação». — Enquanto a arte do virginal em Inglaterra

é uma arte sumamente popular, uma arte que vive pela espiritualidade do povo e não é movida por qualquer ideia ética, é profana em todo o sentido da palavra.

Por outro lado os fidalgos portugueses, salvo raras excepções, não se interessavam pelas artes nem pelas ciências, como era o caso duma grande parte da nobreza espanhola, francesa e italiana. A fidalguia portuguesa foi sempre rústica e materialista. Além disso a vida económica era difícil, visto que os portugueses daqueles séculos não souberam criar uma riqueza estável, uma política comercial, uma economia organizada; na hierarquia social faltava também, motivado pelas causas anteriormente explicadas, uma burguezia saudável e opulenta, que, como era o caso em Flandres e na Alemanha, pudera fazer florescer as artes, aquela burguezia tão importante para a música no lar (Hausmusik).

Se um Coelho devia criar em primeiro lugar de si próprio e para o uso eclesiástico, existiam também algumas circunstâncias exteriores que eram favoráveis à evolução do nosso mestre. — Lisboa a-pesar-de já sofrer a decadência do enorme império do ultramar era ainda um daqueles importantes portos comerciais, que estavam em contacto com o mundo inteiro. As relações com os Países Baixos eram muito intensas e talvez o facto de terem emigrados tantos judeus portugueses para Antuérpia, Gande e Amsterdão, au-

mentava ainda estas relações e foram êles, os sefarditas, que sempre vigiaram pelo movimento e tráfego entre a antiga pátria e a nova. Artisticamente, excluindo a poesia e as letras, Portugal tinha mais convivência com os Países Baixos de que com a Itália; devemos não esquecer, que as predestinações de ordem rática e a consequente maneira ou modalidade de interpretar as coisas de ordem religiosa, a ânsia da salvação da alma e o «castillo interior», não davam na península margem para uma intensa expansão do espírito da Renascença Italiana. Se verdadeiramente em Portugal do século XVI e na Espanha tivessem existido grandes influências italianas, encontraríamos também aqui a sua mais importante forma da música para tecla, a Tocata, mas a Tocata só chegou muito mais tarde a Portugal. ¿E não foram os neerlandeses os que trouxeram o Ricercare para Itália? Willaert e Buus para Veneza e Houterman para Roma. Aqui devemos lembrar-nos também do livro manuscrito que contém os Ricercare de Buus que se encontra na Biblioteca da Universidade de Coimbra do qual se falou no primeiro capítulo. Se os organistas portugueses aprenderam servindo-se destas obras flamengas as consequências serão visíveis através das suas próprias obras. O facto, de que justamente as obras de Jacques Buus eram objecto de ensino em Portugal, tem um significado muito profundo cuja transcendência ainda não podemos apreciar na sua totalidade. O autor das «Flo-

res de Música», pouco ou nada terá da Itália, mas há de ter da Flandres, da Inglaterra e da Espanha.

Como já disse, com a Flandres havia relações de tóda a índole; músicos portugueses, como Duarte Lobo editam as suas obras na célebre casa Plantin em Antuérpia, impressores flamengos, como os Craesbeeck, antigos aprendizes da oficina de Plantin, estabelecem-se já nos princípios do século XVI em Lisboa. Há músicos flamengos na capela real, como as quatro charamelas do rei D. Manuel, as obras de Josquin, Gombert, Crequillon, Clemens non Papa, Verdelot, Orlando si Lasso e doutros são conhecidas e executadas em Portugal e creio mesmo, que Coelho terá conhecido as obras de Jan Pietersz. Sweelinck, o grande organista da «Oude Kerk» de Amsterdão que segundo as últimas investigações do Sr. B. van den Sigtenhorst Meyer jámais esteve na Itália; ambos, Coelho e Sweelinck, elaboram um mesmo tema e justamente um tema nada corrente, só um Bach o há-de usar anos mais tarde.

O virginal e outros instrumentos com o mecanismo de pennas conquistaram já nos princípios do século XVI a preferência dos portugueses, emquanto na vizinha Espanha segue subsistindo o clavicórdio. O anteriormente dito não exclue o cultivo do clavicórdio em Portugal; a quantia de clavicórdios ainda hoje conservados neste país afirma a sua popularidade; mas paralelamente achamos o grande cultivo

do virginal e do cravo, que na Espanha dêstes tempos era tão escasso. Em 1523 na côrte de D. João III trabalhava um construtor de cravos e virginais holandês; é Copijm de Hollanda. Vários artesanos mandavam os seus instrumentos dos Países Baixos para Portugal, assim os Ruckers e outros; os instrumentos que ainda hoje se conservam em Portugal, — entre estes um magnífico virginal de Hans Ruckers —, são suficientes testemunhas de tais factos. E esta questão dos instrumentos é muito importante para julgar a maneira portuguesa, e que já neste sentido ela se distingue da castelhana. Em Espanha, com o orgão, o instrumento para tecla preferido era o manicórdio, hoje geralmente chamado clavicórdio, instrumento que na sua forma de ligado (*accouplé*) foi usado também em Sevilha em 1626 pelo genial compositor (português) Francisco de Correia Araújo. Durante o século XVI fabricavam-se clavicórdios em Espanha, especialmente em Barcelona e em Saragoça. O clavicórdio produz o som mediante um macilho de metal fixado no extremo da tecla, que golpeia a corda e a põe em vibração, simultâneamente como succede no pianoforte com o martelo, só com a diferença que no clavicórdio ou manicórdio não existe todo êste complicado mecanismo, e havendo aqui uma conexão tão íntima como directa entre o dedo, a tecla com o macilho e a corda, faz, que é um instrumento que permite um tocar cantável (em alemão: *singbar*), expressivo e no qual o

próprio tangedor pode modular e graduar o som. O clavicórdio produz os mais finos contrastes e matizes nas sonoridades, até que nêle é possível de produzir o vibrato; (é o verdadeiro antecessor do nosso piano-forte moderno e não o cravo com a sua dinâmica de terraços) mas êste instrumento foi menos estimado em Portugal, ao mesmo tempo que o virginal, como o cravo, foram preferidos nos Países Baixos e na Inglaterra e até em Portugal. Estes instrumentos para os quais escreveram os «virginalistas» inglêses, os Byrd, Bull, Farnaby e tantos outros produzem igual ao cravo o som por meio de bicos de pennas (plumas recortadas) que beliscam a corda do que resulta um som muito menos modelável e que requiere uma outra dinâmica; em resumo: virginal e cravo exigem uma técnica diferente para executar e também para compôr; pensar clavicórdicamente ou virginalisticamente, são dois mundos diferentes. Isto reflete-se também nos ornamentos; limito-me a citar os «quiebros e redobles» dum Fray Bermudo, dum Cabezon ou dum Tomás de Sancta Maria, estes ornamentos de uma certa feição expressiva e melódica e cantáveis derivam da convivência com o clavicórdio e em segundo lugar com o órgão; o manicórdio ou clavicórdio era o instrumento do lar e servia para estudo, e em casa diante do manicórdio escreveram êles as suas composições.

Quão diferentes os trilos rápidos, os «beats e shakes e slides» da escola anglo-neerlandesa que derivam

dum instrumento de outro feitio, o do mecanismo com pennas. O instrumento impõe a maneira, o estilo; um Cabezon servindo-se dum virginal, para prolongar o som, forçosamente teria encontrado o recurso dos ornamentos dos virginalistas.

Na obra pianística de Coelho, que em primeiro lugar é pensada pelo órgão, não encontramos ornamentos, nem os típicos do virginal nem os do clavicórdio. Coelho diz apenas nas suas advertências: «O segundo que aduirto seja, que se ha de quebrar com a mão esquerda e direita, todas as vezes que fôr possível». Interpreto esta frase no sentido, que êle deixa a aplicação dos ornamentos á vontade e gostos livres do executor e bem sabe que a realização de ornamentos no órgão, virginal ou na harpa era completamente diferente. Nem o órgão nem a harpa se prestam para ornamentos rápidos e curtos, mas sim o virginal. A situação dos espanhóis a êste respeito é mais definida, porque tanto no órgão como no manicórdio como na vihuela podem ser aplicados os mesmos ornamentos. Mas no caso português chegamos a uma rutura, porque a diferença entre o órgão de feição peninsular e o virginal é bem grande e por isso Coelho não terá querido estabelecer qualquer norma. E não esqueçamos que o livro de Coelho não é destinado a ser um tratado; a sua advertência reza: «porque quem procurar auer este liuro polo menos deue ser não principiante, mas arrezoado tangedor, que aos principiantes

logo se lhe pratica o ar, e graça no tanger com o modo que deuem ter no por dos dedos». Se hoje, para uma interpretação moderna, é julgada necessária a aplicação de ornamentos, então aconselho para o órgão os ornamentos mais melódicos dos espanhóis e para o cravo os ornamentos dos anglo-neerlandeses.

Se os portugueses applicavam em grande parte a técnica dos virginalistas ingleses, esta em primeiro lugar foi-lhes transmitida pelos holandeses, de tóda a maneira causa certa estranheza, que mesmo no catálogo de D. João IV em que estão registadas tôdas as classes de obras vocais e obras para alaúde e viola de Dowland, Tallis, Weelkes, Morley, Byrd, Gibbons e outros, não haja nenhum trecho inglês para tecla. Mas importante devia ser também a Espanha, a-pesar-de que esta, de certa maneira, bebia, como os portugueses, das mesmas fontes de origem. Mas a Espanha, graças aos seus génios acima de todos o castelhano António de Cabezon; Tomás de Sancta Maria, o catalão Pedro Alberto Vila e tantos outros, já nos meados do século XVI tinha o seu estilo pianístico definido e êste subsistirá durante longos anos, quási até à vinda dum novo reformador: o valenciano Joan Cabanilles (1644-1712). As relações, já por causa de ligações familiares, já por acções políticas comuns eram bem estreitas entre as côrtes de Castela e de Portugal e mais se estreitaram com a vinda de Filipe II para Portugal.

Em 1552 membros da célebre família Soto, mú-

sicos da capela real em Madrid, acompanhavam a princesa Juana para Portugal. Mossèn Higiní Anglès, o ilustre musicólogo catalão, teve a amabilidade de me indicar duas nóminas, que êle pôde encontrar no Arquivo de Estado em Simancas. Diz a primeira: «Francisco de Soto músico de camera, residió entero, desde Enero hasta Junio, en servicio de la Sra. Princesa Doña Juana, el dicho año (1552) hasta que por Octubre del dicho año se partió para Portugal», etc., e a segunda: «— 1552 — Gaspar de Soto otro cantorico tiple, hijo de Francisco de Soto músico, que fué a Portugal en servicio de la serenísima princesa D.<sup>a</sup> Juana, mi hermana, su salario de todo el dicho año», etc..

Em 1581 Hernando de Cabezon está em Lisboa chamado por Filipe II «por no aver aqui quien tañese bien los organos en la capilla», segundo êste rei escreveu a suas filhas. Àcerca desta viagem de Hernando para Lisboa pôde encontrar no Arquivo de Estado de Simancas dois documentos que estão em relação com esta viagem. O primeiro é a outorga de um poder a sua mulher para poder atender aos interêsses durante a sua ausência; ambas as relações constam do maço (legajo) 47 (Casa Real). A primeira relação: «Un poder de Fernando de Cabeçon mussico de tecla a favor de Gregorio de Cabeçon y Doña Maria de Moscosso, muger que quedo del Sr. Hernando de Villanueva guarda joyas, que fué de su Magd. Poder

para recibir sus gages o cualquier otro pago, arrendar y rentar bienes etc. y administrar sus bienes. Otorgado en Madrid a 23 de junio de 1581»; assina o notário Antonio Voto. E a segunda: «Yo Don Luys Manrique declara capellan mayor de su Magd. y su limosnero mayor/ certifico que Fernando de Cabeçon mussico de tecla ha ressidido y serbido en esta corte en su real Capilla desde primero de Julio del año passado de 1581 fasta fin de Deziembre del, y porque es assi verdad dí esta presente de pedimiento del dicho Fernando de Cabeçon fecho en la ciudad de Lisboa, a 29 dias al mes de Enero de 1582 años» rubrica don Luys Manrique.

Em 1600 está em Lisboa o organista vasco Diogo de Alvarado. Se em 1581 verdadeiramente não havia organista capaz em Lisboa, hoje não podemos averiguar-lo, Diogo Luiz era talvez já demasiado velho e quem estava habituado ao melhor de entre os organistas da Península, António e Hernando de Cabezon e sempre servido por estes; o rei habituado ao estilo dêles e êles conhecedores dos gostos e predileções da sua muito católica magestade, não podia ser contentado por outro mestre se êste não fôsse superior aos Cabezon. Os livros de cifra espanhóis eram conhecidos em Portugal e a arte de Hernando terá deixado os seus traços. (O têma do 7.º Tênto de Coelho tem a sua paralela no têma duma Entoação de A. de Cabezon) .Viagens de grandes génios são sempre frutí-

feras. — Se Coelho recebeu tantas ideias do estrangeiro, êle próprio era suficiente criador para dar de si mesmo ideias novas, e elaborar as suas e as alheias a uma unidade completa, unidade que deu lugar a uma obra-prima.

Podemos resumir: de Portugal a solidez contrapontística, da Península hispânica a forma e o conteúdo, o estilo de composição — e Coelho apesar de ser mais novo, espiritualmente está em correspondência com os mestres espanhóis do século XVI —, dos anglo-neerlandêses a técnica da contestura e a escrita puramente instrumental; a técnica do teclado é hispano-portuguesa e anglo-neerlandesa, particularidades italianas que ambas contêm serão estudadas num outro trabalho.

Parece que já durante o reinado de D. João III havia em Portugal algum músico italiano, pelo menos as n<sup>o</sup>minas para os seus músicos o fazem supor. Fala-se nesses documentos dum André de Milão (Milano?) «meu charamela» e dum João (Giovanni) Polo «tambor ytaliano». — No Arquivo de Estado de Simancas, Casa Real, maço n.º 53 (legajo n.º 53) encontrei uma n<sup>o</sup>mina para os testamentários de Cessar Rroseto (Rosetto) Veneciano (!), êste, em 1578 era menestrel na Capela Real. É a primeira vez que encontro, nesta época, um músico italiano numa capela real espanhola, mas não esqueçamos que Veneza acabava de ser influenciada e cultivada pelos Willaert,

Buus, e outros flamengos, e Roma por Marc Houterman e Jacques Brumel em Ferrara. Também encontramos organistas hispânicos em terras italianas, especialmente em Nápoles e Sicília, coisa bem natural, formando essa região parte do império espanhol. Igualmente quero recordar o toledano Diego Ortiz autor do famoso tratado de glosas, que em 1553 era maestro de capela do Vice-Rei de Nápoles. — Nas obras espanholas do século XVI tudo é mais ligado, os contrapontos mais vocais, os mestres embora livres da forma vocal, lembram a maneira vocal, mas também não existe em Coelho a virtuosidade dum Bull ou dum Sweelinck, esta já espiritualmente não era possível em Portugal, e também na Igreja católica portuguesa tocava-se exclusivamente para o serviço religioso, não existiam os concertos de órgão extra-litúrgicos da igreja reformada e protestante, campo tão vasto como grato para o desenvolvimento da arte do órgão e especialmente do virtuosismo.

## IV — TÉCNICA E ESTILO

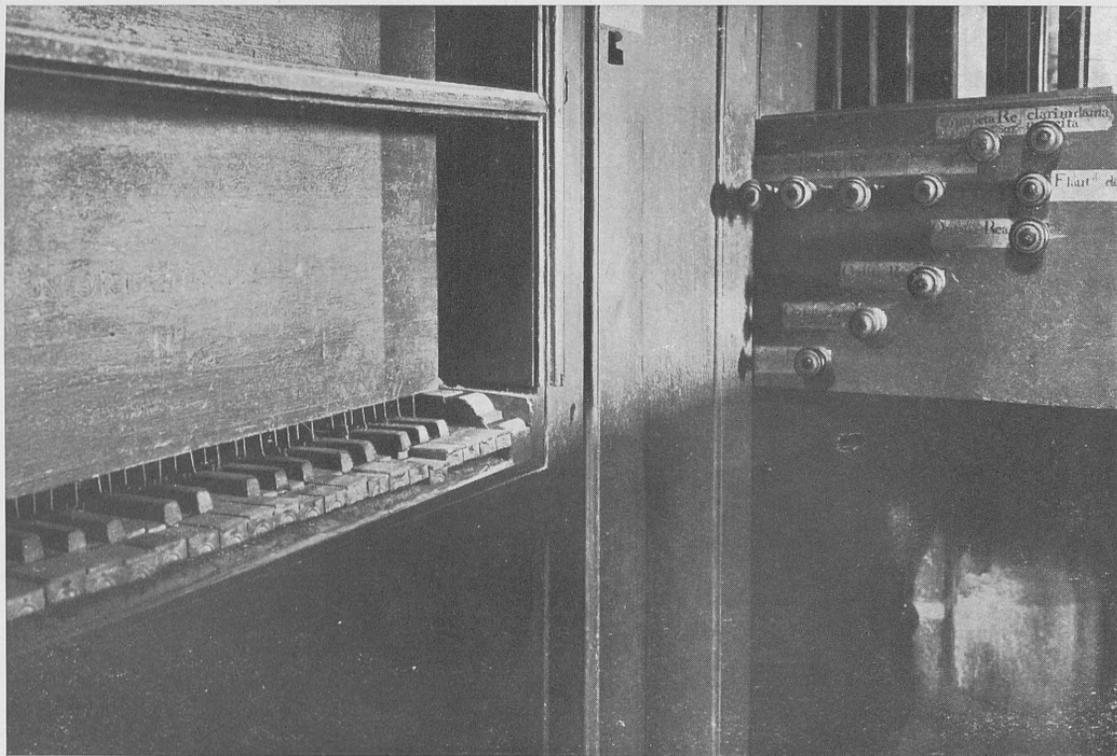
*Pues das luz a los sabios  
mas que el dia,  
Con la organica sciencia que  
mostraste.*

(Do soneto de Manuel de Pino  
ministril de S. Magestad,  
dedicado ao P. M. R. Coelho)

Só três Tentos do livro das «Flores de Música» (N.ºs 16, 20, 21) se limitam a um tema único e podem ser classificados como Fantasias monotemáticas, nos outros Tentos — em contraste com Cabezon onde um tema se esquia deante de outro — Coelho desenvolve cada tema novo do precedente, são Ricercari a vários temas. O que há-de ser um Tiento indica Pedro Cerone no seu já citado livro «El Mellopeo» no capítulo XVII «La manera de componer los Ricercarios o Tientos», onde diz: «Entre todas las Composiciones la del Tiento quiere que sus invenciones sean largas, y las partes alguntanto distantes y apar-

tadas; para que al tañerlas sean más facilmente conocidos de los oydores. Siempre una de las partes (aunque sea en dos) ha de hazer continuo movimiento... (El Tiento formado con una sola imitacion es el verdadero) empero si, que es licito reysterar dos, tres, quatro, cinco y mas vezes la mesma invencion. De modo que, se puede seguir desde el principio hasta al cabo con un mesmo subiecto, variando però las Figuras y los acompañamientos de la Invencion. Haziendola una vez de Semibreves, otra de Breves, otra de Longas, otra de Minimias, y otra de Seminimias: però siempre con acompañamientos diversos, y con alguna variedad de Consonancias; y de manera, que la una no sea conforme à la otra: y el Compositor quanto mas variado lo hiziere, tanto más mostrará a los professores su saber y habilidad. Entre todas las observaciones, quando se compone, en particular conviene tener en cuenta de hazerlo de manera, que se pueda tañer con instrumento de tecla, sin perder punto dello, y sin desacomodidad de las manos: que faltandole esto, valdrá muy poco; pues el Organista no se podrá servir del. Que el Tiento no se haze à otro fin si no para tañerle: y assi hallanse muchos dellos que son muy singulares para tañer, y nada ò muy poco valen para cantar; aunque esten llenos de nuevas invenciones, y de mil lindezas extraordinarias.»

A-pesar desta diversidad de temas na obra de Coelho, a semelhança entre êles (parecem da mesma



*Teclado do órgão da Sé de Évora*

Foto Mário Novais

raiz familiar) incita a uma certa unidade e lógica desde o princípio até ao fim de cada Tiento. Coelho prolonga ou abrevia o tema; o tema ou as variantes, para não dizer temas novos, derivados de abreviação ou prolongação são invertidos; também se formam temas novos de algum contraponto que já apareceu como atributo orgânico e pertencente ao conjunto. Os motivos e contrapontos de Coelho são essencialmente instrumentais, são inventados através do instrumento, em primeiro lugar o órgão, mas depois o virginal, é-lhes própria a característica musical do instrumento de tecla, esta técnica da escrita motivica é oriunda do norte. Os cruzamentos das distintas vozes afirmam o pensamento polifónico e são tão típicos dos organistas espanhóis com a sua inclinação pelo «meio registo», aquelas sonoridades contrárias (Konträre Klangfarben) das quais fala Joachim Moser; o baixo que às vezes sobe muito acima do tenor ou outras combinações.

Em que grau Coelho é instrumental vê-se por exemplo nos grandes saltos de intervalo:

A Tiento n.º 5.



ou duma maneira mais virtuosa dentro dos arabescos e da «broderie»:

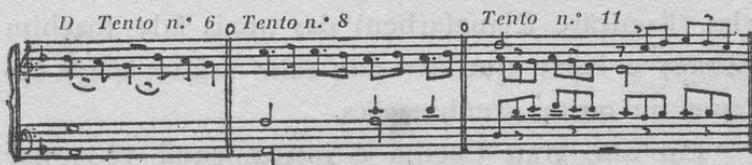


ainda mais pronunciado em:

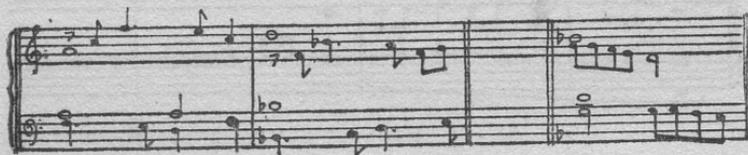
*Ex. C. Tento 12*



Quantas figuras lembram à técnica dos virginalistas ingleses e de Sweelinck, assim os hoketus (pequenos contrapontos isolados) e as figuras rítmicas como:



ou contratempos e imitações figurativas, como demonstra o exemplo seguinte:



também encontramos a simetria nos contra-movimentos:



Arabescos em uma das vozes em tercinas de colcheia, colcheias e semicolcheias, ficando as outras três vozes com notas sustentadas. Nisto será imitado pelo seu compatriota (?) Francisco de Correia Araújo — que pela sua atrevida harmónica poderia ser chamado o «Greco» musical —, que declara no seu «Libro de tientos y discursos de Musica practica, y theorica de Organo» (1626): «Contentome el modo de usar de el (el tiempo imperfecto y el perfecto) del Padre Manoel Rodrigues Coelho en el libro que escribió en canto de organo para tañedores de tecla, etc. por quanto usa del imperfecto en obras de a diez y seis semicorcheas al compas, sin mezcla de otro tiempo».

Ao contrário um outro português não é tão avançado. Trata-se de António Fernandes; diz êste na

sua «Arte de Música de Canto de Orgam, e Canto Cham e Proporções de Música diuididas harmonicamente. (Dirigida ao insigne Duarte Lobo) e publicada em 1626 pela casa Craesbeeck, de Lisboa»: «...que ordinariamente uma voz tange de sesquialtera, que é de número de três, ou de seis, ou de nove, ou de doze, e as outras vozes cantam de compassinho, e esta é a comparação da proporção dumas vozes com as outras». — Do que acima fica dito resulta também que Coelho tem mais habilidade na sua técnica; António Fernandes, aparentemente, com o seu «cantar a compassinho» só sabe mover uma voz animadamente e as outras ficam em notas sustentadas, enquanto Coelho leva elementos virtuosos ao mesmo tempo por duas ou três vozes o que significa uma técnica pianística completa; e isto nove anos antes de Fernandes.

Os arabescos e a «broderie» são levados alternando, por todas as vozes, mas mesmo a condução das vozes em notas sustentadas (Haltetöne) é motívica e melódica. Estranho é, porém, que Coelho não escreve, como outros mestres da época, para mais que quatro vozes, talvez devamos buscar o fundamento desta limitação, na condição dos instrumentos que êle tinha ao seu dispor; êle mesmo declara no seu prólogo: «...porque tudo o que passa no instrumento de quatro não serve, porquanto o instrumento não declara mais, e passando daqui tudo fica parecendo o mesmo, o que não é nas vozes humanas».

Mas também há Tentos, especialmente os últimos, nos quais o arabesco não se limita a ser levado numa só voz, aqui duas e até mais vozes estão em movimento animado decorrendo paralelamente e contrariamente em tercinas, colcheias ou semicolcheias. Isto sucede igualmente em maneira contrapontística por exemplo no Tento N.º 20:



ou no Tento:



São freqüentes os contrapontos em terceiras e sextas. Também é característica a repetição de notas, por exemplo no Tento N.º 15 e freqüentes são as trocas de ritmo sôbre tudo de 4/4 por 3/2. Em contraste

com os inglêses faltam os movimentos em sextinas. Mas as seqüências de tipo anglo-neerlandês encontram-se também na obra de Coelho. Das quintas paralelas diz o próprio Coelho: «Acharão às vezes duas quintas, porém são as que todos os autores admitem, e usão, por serem uma maior e outra menor», mas acrescenta ainda: «É as mais das vezes se deixão ir por rezão do passo, ou ar». Bem peninsular é a escrita compacta. Abundam as ligaduras e as falsas relações (durezza e ligature); e as durezas harmônicas, estas últimas às vezes muito arrojadas, estas e a freqüente mudança entre bémois, B quadrados e sustenidos produzem efeitos acústicos estranhos que surpreendem mesmo as pessoas que têm muita prática da música daquela época. Estas estranhas estancagens harmônicas, que conhecemos já através da música popular meridional e oriental, imprimem o seu sêlo característico em tôda a música portuguesa para tecla, mais tarde encontrá-las-emos ainda mais pronunciadas em Carlos Seixas e Sousa Carvalho. De certo o P. Manuel Rodrigues Coelho não era nenhum vilão musical.

Surpreende que certos Tentos por causa da maior e mais florescida figuração e em consequência da escrita mais brilhante parecem antes destinados ao virginal que ao órgão. Isto acontece sôbre tudo com os N.<sup>os</sup> 18 e 23. Em si exigem do intérprete um andamento mais vivo e o espírito que fala através da música aparece aqui mais profano e mais galhardo. Um

contraste enorme representa o Tiento n.º 19, talvez de todos o mais litúrgico e eclesiástico, quási tôda a escrita em valores longos, pouco florida e cinselada, movimentos lentos, deixa a impressão de ser tudo em bloco, enfim um trecho que devemos adjudicar sem reserva alguma e exclusivamente ao órgão. Alguns Tientos, tal como o n.º 20 oferecem um problema formal muito interessante. Êste Tiento pode ser considerado que consiste em três partes, uma primeira parte, nada menos que 123 compassos com o movimento das vozes muito vivo; segue a segunda parte, 132 compassos, pouco movimentados e em valores grandes e finalmente como parte terceira outros 51 compassos vivos e na figuração quási tão ricos como a primeira parte. Tôdas as partes em si são de uma expressão musical diferente. Coelho gosta de mudar a expressão musical de secção para secção. Na verdade, Coelho procura constantemente infiltrar vida às suas ferramentas de sons e tons, mas nem sempre consegue o seu desejo e às vezes alternam trechos da mais elevada inspiração e expressão com trechos sem ânimo, escolásticos e formulísticos, sem fluido artístico, em suma: especulação contrapontística.

As glosas sôbre temas litúrgicos são trabalhos duma grande solidez contrapontística dentro do estilo, que já há tempos se vinha exercendo na Península; não oferecem nada de novo que não esteja já contido nos 24 Tientos.

Só há quatro Tentos, dos 24, nos quais a entrada do tema não seja igual nas quatro vozes. Nos Tentos n.ºs 3 e 15 contralto e baixo entram com o tema invertido, no n.º 6 tenor e contralto entram já com um segundo tema ou contratema, sem ter dado previamente o tema principal; o mesmo caso dá-se no Tento 18, iniciando aqui, tenor e soprano um segundo tema, um procedimento que encontramos também em Sweelinck e outros.

Quási todos os mestres da época, espanhóis, italianos, alemães, inglêses, holandeses e franceses procuram acabar as suas Fantasias, Ricercari, Diferencias, Fugas, etc., com tantas vozes quantas as que tivessem empregado na peça; para o final procuram um aumento de intensidade, diria um climax final; Coelho, porém, não segue sempre esta maneira. O autor das «Flores» por exemplo nos seus Tentos N.ºs 17, 19, 21, 22, 24 e em algum outro, alguns compassos antes do fim vai reduzindo as vozes para acabar só com duas ou com uma, já quando vai diminuindo o número das vozes, escreve principalmente em breves, semibreves e mínimas aumentando pouco a pouco e muito dissimuladamente a duração dos valores o que dá lugar a mais calma e dá a sensação dum «Morrendo» apagando-se e expirando o som. Sem o expressivo do órgão moderno o nosso mestre chega a produzir uma espécie de decrescendo. — E bem se vê como esta música deriva do órgão hispânico tão carac-

terístico pelos seus diferentes registos de grande contraste e os seus jogos de palheta realçando-se muito, e dispondo também da pedaleira. O órgão de carácter mais córico e homogénio dos italianos, e especialmente o instrumento do qual se tem servido Girolamo Frescobaldi em São Pedro de Roma, um órgão quando muito de 14 vozes, implica uma outra grafia e uma outra realização do pensamento organístico, é um outro mundo sonoro, mais miguel-angelesco, falando como Emile Rupp.

# V — C O N C L U S ã O

*Want alle menschen en moghen niet een wise hebben noch een wech gaen van buten; mer si moeten een wech gaen binnen, da is die wech der minnen.*

(Jan van Ruusbroec)

*Mas conhecer não é um simples acto intelectual ou racional, restrito à área da existência: é um movimento de toda a energia viva que, em nós, se desenvolve; e, sendo viva, excede a morte ou a matéria.*

(Teixeira de Pascoaes)

Como podemos deduzir dêste breve esboço, a figura do P. Manuel Rodrigues Coelho é essencialmente interessante, porque nela encontramos a fusão completa das tradições ibéricas com influências flamengas, inglêsas e ainda italianas. Mas só um génio como o nosso «mestre Manoel» podia absorver e amalgamar tôdas estas influências sem se deixar arrastar por elas, só uma lúcida inteligência como a sua podia aproveitar estas influências tornando-as proveitosas e rendosas para a sua modalidade musical lusitana. Foi êle quem soube aliar e confundir a uma unidade homo-

génia as várias técnicas, criando assim um novo e ao mesmo tempo personalíssimo meio de expressão musical. O seu estilo provém do instrumento e é sujeito às capacidades dos instrumentos em que a sua música deve soar e por isso também as relações entre o organístico e o que procede do instrumento de tecla com as cordas beliscadas. Portugueses e espanhóis tinham que pensar no órgão; os virginalistas ingleses não precisavam escrever polifonicamente e o seu instrumento, no qual eles se concentram, o virginal, com uma só sonoridade, não é muito apto à música estritamente polifónica. Eles, para produzir dinâmica e matizes viam-se na necessidade de ultrapassar os limites da rigorosa polifonia. Mas isto era só possível nos virginalistas, que não eram sujeitos nem a órgão, nem ao clavicórdio com a sua própria dinâmica expressiva. E por isso, de-certo, os ingleses são os inventores do verdadeiro estilo pianístico e homófono.

Hoje só podemos admirar a espiritualidade fina do organista Elvense, que soube criar de tôdas essas modalidades e influências contraditórias a sua própria personalidade, a sua própria técnica e o seu próprio estilo. Graças a ser acima de tudo português, português em tôdas as suas acções e pensamentos, português na sua interpretação da vida e das artes, com esta forte integridade lusitana e nacional podia êle afrontar tôdas modalidades estrangeiras, jãmais precisava ser escravo ou baixo servidor duma modali-

dade não lusitana; Coelho aceitava tudo, absorvia tudo, mas sempre com a sua forte personalidade portuguesa adaptando e transformando e subordinando todo o alheio à maneira portuguesa. Êle é um desses grandes homens que surgem nos tempos difíceis, nos tempos de opressão, na época em que manda um poder estrangeiro. A angústia e a opressão estrangeira são sempre criadoras das maiores obras nacionais, é a própria miséria que nos reconduz à nossa gleba e só nela, só na terra própria encontramos as novas forças construtivas. O nosso mestre nunca se renegou, era um artista universal e ao mesmo tempo lusitaníssimo que foi modelado pelas circunstâncias sociológicas e psíquicas que nessa época tanto deviam influir nos homens como nas artes de Portugal. Estilo sumamente interessante pela sua variedade, a expressão atingida através de êste estilo é das mais nobres e éticamente das mais elevadas.

Com Coelho a música de tecla portuguesa chega a uma altura como ela está evidenciada ao mesmo tempo na Holanda por Jan Pietersz. Sweelinck, na Alemanha por Samuel Scheidt e na Itália por Girolamo Frescobaldi. Mas com a diferença que Coelho vive num país impregnado pelo trágico catolicismo ibérico, Sweelinck num país reformado, Scheidt num país protestante e Frescobaldi num país católico, na Roma dos papas e do catolicismo estético. Coelho vive num país atlântico, Sweelinck vive na planura

húmida holandesa abaixo do nível do mar, Scheidt vive na região da montanha secundária do centro da Alemanha, e Frescobaldi vive num país banhado pelo Mediterrâneo.

Sem embargo a sua música é também diferente daquela dos seus contemporâneos espanhóis, isto motiva em grande parte a maneira dos dois povos; na Espanha dos Áustrias tendia-se para a universalidade, dominar o mundo; ao passo que em Portugal vivia-se só para a fé; o português é alheio ao espírito imperial europeu e pensava mais no ultramar; o espanhol é mais realista, o português mais sonhador.

Há medidor mais verdadeiro que o produto da terra e do sol espanhóis e portugueses, para mostrar as características dos dois povos. ¡O vinho! o Pôrto e «da Manzanilla» quem os conhece sabe a sua diferença, são Portugal e Espanha.

E o misticismo do nosso mestre é inconfundivelmente lusitano, sentimos na sua obra o misticismo vago e panteísta do humilde capucho da serra da Arrábida, Agostinho da Cruz, que tem outro ar diferente dum misticismo castelhano e monoteísta dum António de Cabezon ou dum San Juan de la Cruz.

Assim é, que encontramos em Portugal êsse carácter musical pronunciado; não lhe era lícito de ter impetração europeia, isso impedia a situação geográfica e política de Portugal, no seu próprio país comunicou a sua ciência a outros, êle mesmo diz no

seu proémio: «Com minhas lições aproveitado a muitos discipulos em várias partes deste Reyno». Hoje desconhecemos por completo os discipulos do organista da capela real e poderiam êles evolucionar completamente no sentido do seu modelo e símbolo? Não esqueçamos que Coelho mesmo está à margem da volta, da transformação dum estilo, e não só dum estilo mas duma concepção artística — desapareceram os últimos restos do gótico, desvanece-se a renascença e aponta o barroco. Na verdade, o nosso personagem de tão alto relêvo na história da música portuguesa, parece, e é, atrasado em comparação com alguns compositores de outras nações; não devemos cair no absurdo das comparações, por exemplo com um Monteverdi. Já disse numa outra ocasião, que Coelho pertence espiritualmente à época de Cabezon, mas na música não significa nada o ser mais avançado e mais moderno e nem todos podem ser reformadores radicais da expressão musical. A música precisa antes de tudo um exército de bons trabalhadores musicais, homens que se atêm à tradição, também é necessária a tradição para seguir edificando nela. Não quiere dizer nada o facto de estar em atraso ou em avanço com o seu tempo. ¿Seria Richard Strauss de menos valor, porque aparentemente a sua música parece mais atrasada do que aquela de Arnold Schönberg? O que importa é o espírito e o seu valor ético, a integridade da sua arte, importa a substância musi-

cal que pode manter-se através dos séculos e gerações, que sempre saiba dizer e significar «alguma coisa». A ninguém ocorreria de menosprezar Cabanilles porque comparado com Buxtehude parece atrasado. Não é possível de se acercar a um compositor pelo temporal, acercar-nos-emos pelo espiritual, pelo sublime, pela elevação, buscando sempre a sua riqueza interior, e contemplando a Coelho desde uma atalaia espiritual descobriremos nêle valores perduráveis. Apreciar êste singular mestre na visão completa do seu ambiente, apreciá-lo como aparição individual em relação com o total acontecer musical da sua época e jàmais julgá-lo em relação com só alguns isolados casos musicais de antanho.

Admiração sincera temos sòmente pelo que conhecemos profundamente; conhecendo de-veras a Coelho, não só teremos para com êle admiração, mas também carinho.

A INTERPRETAÇÃO DA MÚSICA  
HISPÂNICA PARA TECLA DESDE  
1450 ATÉ 1650

I

A disposição espiritual e psíquica do homem actual é uma das mais decisivas razões porque a música, que vulgarmente designamos com a palavra «antiga», é-nos hoje mais familiar do que há uns trinta anos. Se voltarmos agora a interpretar a música de cerca de 1600, devemos tentar acima de tudo interpretá-la com a maior assimilação possível ao seu estilo. Uma tradição perdida, jãmais pode ser reconstruída na sua totalidade; não existindo exemplos vivos, devemos procurar um apoio nas poucas regras de interpretação que nos foram transmitidas pelos livros dos músicos daqueles tempos passados. Mas, estas regras apenas, não são suficientes para reviver esta música. Antes de tudo devemos absorvê-la espiritualmente da sua época e de forma que ela opere com vitalidade; devemos tocá-la com formosura, conscientes e como sabendo dela. Nem com regras determinadas nem com ideias científicas e às vezes hirtas conseguiremos aproximar-nos dos antigos mestres da Península. O entendimento está na nossa união e com-

preensão para com aqueles tempos, na nossa musical faculdade de sentir que possuímos para essa música.

Talvez mais do que em qualquer outro ramo de arte, foi na música que o romantismo deixou traços tão profundos, características que querem estender-se a todo o exercício da música e que às vezes só se superaram com dificuldade e com esforço. O ouvido do homem do século XX é outro, os instrumentos que hoje usamos, mesmo tratando-se de cravos e clavicórdios na sua reconstrução moderna, são tècnicamente mais perfeitos; apenas devemos exceptuar alguns órgãos antigos contanto que estes não tenham sofrido alterações posteriores. Mas nada disso impede que nos assimilemos à espiritualidade desta música e que penetremos nela como sucede com a música dos séculos posteriores. Naturalmente o músico egotista, aquele que quando toca, interpreta exclusivamente a sua vida, os seus sentimentos, os seus amores e tragédias, difficilmente entrará em contacto com os antigos mestres, por o pensamento dêles ser mais universal e sobretudo menos material. Esta música não se presta para «divismos», vaidades, salões com as daminhas da boa sociedade ou qualquer outra «mise-en-scène», ela requiere a simplicidade, a probidade, a largueza, ela tende à altura; estudai a vida dos homens que a criaram: foram austeros e humildes e espiritualmente mais disciplinados do que algumas gerações posteriores. — É claro que nem tóda a interpretação da

música antiga deve ser exclusivamente um assunto de ordem intelectual; antes de tudo há de haver coração, também os antigos tinham sentimento, não eram nada estáticos ou sequer de pequeno horizonte e tanto para êles como para outras gerações vale a famosa exclamação de Couperin le Grand: «J'aime mieux ce qui me touche que ce qui m'étonne». Reviver a música antiga há de ser sempre um assunto de afirmação de vida, com ideias mortas nada se faz, mas os que hoje procuramos transformar esta música numa nova propriedade espiritual, devemos acercar-nos dela com pareceres parentes, e na prática não com o ouvir vertical do romantismo, mas sim com o ouvir horizontal dos grandes séculos da polifonia. Os tempos mudaram, nas épocas da busca e da dúvida o homem olha o passado, o que foi, buscando um ponto de apoio e quiçá um sinal duma fé. A comunidade nas coisas do querer é sempre um vínculo entre duas épocas, e por isso, olhando para trás, para a época dum Cabezon ou dum Coelho encontramos expressões do génio humano que hoje novamente nos são familiares.

Neste presente trabalho não tenho a intensão de fazer um livro inteiro sôbre a interpretação da música antiga, apenas quero recolher as regras mais necessárias que nos foram transmitidas pelos livros dos mais importantes tangedores da antiga escola hispânica. De resto, sobretudo para estabelecer comparações com a interpretação da música das escolas de ou-

tros países, indico e recomendo ao leitor os seguintes livros: Arnold Dolmetsch: *The interpretation of the music of the XVIIth and XVIIIth centuries* (Novello, London); Eugène Borrel: *L'interprétation de la musique Française de Lully à la Révolution* (Alcan); Arnold Schering: *Aufführungspraxis alter Musik* (Quelle u. Meyer, Leipzig) Erwin Bodky: *Der Vortrag alter Klaviermusik* (Hesse, Berlin); O. Kinkeldey: *Orgel und Klavier* (Breitkopf); Ph. Em. Bach: *Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen* (C. F. Kahnt, Leipzig); J. J. Quantz: *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* (C. F. Kahnt); Hans Klotz: *Über die Orgelkunst der Gotik, der Renaissance und des Barock* (Bärenreiter Verl. Kassel).

## II — OS ORNAMENTOS

Os redobres e quebros, que são ornamentos duma certa importância na música antiga da Península nem sempre estão claramente indicados e a maioria dos compositores deixava a aplicação de ornamentos à vontade livre e ao gosto do intérprete. De tôdas as maneiras pode-se distinguir entre ornamentos de valor melódico a comparar por exemplo com os ornamentos da escola francesa, especialmente Couperin le Grand ou Ph. Em. Bach ou J. S. Bach (2.º andamento do Concerto Italiano) quero dizer ornamentos que se confundem com a melodia ou o canto, ornamentos cuja função forma uma unidade com a ideia musical, que são parte inseparável de tôda a melodia, que são melódicos e cantáveis, que se integram na evolução do conjunto; e por outro lado ornamentos de valor puramente decorativo ou precioso, de valor prático e técnico-instrumental, que em geral servem exclusivamente para prolongar o som curto do cravo ou do clavicórdio. Esta segunda classe de ornamentos pode ser

comparada com os ornamentos dos virginalistas ingleses, que não exercem nenhuma função melódica e que são exclusivamente um recurso técnico para prolongar o som.

Os ornamentos da primeira espécie ou sejam os melódicos, são muitas vezes realizados e escritos pelo próprio autor; Cabezon em algumas obras é nesta matéria exemplar, veja-se por exemplo «Las Diferencias sobre el Canto del Caballero», estes ornamentos que têm um certo parentesco com a glosa, são submetidos a leis de ordem e sentido melódico. Eles entram em consideração e mesmo são obrigatórios para toda a interpretação feita nos nossos tempos, tanto seja no órgão como no pianoforte, cravo ou clavicórdio; como parte orgânica dum conjunto e ainda sendo anotados e inseridos pelo autor, de modo algum podem ser omitidos.

A segunda espécie dos ornamentos é menos sensível; já dos virginalistas ingleses se sabe com que arbitrariedade eles aplicaram os seus ornamentos e que entre várias cópias duma mesma peça existem grandes divergências com respeito a anotação e às vezes faltam quasi completamente. Também os mestres da Península, poucas vezes indicam estes ornamentos de recurso técnico-instrumental, visto que, conforme a índole do instrumento, no nosso caso em primeiro lugar o órgão, quasi não eram precisos e a aplicação d'elles reduz-se quasi exclusivamente aos instrumentos de

sonoridades mais reduzidas, ou sejam cravo, clavicórdio, vihuela, alaúde e harpa, se bem que não deixam de falar nêles nos seus prefácios ou tratados.

Historiadores como Krebs e Kinkeldey insistiram suficientemente em que a arte de aplicar os ornamentos é uma arte de improvisação. Seria erróneo de interpretar as obras dos mestres hispânicos, seja no pianoforte, órgão, cravo, clavicórdio ou qualquer outro instrumento, tal como êles as deixaram escritas, sem dúvida a grande fama que êles, os mestres, alcançaram, era especialmente devida à «fantasia», ao espírito vivo, ao fluído vital como que estes mestres souberam animar as suas interpretações desta música, que vista e ouvida só no seu texto escrito parece coisa morta e incompleta. Os ornamentos formam igualmente parte do conjunto que sustentem a ideia musical, mas apenas devem ser perceptíveis, os ornamentos devem incorporar-se no conjunto musical como membro orgânico e inseparável e como atributo amalgamado, êles são um produto da fantasia e do espírito interpretativo e quási criador do intérprete, que se associa com a máxima assimilação e identidade musical e espiritual ao pensamento primitivo do autor. Por isso será indispensável, para todo o bom intérprete, penetrar profundamente na espiritualidade dos antigos mestres hispânicos, aqui seria inútil de recorrer às regras de interpretação de autores italianos como Frescobaldi, Diruta, Merulo, Gabrieli e outros,

porque êles têm a sua origem num outro mundo sonoro espiritual. As liberdades na interpretação concedidas por um Frescobaldi ou mais tarde por um Froberger, são muitas vezes opostas a tôda a interpretação hispânica, lendo e comparando atentamente as regras de interpretação dos mestres espanhóis com as dos italianos nota-se claramente esta diferença. Por certo, não conservamos nenhuma obra hispânica anotada e escrita tal como foi executada nos seus tempos, tanto Hernando de Cabezon, como Bermudo ou outros sòmente nos dão algum exemplo isolado; a arte de António de Cabezon era bem diferente daquilo que nos tem sido transmitido através das suas obras e Hernando, seu filho, bem claramente o adverte no seu proémio quando diz: «Estas jornadas y ocupaciones, no le dejaron escribir como lo hiziera, si tuviera quietud y tiempo, y así lo que en este libro va, mas se pueden tener por migajas que cayan de su mesa, que por cosa que el hubiese hecho de propósito ni de asiento, por que no són más que las lecciones que el daba á sus discípulos, las cuales no eran conforme á lo que sabía el maestro, sino a la medida de lo que ellos podían alcanzar y entender». E é bem sabido, que era o discípulo quem devia procurar a applicação de glosas e de ornamentos. Por isso devemos basear-nos nas poucas explicações transmitidas pelos mestres daquela época e nos casos em que êles não nos possam satisfazer, devemos confiar nos nossos senti-

dos interpretativos e procurar refazer o que se perdeu durante o decurso dos séculos.

A impressão geral é de que a aplicação de ornamentos pelos tangedores de tecla hispânicos não é tão freqüente e rica como o foi então noutros países, sendo verdade que os mestres da Península são mais austeros nas suas manifestações de arte. Austeridade e sobriedade eram princípios estéticos destes músicos, princípios que encontraremos igualmente nos vihuelistas espanhóis, recordamos só Miguel de Fuenllana, nas advertências da sua «Orphénica lyra» (Sevilha 1554) expressa-se enèrgicamente contra o abuso de quebros e redobres; diz Fuenllana que há muitos tangedores que sobrecarregam as obras com ornamentos e glosas até à sua completa desfiguração e que nesta matéria é preciso proceder com muita prudência e respeito à ideia original do compositor.

Agora passamos a citar as explicações dos diversos autores, que consideradas em conjunto permitem fazer uma ideia da execução e aplicação dos ornamentos.

Diz Fray Juan Bermudo na sua «Declaración de instrumentos musicales» (Osuna 1555) Livro quarto: De los redobles y con que dedos se tomaran las consonancias: Hay dos maneras de redobles en el arte de tañer monacórdio: unos son de tono, y otros de semitono... (depende del modo). Hay redoble a la parte superior del golpe, o a la parte inferior. Algunos redo-

blan a la parte superior, y no a la inferior: porque dicen, que el redoble a la parte inferior no es gracioso. Aconsejo a los que quisieren aprender, que en ambos se ejerciten, y faciliten: porque verrán golpes donde ambos se puedan con gracia dar. Si solamente sabeis el redoble de la parte superior, y dais una octava, y con ambas manos redoblais: no será buena música...

Deben enseñarse a redoblar con todos los dedos, que para esto tuvieren disposición, y habilidad. Pues si sabe redoblar en ambas partes, y con dos manos, en la sobredicha octava puede redoblar el tiple a la parte inferior, y a otra voz a la superior y quedará el redoble en sexta: o el tiple a la parte superior, y la otra voz a la inferior: y quedarán en decena. Si el golpe fuera de quinta, el redoble puede venir en tercera, y si el golpe fuera de tercera: venga el redoble en quinta. El curioso tañedor de tal manera puede combinar los redobles, si fuera exercitado en estas dos maneras: que no solamente guarde las consonancias en los golpes: pero también en los redobles. Los sobredichos redobles se hacen con un dedo el más cercano que está al lado del dedo que dió el golpe. Un tañedor de los muy señalados en España redobla con dos dedos: el uno a la parte superior del golpe, y el otro a la inferior. De manera, que siempre queda este redoble en tercera. A mi oído es cosa grata el dicho redoble: por la buena armonía que hace; mayor-

mente cuando entra una voz sola... Todas las veces que la mano derecha pudiere quedar libertada con solo el tiple: se debe hacer para el redoble. Los redobles bien hechos en el tiple (por ser la voz más alta) hermocean mucho la música... Cada día tengan una hora de lección de redobles. Deben enseñarse a redoblar con todos los dedos que para esto tuvieren disposición y habilidad.

Luis Venegas de Henestrosa é menos explicito e para ele apenas existe uma maneira de quebro, que é o seguinte:



Diz Venegas no prefácio do seu «Libro de cifra» (Alcalá de Henares, 1557): También se ha de hacer hábito en el quiebro, que será en esta manera: Con la mano derecha, tocando en la tecla que se quisiere con el dedo más largo, y luego con el segundo, y tornar al de en medio y dar con el cuarto y quedar quebrando con los dos dedos, tercero y cuarto: y esto haga primero a espacio y luego un poco más apriesa, hasta hacerlo sueltamente. El quiebro de la mano izquierda se ha de comenzar con el tercero dedo, y llegar hasta el pulgar: y luego quedarse quebrando con el segundo y primero, hasta que venga otro movimiento del compás que se sigue.»

Como disse anteriormente, Cabezon tratou algumas vezes os ornamentos com bastante precisão dentro dos seus textos musicais, principalmente nas suas obras profanas, as Diferencias, em primeiro lugar executadas ao clavicórdio; sôbre a maneira clavicórdica e virginalística, falei já num outro capítulo anterior. Por exemplo nas «Diferencias sobre el Canto del Caballero» estão escritos todos os ornamentos necessários e aqui seria supérfluo acrescentar ainda outros ornamentos decorativos ou simplesmente para prolongar o som; nas composições profanas de António de Cabezon, os instrumentos de tecla com cordas estão tratados com uma tal mestria que só pode incitar à mais alta admiração. Se Hernando de Cabezon ao publicar as obras de seu pai, fala de quebras no belo prómio do seu livro «Obras de Música para tecla, arpa y vihuela» (Madrid 1578) estes em primeiro lugar referir-se-íam à execução no clavicórdio ou em outro instrumento que não seja o órgão das obras escritas para órgão (Tentos, obras litúrgicas e glosas sôbre temas eclesiásticos e outras obras sacras de procedência vocal). E que se distinguia entre interpretação orgânica e clavicórdica, isso é testemunhado por uma frase de Venegas de Henestrosa na sua obra citada, frase que quero intercalar aqui mas que é preciso reter, porque também é importante para outro assunto que reluz dela com tóda a clareza: «...Y es de saber, que hay diferencia del monacórdio (clavicórdio) al

órgano: en que cuando viene una cifra o cifras (nota) al principio del compás, y pasan algunos compases en blanco en el órgano, ha de tener quedos los dedos en las dichas cifras o cifra: más en el monacórdio ha de golpear en cada compás de aquella cifra de breve o longo». Quere dizer, as notas com ligaduras que são sustentadas no órgão, nos outros instrumentos devem ser calcadas novamente. — Também isto é motivado pela relativa fugacidade do som dos instrumentos de tecla com cordas.

E agora o que diz Hernando de Cabezón: «Los quiebros se han de hacer con la mano derecha; con tercero y cuarto, y con segundo y tercero dedos, y con la mano izquierda, con tercero y segundo, y con segundo y primero dedos, y quiebren de la parte de arriba lo más aprieta que pudieren, y no ha de ser largo, sino lo más corto que pudiere, haciendo siempre fuerza en la tecla que la figura de la cifra demonstrare, donde a el le pareciere hacer quiebro».

Este modo de quebrar explicado por Hernando de Cabezón faz pensar imediatamente nos ornamentos rápidos e técnico-instrumentais e não tem nada que ver com os ornamentos expressivos e melódicos, são antes uma espécie de «pincé» francês, ou «Mordent» ou «Pralltriller» alemão ou «beat» inglês; duvido se este quebro terá sido aplicado para uma interpretação no órgão, onde o som pode ser mantido durante um tempo indeterminado, mas para a interpre-

tação dum Tiento ou duma outra obra organística em qualquer instrumento de tecla com cordas será de importância. E quem conhecer bem as características e o funcionamento dos dois instrumentos, cravo e clavicórdio, inclinar-se-á para uma execução dêste ornamento mais rápida no cravo, e mais demorada e cantável no clavicórdio e isto pela razão de que o cravo tende para o brilhante, virtuoso, grande e sonoro, ao passo que o clavicórdio faz gala dos seus efeitos pelo expressivo, melódico, pelo concentrado e detalhado. Mas a aplicação em ambos os casos é bastante arbitrária e melhor é, servir-se dêste recurso só nos casos em que se nota um vazio sonoro, em que uma das vozes fica por exemplo mais reduzida no seu volume sonoro porque se está movendo em notas de semi-breve ou mínima enquanto as outras três vozes estão evoluicionando em semínimas e colcheias, o que ocasiona maior intensidade de som; nêste caso seria de recomendar um quebro de vez em quando na voz de menos movimento e ficava estabelecida uma sonoridade equilibrada nas quatro vozes e de nenhuma delas o ouvinte perderia o desenho.

Mas a mais clara e detalhada explicação dos ornamentos e da aplicação dêles encontra-se na obra de Tomás de Sancta Maria: «Arte de Tañer Fantasia» (Valladolid 1565). Embora muitas das teorias de Sancta Maria tenham a sua origem fora de Espanha, o seu livro está na mais perfeita harmonia com a prá-



Así mismo Quiebro, quiere decir, puntos doblados, o reiterados, así como mi, fa, mi, fa, mi, fa, mi, aunque muchos Quiebros hay que no són reiterados, sino sencillos, así como mi, fa, mi; o fa, mi, fa. Y así los Quiebros se dividen en dos miembros, es a saber, en reiterados y sencillos. Exemplo:

*Reiterados*

*Senzillos*



El Quiebro reiterado, difiere del Redoble, en que el Redoble tiene un punto más, a la parte inferior, cuya solfa hace, mi, re, mi, fa, mi, fa, mi, fa, mi; y el Quiebro reiterado, no toca en el re, cuya solfa hace, mi, fa, mi, fa, mi, fa, mi. Exemplo:

*Redoble*

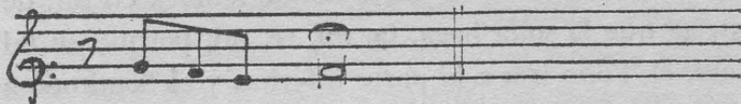
*Quiebro*



Los redobles, solamente se hacen en compases enteros, esto es, en semibreves, y los quiebros se hacen en mínimas, y en semínimas, y por maravilla en corcheas. Y tengase aviso, que los redobles en ninguna manera se han de hacer muy largos, por cuanto causan fealdad en la música.

Los Quiebros reiterados se hacen en mínimas, y los sencillos en semínimas, excepto uno, que no es

reiterado, el cual solamente se hace en mínimas, cuya solfa hace, sol, fa, mi, fa. Exemplo:



Los Quiebros reiterados se hacen en todas las mínimas, que se hieren con dedos que se pueden hacer, mas los sencillos, no se hacen en todas las semínimas, pero en la una sí, y en la otra no, y de esta manera todas. La causa porque los quiebros que se hacen en semínimas son sencillos y no reiterados, es por el poco detenimiento de tiempo que hay en las semínimas, y por esta misma razón, no se hacen Quiebros en las corcheas, ni en las semicorcheas.

Una sola manera hay de Redoble, y seis de Quiebros. El redoble se hace siempre juntamente con Tono y Semitono, a diferencia de los quiebros, los cuales solamente se hacen con Tono, o con Semitono, excepto el sobredicho Quiebro de Mínimas, el cual se hace juntamente con Tono y Semitono, cuya solfa (como dicho es) hace sol, fa, mi, fa. Exemplo:



Esto sobredicho Quiebro de Mínimas, que se hace juntamente con Tono y Semitono necesariamente ha

de llevar el Semitono a la parte inferior, y el Tono a la parte superior, porque de otra manera llevaria mucha desgracia y desabrimiento para los oídos, y por esta causa no se ha de hacer donde fenezca en mi, de suerte que la solfa haga, fa, mi, re, mi, porque en tal caso, el Tono iría a la parte inferior, y el Semitono a la parte superior, pero puede fenecer en cualquiera de las otras cinco voces, que son, ut, re, fa, sol, la. Exemplo:



El Redoble, unas veces lleva el tono a la parte superior, y el Semitono a la parte inferior, y por el contrario, otras veces lleva el Tono a la parte inferior, y el Semitono a la parte superior. Y notese, que en ninguna manera es licito hacer Redoble que lleve juntamente, dos tonos, el uno a la parte inferior, y el otro a la parte superior porque este tal redoble es muy desgraciado y desabrido para los oídos. Exemplo:



Redobles con Tono y Semitono. Redoble con dos tonos, el cual es prohibido.

El Redoble, y el sobredicho Quiebro que hace juntamente con Tono y Semitono, se hacen con tres dedos, y todos los otros cinco Quiebros con dos dedos. Cuando el Redoble se hace con la mano derecha, se hace con los tres dedos, que son, segundo, tercero y cuarto, comenzando y acabando con el tercero. Cuando se hace con la mano izquierda, se hace con dos diferencias de dedos. La una es con los tres dedos, que son, primero, segundo y tercero, comenzando y acabando con el segundo. La otra diferencia se hace con los tres dedos, que son, segundo, tercero y cuarto, comenzando y acabando con el tercero.

Cuanto a los Quiebros, se ha de notar, que de seis maneras que hay de Quiebros, las dos se hacen en Mínimas, y las cuatro en Semínimas. De los dos que se hacen en Mínimas, el uno es el sobredicho, que se hace juntamente con Tono y Semitono, este Quiebro se ha de hacer con los mismos dedos de la mano derecha y de la izquierda, con que se hace el Redoble. — El otro Quiebro de Mínimas, es el que se hace reiterado, cuya solfa hace mi, fa, mi, fa, mi, fa, mi; o fa, sol, fa, sol, fa, sol, fa. Exemplo:



Este Quiebro, cuando se hace con la mano derecha, se hace con los dos dedos, que son, tercero y

cuarto, comenzando y acabando con el tercero. Algunas veces también se hace con los dos dedos, que són, segundo y tercero, comenzando y acabando con el segundo. Cuando se hace con la mano izquierda, se hace con dos diferencias de dedos; la una es con los dedos, que son, segundo y primero, comenzando y acabando con el segundo. La otra diferencia es con los dos dedos, que son, tercero y segundo, comenzando y acabando con el tercero.

Hase mucho de notar por gran primor, que ahora se usa, comenzar el Redoble, y el Quiebro reiterado de Mínimas, desde un punto más alto de donde feneces, y de más de esto, el primer punto del sobredicho Redoble y Quiebro ha de herir solo, y el segundo punto ha de herir en la Consonancia que entonces se diere.

Así mismo el sobredicho primer punto se ha de herir con el dedo que está junto al dedo que feneces el Redoble y Quiebro, a la superior, esto es, que cuando se hicieren con la mano derecha, se han de comenzar con el dedo cuarto, y acabar con el dedo tercero, y cuando se hicieren con la mano izquierda, en la una diferencia de dedos se han de comenzar con el dedo primero, y acabar con el dedo segundo, y en la otra diferencia de dedos, se han de comenzar con el dedo segundo y acabar con el dedo tercero.

Estas maneras de Redobles y Quiebros, y la otra manera de Quiebro de Mínimas, que se hacen junta-

mente con Tono y Semitono, son muy nuevos y muy galanos, los cuales causan tanta gracia y melodía en la música, que la levantan en tantos grados, y a tanto contentamiento para los oídos, que parece otra cosa distinta de lo que se tañe sin ellos, y por tanto, con mucha razón se debe usar siempre de ellos, y no de los otros, por cuanto són antiguos y no graciosos.

De los otros cuatro Quiebros de Mínimas, los cuales son sencillos, esto és, no reiterados, los dos són para subir, y los otros para bajar.

Los que són para subir, se hacen solamente con Tono, o con Semitono a la parte inferior, así como, mi, re, mi; o fa, mi, fa. Exemplo:



Los que són para bajar se hacen también solamente con Tono, o con Semitono, pero a la parte superior, así como, fa, sol, fa; o mi, fa, mi. Exemplo:



De estos cuatro Quiebros, los dos de ellos difieren de los otros dos, en que los unos se hacen con tres

puntos, así como, re, ut, re, al subir, y re, mi, re, al bajar, y los otros dos se hacen con solos dos puntos, así como, fa, mi, al subir, y fa, sol, al bajar, los cuales todos se hacen solamente con Tono, o con Semitono.

Los que se hacen con dos puntos, y los que se hacen con tres, todos ellos se comienzan y acaban con un mismo signo, así al subir como al bajar.

Cuando estos sobredichos cuatro Quiebro se hirieren con la mano derecha, al subir se han de hacer con los dos dedos, que son tercero y segundo, comenzando y acabando con el tercero, y al bajar se han de hacer con los dos dedos, que son tercero y cuarto, comenzando y acabando con el tercero. Cuando se hiriere con la mano izquierda, al subir se han de hacer con los dos dedos que són segundo y tercero, comenzando y acabando con el segundo, y al bajar se han de hacer con los mismos dos dedos, que són tercero y segundo, comenzando y acabando con el tercero. Algunas veces acontece, que al bajar se hacen con los dos dedos, que son primero y segundo, comenzando y acabando con el segundo.

De dos quiebro de Semínimas, que así al subir como al bajar se hacen con los dos puntos, se han de notar dos cosas. La primera es, que el dedo que hiriere el primer punto, después de haber herido la tecla, no se ha de levantar de ella, sino estarse siempre fijo sobre ella, y el dedo que hiriere el segundo punto, se ha de sacar luego fuera de la tecla, deslizandole por

ella, como quien rascaña, y de más de esto el dedo que hiriere el primer punto se ha de apretar un poquito sobre la tecla, hundiendola hacia bajo. Y adviertase que el primer punto de estos dos Quiebro, es él que se hiere con el dedo en que fenece el Quiebro. Exemplo:



La segunda cosa es, que el segundo punto de los sobredichos dos Quiebro, se ha de herir tñ presto tras el primero, que casi hieran juntos a un mismo tiempo, de suerte que parezca que se hiere segunda. Y notese que de estos sobredichos dos Quiebro, el que es para subir, no és tñ gracioso ni suena tñ bien a los oídos, como el que es para bajar, y por esta causa no tantas veces se debe usar de él. Estos sobredichos dos Quiebro, no se pueden apuntar, y por tanto no se puede poner ejemplo de ellos.

Cuatro cosas notables se requieren para hacer Redobles y Quiebro reiterados de Mínimas con toda perfección, sin las cuales es imposible hacerse perfectamente. La primera y más principal, es a llegar todos los cuatro dedos, que són segundo, tercero, cuarto, y quinto, unos con otros, todo lo que posible fuere, especialmente pegar carne con carne, el dedo que hi-

riere el punto más bajo del Redoble con el dedo en que feneciére el mismo Redoble o Quiebro, y de más de esto en cogerle un poco y ponerle más alto que los otros dedos, y puesto de esta manera cargarlo un poco sobre el dedo en que feneciére el Redoble o Quiebro. Esto se entenderá claramente cuando el Redoble se hiciere con la mano derecha, el cual comunmente se hace con los tres dedos, que són segundo, tercero y cuarto, feneciendo siempre con el tercero, que entonces es necesario en coger un poco el dedo segundo, y ponerle más alto que el tercero. Y puesto de esta manera, pegarle al dedo tercero, mayormente en el fin del Redoble, y lo mismo para todos los Quiebros de Mínimas, y también para los de Semínimas, cuando se hicieren al subir del canto, lo qual ayuda mucho y da fuerza a los dos dedos que reiteran los dos puntos del Redoble y Quiebros, para que con más perfección y espíritu se hagan. Cuando los sobredichos Redobles y Quiebros se hicieren con la mano izquierda, y se hicieren con los tres dedos, que són primero, segundo y tercero, se ha de encoger un poco el dedo tercero y ponerle más alto que el dedo segundo, y puesto de esta manera, pegarle al dedo segundo, mayormente en el fin del Redoble o Quiebros. Cuando se hiciere con los otros tres dedos de la misma mano izquierda, que són segundo, tercero y cuarto, se ha de encoger un poco el dedo cuarto y ponerle más alto que el dedo tercero, y puesto de esta manera, pegarle al dedo tercero,

mayormente en el fin del Redoble y Quiebros, lo cual (como dicho es) ayuda mucho, y da fuerza a los dos dedos que reiteran los dos puntos del Redoble y Quiebros, para que con más perfección y espíritu le hagan.

La segunda cosa, es sacar fuera de las teclas los dos dedos que hieren el punto más bajo, y el punto más alto del Redoble y del Quiebro de Mínimas que se hace con Tono y Semitono, y así mismo se ha de sacar fuera de las teclas el dedo que hiere el punto más alto de los quiebros de Mínimas y Semínimas, así haciéndolos con la mano derecha, como con la mano izquierda, excepto que el dedo que hiere el punto más bajo del Redoble y del Quiebro de Mínimas que se hace con Tono y Semitono, el cual dedo hiere sola una vez, se ha de sacar poco fuera de la tecla, y el dedo que hiere el punto más alto del Redoble y Quiebros se ha de sacar mucho más fuera de las teclas, mas solamente en el fin del Redoble y Quiebros, y de más de esto se ha de colgar un poco hacia abajo, y luego tornarle a levantar y ponerle encima de las teclas como antes estaba.

La tercera cosa es que el dedo que hiere el punto más alto del Redoble y Quiebros, ha de herir siempre más al cabo de la tecla, que el dedo que está junto a él, en el cual fenece el Redoble y Quiebros, y de más de esto, desde el principio del Redoble y Quiebros reiterados, se ha de ir sacando poco a poco hacia fuera, hasta sacarle del todo fuera de la tecla en el fin del

Redoble y Quiebros, lo cual es causa, que el dedo en que fenece el Redoble y Quiebros, quede al cabo de la tecla en el fin del Redoble y Quiebros aunque al principio comience más adentro de la tecla, lo cual es necesario para que el Redoble y Quiebros se acaben muy cortados y cercenados.

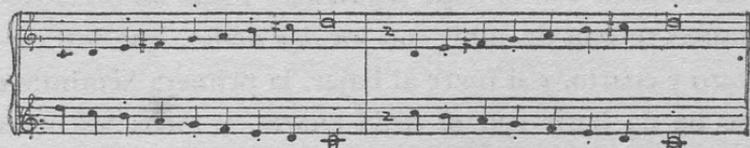
La cuarta cosa es, trastornar un poco la mano que hiciere el Redoble y Quiebros, hacia la parte superior, excepto en los Quiebros de Semínimas, que se hacen al bajar.

Estas sobredichas cuatro cosas notables se requieren también para hacer con toda perfección todos los Quiebros, así de Mínimas como de Semínimas, excepto que en el Quiebro reiterado de Mínimas, y en los cuatro de Semínimas, no se saca fuera de las teclas más de un dedo.

Los cuatro Quiebros de Semínimas, así los que son para subir como los que son para bajar, unas veces se hacen en las Semínimas, que hieren en el compás, y en el medio compás, y otras veces en las que no hieren en el compás, ni en el medio compás, y esta es la mejor manera y más galana, porque da más gracia a lo que se tañe.

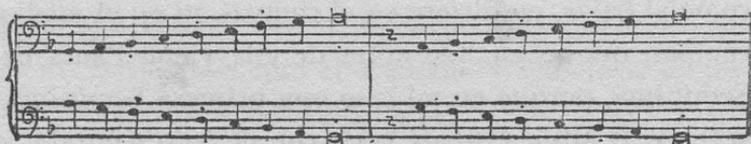
Cuando los Quiebros se hicieren en las Semínimas, que hirieren en el compás, o en el medio compás, y se tañeren con la mano derecha, si fuere al subir, se ha de subir con los dos dedos, que son tercero y cuarto, y al bajar con los otros dos, que son tercero y segundo,

comenzando al subir y al bajar, con el dedo tercero, excepto, cuando la primera Semínima, así al subir como al bajar, no hiriere en el compás, ni en el medio compás, que es cuando antes de ella viene Pausa de Semínima, porque en tal caso esta primera Semínima, si fuere al subir se ha de herir con el dedo segundo, y al bajar con el dedo cuarto, y porque con más claridad esto se entienda, se pone un puntillo sobre la plica de cada Semínima, en que se hubiere de hacer quiebro. Exemplo:



Cuando las Semínimas se tañeren con la mano izquierda, y los Quiebros también se hicieren en las Semínimas, que hirieren en el compás y en el medio compás, si fuere al subir, se han de subir con los dos dedos que son segundo, y primero, y al bajar, con los otros dos, que son tercero y cuarto, comenzando al subir con el dedo segundo, y al bajar con el dedo tercero, excepto cuando la primera Semínima, así al subir, como al bajar no hiriere en el compás, ni en el medio compás, que es cuando antes de ella viene Pausa de Semínima, porque entonces, esta primera Semí-

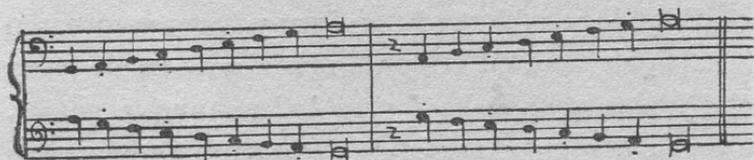
nima, si fuere al subir, se ha de herir con el dedo tercero, y al bajar con el dedo segundo. Exemplo:



Cuando los Quebros se hicieren en las Semínimas, que no hirieren en el compás ni en el medio compás, y se tañere con la mano derecha, y de más de esto la primera Semínima hiriere en el compás, o en el medio compás, si fuere al subir, esta primera Semínima se ha de herir con el dedo segundo, y todas las otras restantes se han de subir con los dos dedos, que son tercero y cuarto, y si fuere al bajar, la primera Semínima se ha de herir con el dedo cuarto, y todas las otras restantes se han de bajar con los dos dedos, que son, tercero y segundo, más cuando la primera Semínima, así al subir como al bajar, no hiriere en el compás ni en el medio compás, que es cuando antes de ella viene Pausa de Semínima, si fuere al subir todas se han de subir con los dos dedos, que són, tercero y cuarto, y al bajar con los otros dos dedos, que son, tercero y segundo, comenzando así al subir como al bajar, con el dedo tercero. Exemplo:

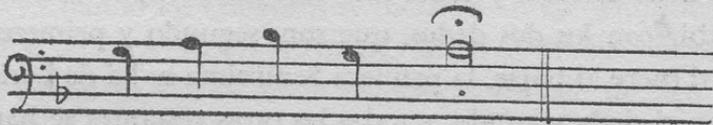


Cuando las Semínimas se tañeren con la mano izquierda, y los Quiebros también se hicieren en las Semínimas, que no hirieren en el compás, ni en el medio compás, y de más de esto, la primera Semínima comenzare en el compás o en el medio compás si fuere al subir, esta primera Semínima se ha de herir con el dedo tercero, y todas las otras restantes, se han de subir con los dos dedos, que son, segundo y primero, y si fuere al bajar, la primera Semínima se ha de herir con el dedo segundo, y todas las otras restantes se han de bajar con los dos dedos, que son tercero y cuarto, mas cuando la primera Semínima, así al subir como al bajar, no hiriere en el compás, ni en el medio compás, que es cuando antes de ella viene pausa de Semínima, si fuere al subir, todas se han de subir con los dos dedos, que son segundo y primero, y al bajar con los otros dos dedos, que son tercero y cuarto, comenzando al subir con el dedo segundo y al bajar con el dedo tercero. Exemplo:



Algunas veces acontece, que los dos Quiebros de las Mínimas que son para bajar, se hacen al subir, lo cual se hace con esta limitación, y es que sea en signo

que tenga Semitono a la parte superior. Donde se sigue que necesariamente ha de ser en punto que sea, mi, lo cual se entenderá claramente en esta solfa, siguiente, re, mi, fa, re, mi. Esta solfa se ha de tañer con este orden de dedos, cuarto, tercero, segundo, cuarto y tercero. Exemplo:

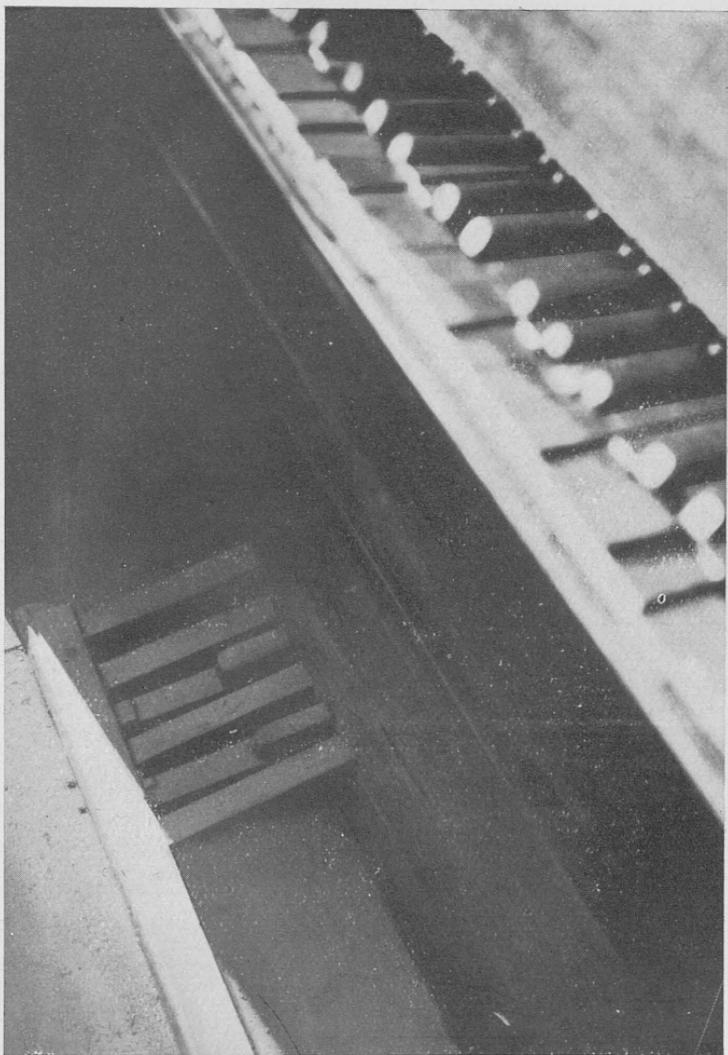


Algunas veces también acontece, que solamente al bajar, se hacen Quiebro en dos Semínimas inmediatas, lo cual se hace por gracia y galanía. Esto acontece cuando después de una Semibreve que se toma en alto, se bajan dos Semínimas arreo. Exemplo:



Quando se subieren Semínimas y luego se tornaren a bajar, siempre en el punto más alto se ha de hacer el Quiebro que se hace para bajar, aunque parece, que por ir subiendo se habia de hacer el Quiebro que se hace para subir. Exemplo:





*Pedaleira do órgão da Sé de Évora*

Foto Mário Novais



de, cuando con ambas manos se tañeren Semibreves o Mínimas que se puedan redoblar o quebrar, así tañendose en caza como sin ella, lo cual en gran manera adorna la música y le da gracia, mayormente cuando los Semibreves o Mínimas van en caza.

Cuando el Tono huyere de algunas teclas blancas o negras, los Redobles y Queibros que entonces se hicieren, han de huir también de ellas, lo cual se entiende del punto más bajo, y del punto más alto de los Redobles y Queibros.»

E agora vejamos o que nos diz nesta matéria o que foi organista «de la colegial de San Salvador de Sevilla», Francisco Correia de Araújo. Nas advertências do seu «Libro de Tientos y Discursos de música práctica y theórica de organo, intitulado Facultad orgánica» (Alcalá de Henares, 1626), aquí bem claramente fala-se do órgão; diz no «Capitulo quinto, que sea quiebro y redoble, y en cuantas maneras sean: Quiebro es (inclinario et erectio duobus, tribus signis continuis, facta velociter) una bajada y subida hecha con velocidad en dos o tres signos, y esto se hace con dos dedos, esto es con tercero y segundo de la mano derecha, y vuelve a acabar con tercero, y dice su solfa: re, ut, re; y más arriba: mi, re, mi; y más; fa, mi, fa; y más: sol, fa, sol, y ultimamente: la, sol, la, cada uno de estos es quiebro hecho por todos los signos. El segundo quiebro es, el que se hace en tres signos, y con tres dedos, comenzando desde un signo más arriba que

el pasado, y con el dedo cuarto de la mano derecha, y prosiguiendo en todo como el primero, su solfa es como sigue, en todos los signos que puede hacerse: *mi, re, ut, re*; y más arriba, *fa, mi, re, mi*; y más; *sol, fa, mi, fa*; y más: *la, sol, fa, sol*. El primero se llama quiebro sencillo, y este segundo quiebro reiterado.

Redoble es (*reduplicario et repercusio duorum signorum propinquorum, cum inclinatione et erectione in fine, facta velociter*) una repercusión de dos signos propincuos con quiebro sencillo a la postre, esto es *inclinatione, etc.*

Y este es asimismo en dos maneras: uno sencillo, y otro reiterado, el sencillo en cifra es como se sigue, y hacerse con 2. 3. y 4. dedo de la mano derecha, *re, mi, fa, mi, fa, mi, fa, mi, fa, mi, fa, mi, re, mi*. El reiterado, solo se diferencia en que se le añade al principio un numero y más el dedo pulgar, comenzando en él y proseguendo como se sigue, estos todos son de la mano derecha: *do, re, mi, fa, mi, fa, mi, fa, mi, fa, mi, re, mi*.

Redoble se ha de usar en el sostenido de toda clausula llana, que dure un compás o más y en todos los mies para acabar en los faes inmediatos más arriba, por via de clausula, en conclusión en todo semitono mayor llano, que dure un compás.

Item se ha de usar en todo principio de obra larga, que entrare en *mi*, tañendo en el monacordio, pero en el órgano (de *mi voto*) no comenceis con redoble, con

una voz sola, sino con quiebro: y nunca useis de redoble (de mi consejo) entre dos tonos, como son: ut, re, y re, mi, y fa, sol, y sol, la, sino en semitono, mi, fa, o sostenido, porque en este solo lo usan cuantos cantores hay, y ministriles, de modo que entre tonos no hay redoble, sino quiebro, y advertid que este le llaman otros trinado y trino y los cantores: quiebro, pero nosotros redoble.

**DEL QUIEBRO:** Quiebro sencillo se puede (y aún se debe) usar en todo principio de verso u obra pequeña más propriamente; y en medio de ella, en todos los semibreves y mínimas en que la mano (cualquiera que sea) se hallare desocupada de glosa y cuando se tañere el compás ligero, o a compás mayor. Quiebro doblado o reiterado (que es de 3 dedos y de 4 movimientos) se debe hacer en principio de discurso u obra larga grave, y en cosas de compás grave, como de diez y seis figuras al compás, y de ahí para arriba, y cuando en estas obras hubiere un semibreve (o mínimas a veces) desocupado en el compás, sin glosa que estorbe el hacerlo: y todos estos, así el sencillo como el doblado, se pueden hacer en todas las voces y signos, en el ut, re, mi, fa, sol, la, y así cuando no se pudiere hacer el redoble, por ser entre tonos se haga este en su lugar. Si fuere música totalmente llana (o muy gran parte) la habeis de adornar con estos accidentes; y así en todos los golpes de semibreves, y mínimas, po-

deis hacer uno de ellos (conforme está declarado) y parecerá bien dejar algunos puntos llanos, de cuando en cuando sin ellos.

En semínimas podeis hacer el quiebro sencillo, en compás de espacio, en una sí, y en otra no, de modo que no en todas. En corcheas (en compás muy de espacio y siguiendo semicorcheas) lo he visto hacer, aunque raras veces, en semicorcheas nunca.»

Assim diz Francisco de Correia Araújo; e com o exposto acima fica também devidamente esclarecida a frase do Padre Manoel Rodrigues Coelho que encontramos nas advertências das suas «Flores de Música» e que reza: «O segundo que advirto seja, que se há-de quebrar com a mão esquerda, e direita, tôdas as vezes que fôr possível».

Estas são as principais fontes, que nos podem fornecer pormenores exactos àcerca da interpretação dos ornamentos. A aplicação e o uso destes ornamentos nas nossas execuções da antiga música das duas Espanhas estará sempre sujeita ao conhecimento e ao sentimento do estilo da parte do intérprete.

Os livros dos «Vihuelistas», quasi nunca se referem à música para tecla, porém cito como curiosidade o que escreve àcerca deste assunto Ruiz de Ribayaz no seu tratado «Luz y Norte musical» (1617): «El Trino, y Mordente son muy semejantes; pero también se distinguen, en que la voz del Trino no se forma donde se trina, sino medio punto más abajo: dase

una regla para que se sepa donde sale bien el Trinado, y se podrá hacer siempre, aunque no se halle señalado, en primer lugar la Prima, y segunda vacantes, si hubiere dedo desocupado, se pueden Trinar, aunque no esté apuntado el Trino. También las cuartas, y quintas en segundo traste, y todos cuartos trastes, la razón es (para los músicos solfistas) porque son mies, o sostenidos, que en la música corresponde este nombre a los trinos. — El Mordente se queda en el mismo traste que trina, y apaga allí la cuerda, pues porque la muerde, con razón le llaman los Italianos Mordente a aquel modo de tañer la cuerda. — El Temblor se hace ordinariamente con el dedo pequeño y también alguna vez los otros, desarrimando la mano del brazo de la guitarra, y rebatiendola con mucho pulso a un lado y a otro, con grande velocidad y prontitud al mismo tiempo que se tañe el numero señalado...»

É preciso que tôdas as vozes duma peça recebam a mesma quantia de ornamentos; e num trecho de índole imitativa deve-se aplicar sempre a mesma qualidade de ornamentos. Não é possível que um tema levado pelo baixo tenha outros ornamentos do que depois sendo o mesmo tema levado p. e. pelo soprano ou contralto. O equilíbrio e a igualdade na qualidade e classe dos ornamentos entre as várias vozes são a base da interpretação de bom gôsto e da lógica.

Julgo desnecessário de insistir ainda mais sôbre êste assunto, visto que as declarações de Tomás de Sancta

Maria e dos outros mestres dão uma idea bastante acertada desta matéria, agora será questão do intérprete de reduzi-las a uma síntese e pô-las em prática no instrumento, provar e voltar a provar até que se encontrem para cada obra os ornamentos adequados, provar até que o que se está fazendo soe bem.

### III—PARTICULARIDADES DIVERSAS

Os antigos mestres, para obter uma maior riqueza sonora costumavam dobrar alguma voz para a oitava o que naturalmente devia dar lugar a um incremento de sonoridade. Fray Bermudo, na sua já citada obra, explica detalhadamente como se procedeu na sua época e sendo esta dobragem às vezes necessária para poder destacar melhor um tema ou um canto, reproduzimos aqui como Bermudo entende êste recurso, o qual pode, em muitos casos, ter a sua aplicação nas nossas interpretações actuais. Lemos no capítulo 38 do livro quarto: «Algunos tañedores desean, que la música para tañer ande en muchos puntos (notas), y porque hay alguna buena, y anda en pocos puntos; me pareció para los tales poner un aviso. El tañedor que quisiere, que la obra que pone, ande en muchos puntos abaje o suba algunas voces octava de donde están puntadas. Cuando un tiple abaja cerca del contralto; lo pueden subir octava arriba. Y si las tres voces no quedaren en disposición para ser tañidas con la mano izquierda; puede subir el contralto otra octava. Cuan-

do el contrabajo sube cerca del tenor, lo pueden abajar una octava. Y si las tres voces no quedan en disposición para ser tañidas con la mano derecha; abaje el tenor otra octava. El que esta habilidad o contentamiento hubiere de usar: de tal manera abaje, o suba alguna, o algunas voces: que no se ate las manos para hacer los redobles, y que puede ir tañendo algunos compases por lo mudado. Quiero decir, que mudar solo un compás, o dos no parecerá bien; sino han de ser muchos de una vez. Quien esta manera de mudar supiere poner en practica, y obra con curiosidad: dará gran contentamiento a los deseosos de tañer por todas las teclas.

No se puede dar esto a entender complidamente por ejemplo: por la diversidad de casos particulares que tiene la presente materia. Queda el cumplimento de esta regla a disposición de la habilidad y estudio de los tañedores. Las obras del señalado músico Baltasar Tellez són buenas para esta manera de mudar, porque es música recogida en pocos puntos, y de buena ley).

Todos os antigos tratadistas concordam em que se deve tocar muito limpidamente e com ritmo exacto. A escola hispânica é alheia às liberdades rítmicas, aos «rubatos», e efeitos declamatórios produzidos por contorsões rítmicas dos italianos e especialmente de Frescobaldi. Repito, jàmais se podem aplicar as regras de interpretação frescobaldianas à escola hispânica. Natu-

ralmente é possível mudar algumas vezes o andamento, especialmente nas obras que se compõem de diferentes variações sôbre um mesmo tema. Mas só se pode mudar o andamento de variação a variação, e nunca durante o curso duma variação. E mesmo as mudanças de andamento de variação a variação devem ser exigidas e motivadas pelo carácter que é próprio a cada variação. É preciso ver se a obra em conjunto está planeada para contrastes ou se se deve conservar a unidade de andamento. Isto é uma questão de sentimento architectónico-musical para a qual seria muito difficil estabelecer normas. Eu pessoalmente, nas «Diferencias sobre el Canto del Caballero» de António de Cabezon, em que o fim de cada secção ou variação está marcado por uma suspensão, tocaria a peça inteira com o mesmo andamento desde o princípio até ao fim, demorando-me um pouco nas suspensões, a-fim-de se notarem claramente fim e princípio de cada «Diferencia». Para tôda a peça proponho um bom Andante; em nenhum caso deve ser arrastando, mas também não pode ser demasiado depressa, porque antes de tudo deve-se cuidar que se destaque sempre bem o tema e os contrapontos; tudo há-de ser transparente e quem ouvir deve ter a possibilidade de seguir e distinguir o curso de cada uma das quatro vezes. O executante que fraseia rigorosamente e que cuida as mais subtis diferenças no calcar das teclas: legatos, non legatos, portamento, staccato, mezzo-staccato, staccato

de braço, staccato de antebraço, staccato de pulso, staccato de dedo e tôdas as infinitas maneiras do «toucher» que são tão importantes para a interpretação antiga, nunca cairá no extremo da demasiada velocidade.

○ O tocar demasiado depressa prejudica a clareza. Evidentemente também não se deve exagerar pelo outro lado e cair em andamentos demasiado lentos, coisa em que pecam muitos executantes, por pensar que tôda a música antiga espanhola é um assunto de gravidade e solenidade, e para isso contribui ainda a notação em valores longos. Em edições modernas Eduardo Torner e Jesus Bal, têm sido exemplares, adaptando os antigos mestres à nossa métrica moderna. — E também aqueles tangedores hispânicos do século XVI tiveram o seu temperamento, eram homens de carne e osso e não lhes faltava a picardia. — Tudo o que se faz requiere de naturalidade e deve ser baseado num raciocínio saudável da nossa parte.

○ E voltando às «Diferencias sobre el Canto del Caballero», neste caso temos ainda um outro recurso para fixar o andamento. Tome-se a letra de Lope de Vega que se cantava antigamente com aquela melodia:

*Que de noche le mataron  
al caballero,  
la gala de Medina,  
la flor de Olmedo.  
Sombras le avisaron*

*que no saliese,  
y le aconsejaron  
que no se fuese,  
el caballero,  
la gala de Medina,  
la flor de Olmedo.*

e cante-se esta com tóda a naturalidade sôbre o tema de Cabezon: daí resultará o andamento mais a propósito e lógico. Pode-se aplicar êste procedimento a muitas «Diferencias» que derivam de melodias ou canções populares.

Pavanas e Galhardas e outras danças tocam-se no mesmo andamento que se costuma dar a obras idênticas das outras escolas desta época.

Por exemplo: A Pavana Italiana de António de Cabezon, o melhor é começá-la no mesmo andamento igual ao das composições (Pavanas) escritas sôbre o mesmo tema, de John Bull, Jan Pietersz. Sweelinck e Samuel Scheidt. Não há razão alguma para que uma Pavana de compositor espanhol seja mais lenta ou rápida que uma Pavana de compositor inglês, holandês ou alemão. Sem embargo neste caso poderiam fazer-se talvez contrastes de andamento entre as diferentes variações, aqui a música e a sua arquitectura o permitiriam, mas para não desfazer o conjunto, a unidade, aconselho que se toque o princípio ou seja a primeira variação e a última no mesmo andamento. A segunda

e a penúltima variação, considerando o seu conteúdo musical, podem ser tomadas um pouco mais depressa.

O andamento dos Tentos regula-se sempre com o conteúdo (Stimmung) dêles. Quanto mais momentos virtuosos, arabescos, desenhos rápidos ou inclinação para efeitos espectaculosos do instrumento contêm, mais rápido será o andamento dêles. Se os Tentos são de feição francamente litúrgica e eclesiástica, se accusam uma travacção muito concentrada, menos viva será a interpretação dêles e o executante procurará dar o justo valor às relações falsas que geralmente abundam nesta classe de música; demasiada velocidade não dará tempo para apreciar inteiramente todo aquele tecido harmónico, demasiada lentidão torna-se soturna e produz durezas desnecessárias.

Os Tentos N.<sup>os</sup> 18 e 23 de Coelho exigem, pelas razões agora expostas, um andamento mais vivo, e por exemplo o primeiro Tento e especialmente o n.<sup>o</sup> 19 serão interpretados com mais vagar. Esta maneira de encontrar o andamento justo, applico-a a todos os Tentos sejam de Vila, de Cabezon, de Soto, de Coelho, de Heredia, de Clavijo, de Peraza, de Palero e a todos os outros daquela época e da escola hispânica.

As mudanças de andamento dentro dum mesmo Tento em geral não são convenientes e só seriam lícitas, se se notar na música uma transição de expressão, aquelas transições de expressão que o executante notará para só citar um caso no Tento n.<sup>o</sup> 5 de Coelho

nos compassos n.ºs 177 e 206. Neste caso costume interpretar o que fica entre os compassos n.ºs 177 e 206 mais devagar do que o resto do Tiento que se executa sempre no mesmo andamento até chegar à mudança de compasso de  $4/4$  em  $3/2$ . A razão de se interpretar aqueles 29 compassos mais devagar surge da própria expressão da música, evidentemente não se deve exagerar ou começar a arrastar. De tôdas as maneiras essas alterações ao andamento não são tão freqüentes como parece algumas vezes e uma alteração deve ser sempre muito bem pensada. No caso extremo deverá determinar sôbre isso o bom gôsto e o nosso sentido da forma. Acima de tudo é mister guardar o equilíbrio, a boa proporção, o talhe genial tão importante em tôda a manifestação de arte.

As advertências de Coelho sôbre a interpretação dos Tientos constituem uma fonte autorizada para nos regularmos: «Que a grossa da mão esquerda e direita toda ha-de ser igual, de modo, que não sóe uma tecla mais que outra, e dar-se-ha igualdade às mínimas, colcheias e semicolcheias. O quarto aviso que o que se ouver de tanger, se tamja algum tanto devagar, e não com pressa, mas muito a compasso, assim de grossa, como de outra solfa, porque desta maneira o que se tirar parecerá melhor. O quinto, que se tirem as obras de maneira, que estão compostas, e com o ar que elas em si teem. E advirto que até que se não acabe de tirar o tiento, e se tamja a compasso, que não parecerá bem, e

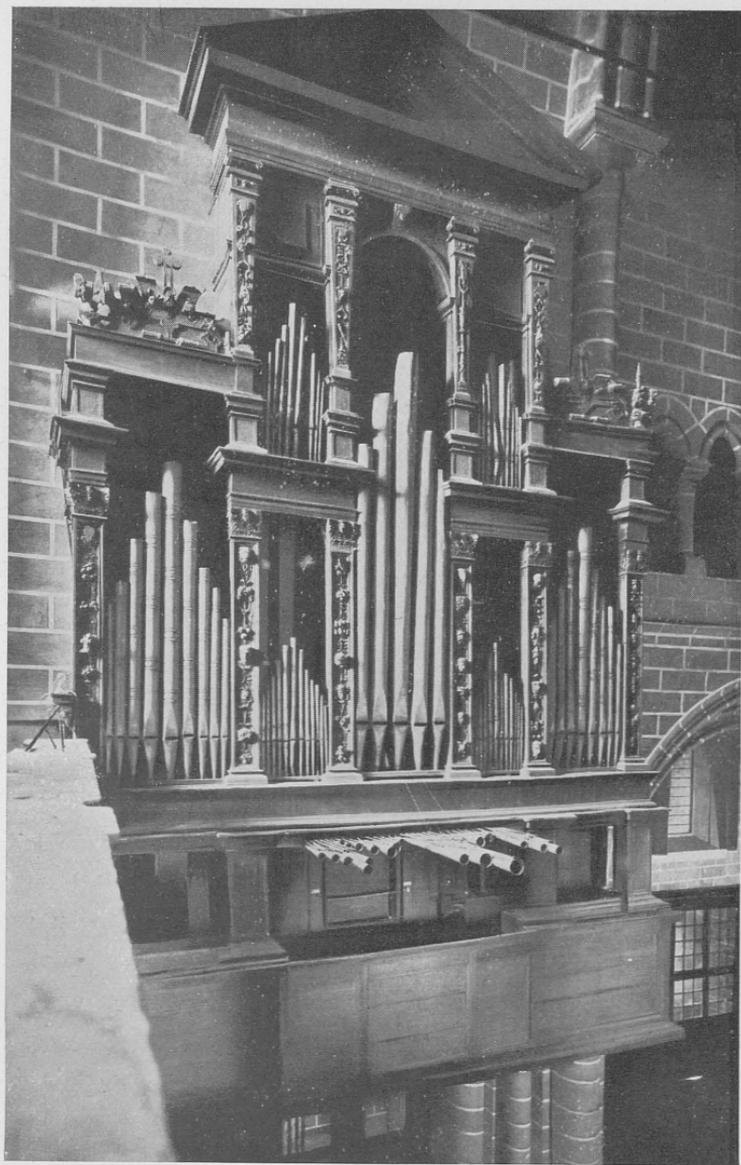
sendo de todo tirado mostrará o que é, e parecerá muito melhor...»

O andamento dos Kyries, Magnificats e outras peç<sup>as</sup> litúrgicas surge da própria matéria.

E aqui será também o lugar para lembrarmos o que diz Tomás de Sancta Maria sôbre o compasso e que reza do seu capítulo: Del sugetar las obras: «tres cosas son necesarias para sugetar presto cualquier obra, y así la de tañer con más perfección. La primera, es tañer a compás, llevandole siempre con una misma igualdad de tiempo, esto es, no mudandole de mayor en menor, ni de menor en mayor, para lo cual es necesario llevar el compás con el pie y así mismo tener gran cuenta con el medio compás, sin el cual dificultosamente se podría tañer a compás, porque por experiencia vemos, que todos los que no tañen a compás pecan en el medio compás. De más de esto, es necesario entender todas las figuras, y dar a cada una su entero valor.

La segunda cosa, es cantar cada voz por si, entendiendo la solfa de raíz. La tercera cosa, es entender todas las consonancias y disonancias que llevare la obra, así las que fueren a duo, como las que fueren a tres y a quatro».

Mesmo hoje, e sempre, quem quizer interpretar música antiga, deve antes de mais nada analisar a obra, para saber o que há nela e conhecer o curso e movimento de cada voz.



*Órgão construído em 1562 (Sé de Évora)*

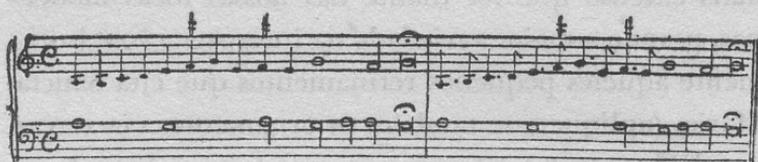
Foto Mário Novais

Para acabar êste capítulo detenhamo-nos ainda diante de algumas particularidades de que nos fala o riquíssimo tratado de Tomás de Sancta Maria e que podem ser utilizadas nas nossas actuais interpretações, especialmente nos Tentos de grande extensão. Em vez de omitir algumas partes (procedimento seguido por muitos músicos dos nossos dias, já que as várias secções dum Tento em geral podem ser ligadas independentemente umas às outras, procurando naturalmente a devida conclusão de cada secção antes de ligar com uma outra secção com cujo tom que se poderá combinar lógicamente) interprete-se o Tento inteiro, por mais extenso que fôr diante das nossas ideas modernas, usando a maior variedade na interpretação e justamente aqueles pequenos refinamentos que cita Sancta Maria, (apliquem-se também os ornamentos em terças e a dobragem em oitavas mencionados por Fray Juan Bermudo). Desta maneira podem ser introduzidos num Tento, interessantes efeitos de contraste, harmonizando e contrapondo entre elas as várias secções dum Tento e alternando entre partes de interpretação mais simples e austeras e outras mais artificiosas.

Agora prosseguimos com: Del modo de tañer con buen aire. (Cap. XIX): «Cuanto al tañer con buen aire, que es la septima condición, se advierta, que para esto se requiere tañer las Semínimas de una manera, y las Corcheas de tres. La manera que se ha de tener para tañer las Semínimas, es detenerse en la pri-

mera, y correr la segunda, y ni más ni menos detenerse en la tercera y correr la cuarta, y de esta forma todas las Semínimas, lo cual se hace, como si la primera Semínima tuviese puntillo, y la segunda fuese corchea, y semejantemente la tercera tuviese puntillo y la cuarta fuese corchea, y de esta manera todas las Semínimas. Y tengase aviso, que la Semínima que se corre, no ha de ir muy corrida, sino un poco moderada.

Para que claramente se vea, y se entienda la diferencia que hay de tañer las Semínimas de la una manera o de la otra, se pondrán apuntadas sin puntillos y con puntillos. Exemplo:



De las tres maneras de las Corcheas, las dos se hacen casi de una misma manera, que es deteniendose en una Corchea, y corriendo otra. Difieren la una de la otra en que, en la una manera se comienza a detener en la primera Corchea, corriendo la segunda, y ni más ni menos deteniendose en la tercera, y corriendo la cuarta, y de esta manera todas, lo cual se hace, como si la primera Corchea tuviese puntillo, y la segunda Corchea fuese Semicorchea, y semejantemente, la tercera Corchea tuviese puntillo, y la cuarta Corchea, fuese Semicorchea, y de esta forma todas. Esta

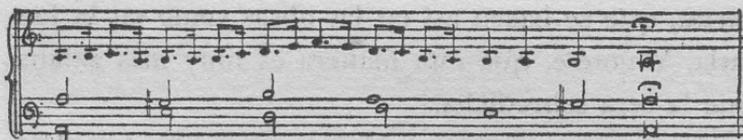
manera sirve para las obras que son todas de contrapunto, y para pasos largos y cortos de glosas.

La segunda manera se hace, corriendo la primera Corchea, y deteniéndose en la segunda, y ni más ni menos corriendo la tercera, y deteniéndose en la cuarta, y de esta manera todas, lo cual se hace como si la primera Corchea fuese Semicorchea, y la segunda Corchea tuviese puntillo, y semejantemente la tercera Corchea fuese Semicorchea, y la cuarta Corchea tuviese puntillo, y de esta suerte procediendo. En esta manera las Corcheas que tienen puntillo, nunca hieren en golpe, sino en vago. Esta manera sirve para glosas cortas, que se hacen así en las obras como en la fantasía. Y notese, que esta manera es muy más galana, que la otra sobredicha.

La tercera manera se hace, corriendo tres Corcheas, y deteniéndose en la cuarta, y después corriendo otras tres, y deteniéndose en la cuarta, y adviertase, que este detenimiento ha de ser todo el tiempo que fuere necesario, para que la quinta Corchea venga a herir a su tiempo en el medio compás, y de esta manera todas. De suerte que van de cuatro en cuatro, lo cual se hace como si las tres Corcheas fuesen Semicorcheas, y la cuarta Corchea tuviese puntillo. Esta tercera manera es la más galana de todas, la cual sirve para glosas cortas y largas.

Tengase aviso, que el detenimiento en las Corcheas no ha de ser mucho, sino solamente cuanto se

señale, y se dé a entender un poco, porque el mucho detenimiento causa gran desgracia y fealdad en la música, y así mismo por esta misma razón, las tres Corcheas que se corren, no se han de correr demasiadamente, sino con moderación, conforme al detenimiento que se hiciere en la cuarta Corchea. Y para que con mayor claridad todo se entienda, y así fácilmente se pueda poner por obra, se pondrá en los ejemplos apuntados un puntillo sobre la plica de cada Corchea y Semicorchea, que se hiriere en el medio compás. Ejemplo de la primera manera:



*Ejemplo de la tercera manera. A tres voces.*



*Ejemplo de la segunda manera. A tres voces.*



## IV — «TOUCHER» E REGISTAÇÃO

Uma das coisas mais importantes para a interpretação da música do nosso passado de qualquer século ou escola, seja no cravo, no clavicórdio e especialmente no pianoforte, são o «toucher» e a técnica. A técnica do pianoforte romântico século XIX, é inaplicável para toda a música antiga; antes de tudo é preciso conseguir uma espiritualização do «toucher», individualizar a expressividade de cada dedo e parte da mão e do braço; tudo tem de ser a quinta essência da disciplina e objectividade. A cravista Li Stadelmann, exprimiu uma vez com muita clareza o processo de pensamento para quem interprete a música antiga e fixou-o com o seguinte lema: «O homem no mundo», isto contrariamente ao pensamento de gerações posteriores às quais se pode aplicar a fórmula «O mundo dentro do homem». Estas palavras fixam em princípio toda a nossa posição espiritual perante a música que queremos interpretar.

Hoje temos a grande faculdade de poder reprojectar: utilizar processos duma época mais recente, que

estão igualmente em consonância com a prática de épocas anteriores. Johann Sebastian Bach, para considerar só um dos maiores mestres, reuniu em si tóda a técnica do teclado das mais diversas escolas e épocas, que o precederam e dos que foram os seus contemporâneos, e com razão podemos chamá-lo a mais perfeita síntese de tudo o que foi.

Tocar muito Bach, mas objectivamente e através do seu espírito, não um Bach à maneira de Tausig; é preciso pôr de parte tóda a embriaguês de sonoridades que relega a música para um assunto de gôzo sensual, ao qual assistimos com passividade; para chegar a ouvir e executar com espiritualidade activa, a música antiga requiere a nossa participação pessoal no mais elevado sentido da palavra. Tanto o executante como o ouvinte devem participar activamente. Esta participação tem também a sua raiz na condição do ouvir horizontal de tóda a música polifónica em contraste com o mais acessível e fácil ouvir vertical da música homófona dos séculos posteriores. A técnica exige esta mesma posição psíquica.

Para obter uma técnica brilhante, minuciosa e exacta, e ao mesmo tempo da maior variedade, aconselho o estudo demorado das obras de Domenico Scarlatti. Scarlatti exige uma técnica completa do braço, do pulso e da mão inteira, igualdade absoluta na sonoridade e o ritmo perfeito. Ao mesmo tempo estudem-se as obras de Phil. Em. Bach, êste compositor, — a sua

tragédia é ser um filho do grande J. S. Bach e os filhos de génios são sempre depreciados ainda que êles tenham a sua própria grandeza —; apresenta com uma infinita variedade todos os problemas do tocar expressivo, os problemas da formação, do matiz e do fazer de cada som ou tom, de dar individualidade ao próprio som: Phil. Em. Bach trata os problemas do fraseio, das diferenças do «toucher», a arte perfeita e complexa dos ornamentos com uma singular mestria. Se com o estudo de Scarlatti adquirimos o brilhantismo do tocar, com Phil. Em. Bach adquirimos a expressão, e os dois abrangem quási tudo o que é preciso para a interpretação da música antiga, a não falar aqui de J. S. Bach.

Tanto no cravo como no clavicórdio, o som deve vibrar e ir livremente: deve ser alheio a todo o picado ou pegado; a fôrça vem das raízes dos dedos. No clavicórdio deve-se omitir o «vibrato» efeito que se usava no clavicórdio do século XVIII dos tempos de Werther da «empfindsame Zeit» mas que não tem nada que ver com o clavicórdio dos mestres hispânicos de cêrca-de 1600. Todo o som há-de ser preciso, mas jamais mecânico.

No pianoforte, estas obras, requerem uma sonoridade redonda e clara produzida por uma técnica de apoio, os hombros e os dedos são os distribuidores da fôrça, o pêso no braço, especialmente no cotovelo deve ser posto de parte, as sonoridades veladas ou nebulosas

são inoportunas; o som deve ter substância e como que «caroço», mas sem ser nunca duro; esta música exige uma sonoridade saudável, sonoridade redonda e plástica; é preciso que todos os dedos tenham a mesma força e produzam a mesma qualidade e quantidade de som. Em resumo: a sonoridade há-de ser positiva e decidida sem ser jãmais estridente, exigimos sòmente uma sonoridade *normal e saudável*, talvez o mais difícil que há no piano, porque poucos são os professores que sabem ensinar isto. Será bom cultivar o tocar em «piano» e «pianíssimo», de modo que não seja necessário usar o recurso da sordina (a sordina serve para outras coisas e para dar colorido) para os trechos que querem ser tocados em piano, o que sempre prejudica a transparência. Evitar-se-ão também os FFF do piano-forte século XX. O pedal «forte» só pode ser usado nos casos em que êste não produza confusão na polifonia; a mescla de sonoridades não é lícita. Seja repetido: é preciso possuir uma técnica variadíssima e em nada ortodoxa, a técnica que vai bem para um determinado compositor não servirá para outro; Cabezon se tratará distintamente de Coelho, a Schumann se lhe dará outra sonoridade que a Schubert, cada um tem o seu próprio mundo sonoro, em muitos casos êste facto tem a sua origem na constituição corporal do compositor; um Rameau magrote e ágil de corpo, tirará do seu instrumento um outro som que um Bach gorducho e sólido. Basta comparar em nossos tempos

um Walter Giesecking com um Edwin Fischer, dois antípodas em tudo e também na sua constituição corporal ou material, as suas sonoridades devem ser opostas. O problema das sonoridades individuais é digno de ser mais aprofundado.

O pianoforte e o clavicórdio, que por causa do seu som modelável não necessitam de registos para graduar as sonoridades, não precisam de ser considerados pelos problemas da registação. Mas também nestes dois instrumentos conserve-se a dinâmica, de maneira a criar vários planos, guardando a unidade de sonoridade em cada secção e finalmente a obra inteira é sujeita a uma arquitectura lógica da dinâmica; e aqui no pianoforte o pedal esquerdo ou sordina pode ser usado como registo, como uma determinada sonoridade sem querer produzir com êle um *p* ou *pp*, depende se carregarmos no pedal até ao fundo ou somente um pouco visto que as diversas posições do pedal esquerdo produzem sonoridades diferentes. Tôda a interpretação deve ser colorida, viva e animada, mas objectiva, sem egotismos ou romantismos século XIX; luz e sombra dividem-se nas mais justas proporções. Cada interpretação quer ser um despertar para uma nova vida e não uma reprodução de museu arqueológico, coisa «sabi-honda» mas sem sangue. Tudo deve ser sentido, ser espontâneo, é preciso cantar interiormente, convibrar, cada frase exige a natural articulação musical, — humanidade musicalizada —.

## V—A REGISTAÇÃO NO CRAVO

Para o órgão e o cravo rege o axioma: «Quanto mais austeramente se procede na registação tanto mais autêntica de estilo é a interpretação». O cravo na sua reconstrução actual com a comodidade de accionar os vários registos por meio de pedais seduz, leva a muitos abusos. Os antigos cravos raras vezes tinham a grande variedade de registos dos cravos modernos, e os registos que tinham foram postos em vigor por meio de alavancas ou puxadores que se encontravam dentro do cravo ao lado das cravelhas e que eram accionadas pela mão. De maneira, que só se podia mudar de registação durante uma peça quando se tivesse uma mão livre ou no fim de cada secção ou andamento. Quando era preciso, e mesmo no sentido do compositor mudar os registos durante o curso de uma secção ou andamento, os antigos concediam algumas pausas para uma das mãos, de modo, que esta podia proceder à mudança dos registos enquanto a outra continuava tocando. De certo, não se deve entender cada pausa como lugar para mudar a registação, porque cada nova gradação

deve ter o seu fundamento lógico, deve ser exigida pelo que quiere expressar a música. Mas onde sentimos que o compositor imaginava uma mudança e há também uma pausa, ali se faz a mudança sem o menor perigo. Às vezes mesmo a estrutura da obra pode indicar uma mudança de registação ou de teclado visto que os antigos autores gostavam de interpretar as obras em estilo fugado de tal maneira que se tocava a exposição do material temático numa sonoridade e os episódios noutra. Se os instrumentos têm dois teclados, um para forte e outro para piano, então é possível mudar alguma vez de teclado, sempre que isto estiver de acôrdo com a estrutura da obra. Em geral pode-se dizer, que na música hispânica para tecla de cêrca-de 1600 o melhor é mudar a sonoridade só no fim de cada secção, variação ou andamento.

Nos instrumentos antigos, que tinham um só registo de 8' e mais nada, era naturalmente necessário tocar tôda a obra com a mesma sonoridade produzindo os contrastes exclusivamente por meio dum rigoroso fraseio e da aplicação das diferentes maneiras de calcar as teclas. Mas também através da interpretação num cravo com mais registos deve-se procurar uma homogeneidade entre os vários planos sonoros e evitar contrastes na sonoridade que poderiam desmembrar a unidade da expressão; assim não aconselho que se passe bruscamente de registos agudos para outros mais obscuros. A diversidade de planos que se infere é con-

dicionada por uma uniformidade; a obra deve ser considerada como coisa inteira consistindo em várias secções que formam um conjunto orgânico e indivisível. A interpretação efectua-se através da visão da obra total e não através duma determinada parte ou secção. Na totalidade são de preferir para a escola da Península as sonoridades claro-obscuras mas intensas (evocam o órgão hispânico, de que falaremos depois) contrariamente por exemplo à música dos virginalistas ingleses, que preferem sonoridades mais agudas e brilhantes.

Para citar um só exemplo, as geralmente conhecidas «Diferencias sobre el Canto del Caballero» de António de Cabezon: Para cada uma das quatro variações pode-se usar uma outra sonoridade, mas com a condição que estas diferentes côres tenham entre si um parentesco. A primeira «diferencia» poderia tocar-se com 8' e 16' transportado, para sua maior transparência, uma oitava acima. Para as que seguem podem ser usados os 8' dos respectivos dois teclados na posição natural, e, querendo-se, podem-se enganchar os dois 8' (o primeiro teclado e um do segundo). A última «diferencia» pode-se tocar novamente transportada uma oitava acima com 8' e 16' juntando com o enganche um 8' do outro teclado. Finalmente, para fazer realçar o tema com tóda a insistência, sendo a última vez, pode aquele ser executado em oitavas pela mão esquerda.

Procedendo desta maneira consegue-se a unidade indispensável; idênticamente se pode proceder com os Tentos dêste Cabezon até Coelho e Correia de Araújo. Quando é possível, e quando a estrutura da obra o admite, há quem goste, começando por exemplo um Tiento, de expôr o têmea inicial no teclado principal e o contra-têmea no segundo teclado. Os Tentos de maior extensão costumam-se dividir em vários planos sonoros. — Em resumo pode-se concluir, que para a interpretação da escola hispânica regem as mesmas leis da architectura musical, que costumamos destinar para as grandes obras de Sweelinck (Fantasias) e Bull (Fantasias e Walsingham Variações), talvez com a objecção de que os mestres hispânicos da primeira metade do século XVI, entre outros António de Cabezon e Pedro Alberto Vila, quasi não conheceram o aumento da gradação (*Steigerung*) no sentido em que o conheceram as gerações imediatas, ou seja que uma obra pode perfeitamente começar mais piano e acabar mais forte, ou começar mais forte do que acaba. Isto em Coelho, Correia de Araújo e outros mestres da, digamos, segunda época da escola peninsular, é um caso muito freqüente e está em completa correspondência com os mestres já citados dos outros países. O primeiro Tiento de Coelho começa-se muito mais piano do que se acaba (veja-se também «o expirar» do que se fala numa outra parte dêste livro), em parte pode-se attribuir êste facto a que os

mestres da segunda época deixam desenvolver-se pouco a pouco a densidade musical e expressiva (comunicativa), para produzir em certa altura um climax, ao passo que os mestres mais antigos como os já citados A. de Cabezon, Vila e outros, entram plenamente com tôda a densidade desde o primeiro compasso, e daí vem, que em geral acaba-se uma obra dêles com quási a mesma sonoridade com que se começou. Êles têm desde o princípio uma posição adoptada emquanto os outros a criam no decurso da peça. Todo o músico que tem um certo sentido das proporções saberá determinar-se para cada caso.



*Detalhe da fachada do órgão da Sé de Évora*

Foto Mário Novais

## VI — A REGISTAÇÃO NO ÓRGÃO

Antes de proceder a qualquer registação no órgão, é preciso que o intérprete conheça a construção e as características dos órgãos daquela época, é preciso saber o que se podia e o que não se podia fazer com êles. Ao mesmo tempo deve-se distinguir, nos antigos instrumentos, entre a construção de instrumentos ainda obstruídos por deficiências técnicas, e entre aqueles cuja construção quer ser a premeditada expressão de determinadas características estilísticas. Este factor é muito importante para todos os problemas de registação, tanto no órgão como também no cravo.

Naturalmente tomaríamos para base um órgão mediano; na verdade na Península como nas outras nações, se usavam os pequenos positivos e órgãos portáteis. Mas para os nossos dias, o problema do pequeno órgão, em geral usado no lar, não é um problema palpitante, visto que a arte do órgão encontrou outros lugares para se cultivar. Porém, para o conhecimento do ambiente, não quero deixar de ci-

tar o órgão portátil que se conserva em El Escorial numa das salas que foi de Filipe II e no qual, segundo se diz, teria tocado Cabezon. Nêste caso devemos excluir completamente qualquer uso da pedaleira; estes instrumentos tinham poucos registos e por consequência não permitiam grandes possibilidades para registar. É de admirar como eram primitivos e pobres os instrumentos de que se devia servir um Cabezon e o que conseguiu fazer com êles; especialmente nas viagens tinha de se contentar muitas vezes com qualquer expediente. Isto não quiere dizer que Cabezon não conhecesse os instrumentos grandes e perfeitos; pelo contrário, nas suas numerosas viagens teria também tocado nos melhores instrumentos do seu tempo e não só em Espanha como também nos outros países que êle visitou; e também é sabido, que tanto Carlos V como Filipe II ligavam muita importância ao facto de dispôrem de bons órgãos. E na verdade organeiros de tôdas as regiões da Península e outros trazidos de fora deram um grande impulso à construção e ao aperfeiçoamento do órgão no sudoeste da Europa; o órgão hispânico atingiu relativamente cedo um alto gráu artístico, e nisso, em parte, está a razão de se ter formado aqui uma escola organística tão florescente.

Quási todos os historiadores estrangeiros, ao falarem do órgão e da interpretação organística da música para tecla hispânica tomaram como modêlo o ór-

gão «imperial» da catedral de Toledo. Evidentemente, não se pode negar, que êste órgão, construído em 1549 por Juan Gaytan, não contenha em si tôdas as características do órgão peninsular daqueles tempos, e sem dúvida na maior abundância como na maior perfeição. Mas não se deve esquecer, que a catedral de Toledo foi sempre uma das mais ricas e importantes das Espanhas e nem tôdas as igrejas se encontraram naquela situação privilegiada e muito menos tão bem dotadas, para adquirirem um órgão tão grande. É indiscutível, que neste órgão, obra do mestre toledano Juan Gaytan, a música organística podia obter uma interpretação muito mais rica quanto variada, mas não se pode tomar para norma uma excepção, devida principalmente a uma vantagem material. De certo, êste órgão demonstra claramente a altura que sabiam atingir os organeiros hispânicos; êste instrumento revela sem reservas a grande mestria dêles e sempre será testemunha inflexível do que se «podia» fazer. — Mas viajando um pouco por Espanha e Portugal, procurando e estudando órgãos antigos, veremos que são poucos os que possam ser comparados, mesmo só à grandiosidade do instrumento da catedral toledana.

Órgãos de templos tão importantes como os da Sé de Évora, de Santa Maria del Mar em Barcelona, da igreja paroquial em Esparaguera, e poderia citar uma longa lista de exemplos, tinham só um teclado e a

pedaleira, e esta, como é o caso da de Évora, não chega nem a uma grande extensão nem a uma perfeição, e apenas podia servir para nêle se tocar um *cantus firmus* que não excedesse os limites daquela pedaleira. Compreender-se-á que num órgão com os recursos mais restritos, a interpretação deve ser bastante diferente da interpretação num instrumento que dispõe de vários manuais (teclados) e duma pedaleira bem extensa.

A seguir, quero dar duas disposições de órgãos, em primeiro lugar, a do órgão toledano e depois a dum órgão dos meados do século XVI que ainda hoje se encontra na Sé de Évora, infelizmente num estado lastimoso e que assim já não pode ser tocado.

## ÓRGÃO IMPERIAL NA CATEDRAL DE TOLEDO

### *Teclado Principal*

(57 teclas)

Flautado 26 (palmos) (16')

Violon 26 (16')

Flautado 13 (4')

Octava 4'

Trompeta real 8'

Clarin de Campana 4'

Clarin de Claro 4'

Clarin brillante 2'

Trompeta magna 16'  
(agudo)

### *Teclado secundário*

(57 teclas)

Flautado 26 (palmos) (16')

Flautado 13 (8')

Violon 13 (8')

Trompeta Magna 16'

(solo en los agudos)

Trompeta Real 8'

Octava 4'	Bajoncillo y Clarin 4' e 8'
Octava tapada 4'	Violetas 8'
Flauta travesera 8'	
Quincena 2'	
Docena y Quincena 2 $\frac{2}{3}$ '	
e 2'	
Nasardos 5 hil.	
Nasardos 8 hil.	
Lleno 8 hil.	

*Pedaleira**Pedaleira*

<i>Baixo</i> (primeira tecla)	<i>Agudos</i> (segunda tecla)
Contras de 52 (32')	Contras 2'
Contras 16'	Contras 1'
Contras de 13 (8')	Bombarda 16'
Contras en Octava 4'	Clarines Reales 8'
Contras 16'	Clarines 2'

Só os teclados têm a oitava curta, mas não a pedaleira que tem duas vezes 13 teclas (para baixos e agudos). Todos os registos estão divididos, metade para o baixo e metade para os agudos.

## ÓRGÃO CONSTRUÍDO EM 1562 EXISTENTE NA SÉ DE ÉVORA

1 teclado com 45 teclas	<i>Pedaleira</i> com 6 teclas
Corneta de 4 por ponto	Flautado de 4'
Flauta de pa.º (da mão esquerda)	Outava Real
Voz humana (da mão direita)	Quinta Real
Flautado de 12	Quintax e de Cuna
Trompeta Real (da mão esquerda)	Chejo de Registos
Clarim (da mão direita)	Tanborhen A (Tamborim?) Vaza Vento

Com estas duas disposições o leitor verá claramente as diferenças no que se refere à riqueza dos dois instrumentos. Mas embora haja grandes diferenças, êles têm de comum o fazer realçar e acentuar os jogos de palheta; já exteriormente os antigos organeiros hispânicos lhes cedem uma certa preponderância colocando estes tubos horizontalmente na fachada e assim podiam ressoar com tôda a fôrça dentro da nave do templo. Esta acentuação dos registos de palheta é uma característica tìpicamente hispânica. Como se pode deprender da disposição do órgão toledano, era possível tocar na pedaleira o cantus firmus e o baixo fundamental, quer ao mesmo tempo ou quer alternando e com sonoridades diferentes. Assim a pedaleira permite a execução da melodia e do cantus firmus. Também se conhecia na Península o trémulo ou a vibração acústica.

Os jogos fundamentais ou principais são quási os mesmos dos órgãos daqueles tempos da Europa Central, mas para demonstrar a diferença cito uma frase do malogrado sr. Alberto Merklin: «O antigo órgão alemão dispõe em geral duma muito maior quantidade de som que intensidade de som; ao contrário do antigo órgão espanhol que dispõe de bastante pouca quantidade de som duma intensidade superior».

A «cadereta de espalda» (Rückpositiv); parece que se introduziu em Espanha mais tarde do que no norte da Alemanha. — A índole desta obra não permite

que me detenha no assunto da história da construção do órgão e nas particularidades dos antigos órgãos hispânicos comparadas com os órgãos de outros países, mas o interessado encontrará detalhes pormenorizados nos livros seguintes: Emile Rupp: *Die Entwicklungsgeschichte der Orgelbaukunst* (Benziger, Einsiedeln) e na já citada obra de Hans Klotz. Ainda está para escrever a obra aprofundada à-cêrca dos antigos órgãos hispânicos.

Seja ainda mencionado que em Espanha e em Portugal muitas vezes se soía dividir os registos em duas partes (metades) uma parte para o baixo e a outra parte para os agudos. Desta maneira já era possível tocar num mesmo manual em duas sonoridades diferentes, e assim usando ainda a pedaleira, podia-se tocar um trecho a três vozes, dando a cada voz a sua sonoridade própria. Já se mencionou que graças à disposição de muitos órgãos, era possível tocar o soprano na pedaleira e tomava-se o baixo no manual.

E do acima dito resulta também a maneira do «meio registo» pelo qual Francisco Peraza especialmente, que foi organista em Sevilha e morreu em 1598, teve muita fama. A voz glosada é executada com um meio registo ou registo dividido e as vozes restantes que acompanham são tocadas num registo menos forte. Colocava-se com preferência uma voz concertante por cima dos acordes sustentados.

Não é provável que as várias famílias (classes) de

registos fôsem misturadas entre elas, sendo usada e aplicada cada família de registos separadamente das outras. Pode-se afirmar que a música polifónica desde Cabezón até Coelho e Correia de Araújo foi interpretada usando os vários grupos de registos fundamentais (principais) ou sejam as Contras, Flautados, Oitava, Nasardo e Cheio e talvez ainda os Tapados. — As Cornetas e os registos de palheta tal como Clarins, Trompetas, Bajoncillos, Orlos, Violetas e outros não se usavam no jôgo rigoroso a várias vozes, especialmente nas Fugas que ainda lembram a antiga Fuga do Motete.

Diversa é a interpretação das obras variadas ou «Diferencias»; aqui para fazer realçar o têmea e o canto (melodia), pode-se aproveitar muito bem as Cornetas (Obertonregister) e os jogos de palheta.

Mas tanto os registos fundamentais como os de palheta contêm entre êles notáveis diferenças e discrepam consideravelmente uns dos outros; o órgão hispânico não conhece a fusão ou melhor dito a composição córica ou seja homogénia do órgão italiano e mesmo a música italiana desta época tende mais para a igualdade sonora, quási indiferença das várias vozes e jogos; prevalece o sentimento harmónico; o italiano não sente tão linearmente como os de outras nações; e assim é, que nem o órgão italiano pode ser aplicado à maneira hispânica, nem a nossa maneira de interpretar Diruta, Merulo, Gabrieli, Cavazzoni ou Fres-

cobaldi pode ser aplicada aos seus contemporâneos ibéricos. Se queremos estabelecer comparações, mais facilmente encontraremos parentescos no antigo órgão francês, e Titelouze está menos longe que Frescobaldi. E seja lembrado mais uma vez, que no decurso dos tempos Espanha e Portugal mais que nenhum outro país ou região, cederam tanta importância aos jogos de palheta.

Muitas das coisas tratadas, quando se falou da registação no cravo são também aplicáveis ao órgão.

Os Tentos curtos, que constam só de uma parte, e quási todos os Tentos da primeira geração, quero dizer de António de Cabezon, Pedro Alberto Vila e os outros mestres do livro de Venegas de Henestrosa e as Fantasias de Tomás de Sancta Maria tocam-se só com os registos principais e só numa côr, quere dizer, desde o princípio até ao fim toca-se com a mesma sonoridade (o órgão antigo não conhece o expressivo, crescendo ou decrescendo) durante o tocar não se pode mudar os registos. Por exemplo, o Tento do primeiro tom de António de Cabezon (Ed. Pedrell em *Hispaniae Schola Musica Sacra*, Vol. VII, pág. 1) exige esta interpretação unicolor e unicamente assim revelará todo o seu misticismo e a sua beleza, uma mudança de registação no decurso desta obra ou qualquer outra acrobacia destrói a unidade. Poucos, por desgraça, são os organistas que sabem o que quere dizer sobriedade e simplicidade, mas uma vez apro-

fundados nestas obras e depois de proceder alguma vez austeramente, já não saberão tocar de outra maneira. — Um dos poucos organistas que sabe o que é a interpretação dos antigos mestres hispânicos é o organista da S. I. C. em Palência, José Larrea Elústiza. — A simplicidade monumental desta música não suporta grandes complicações, ela exige uma severa consequência na selecção das sonoridades; a verdadeira arte do órgão está alheia a todos os efeitos exteriores, o órgão deve servir unicamente para transmitir o espírito autêntico dos antigos mestres, uma bem ponderada e sóbria aplicação dos diversos registos e as famílias de sonoridades aproveitadas isoladamente sem fazer mesclas, são os melhores auxiliares para dar a esta música tôda a sua imponente grandeza. O divino é incompatível com o brilho ou com a elegância da superficialidade. — O que em alguns casos se pode fazer, executando esta música num órgão moderno, é tocar quando possível cada voz num outro teclado para destacar bem a condução das vozes.

Nas obras que se compõem de várias secções, como as Fantazias e os Tentos, especialmente dos mestres da que chamamos segunda geração, pode-se construir um grande plano sonoro com várias sub-divisões, mudando naturalmente a registação só no fim duma secção e só onde estiver em consonância com a arquitectura e conteúdo musical e espiritual da obra, e guardando, tal como disse falando do cravo, a uni-

dade dentro da diversidade. Interpretam-se assim os grandes Tentos dos Clavijo del Castillo, Coelho, Correia de Araújo, Sebastian Aguilera de Heredia e de tantos outros seus contemporâneos que escreveram dêste modo. Em Tentos de Coelho, por exemplo, onde há uma mudança de compasso dentro do mesmo Tento, o que supõe algumas vezes um contraste, seria possível de justapôr partes interpretadas só pelos jogos principais e outras só pelos jogos de palheta.

Dada a característica de muitos órgãos hispânicos daqueles tempos, o uso da pedaleira não é sempre obrigatório e às vezes nem recomendável; muitos trechos, justamente de Coelho e de Correia de Araújo tratam-se com preferência «Manualiter» visto que a virtuosidade da escrita nas quatro vozes oferece certas dificuldades para a execução na pedaleira. Todo o organista mediano saberá reconhecer se uma voz está adequada ao tratamento manualiter ou pedaliter. Mas é necessário cuidar sempre de destacar bem o tema, e também o órgão exige o mais rigoroso fraseio. Nas obras de Sebastian Aguilera de Heredia encontra-se um vasto campo para estudar o que é arquitectura musical, e aqui a estrutura é bem clara.

Nas obras como os Salmos, Kyries, Magnificats e outros trechos desta índole de Cabezon e doutros autores toca-se no órgão o cantus firmus no pedal (soprano com 2', contralto com 4' etc.). Pode-se dizer que em geral a escrita da obra em si mostra se o baixo

é adequado à técnica do manual ou à técnica da pedaleira.

Para as diversas obras glosadas, Motetes, Hinos, Fabordones, etc., pode-se aplicar também o que se disse já num outro lugar, falando do meio registo e de Francisco Peraza.

As variações ou «Diferencias» correspondem os mesmos planos sonoros do cravo ou sejam aqueles que se utilizariam nos grandes Tentos interpretando-os no órgão. Por exemplo as «Diferencias sôbre el Canto del Caballero» podem ter no órgão uma arquitectura sonora idêntica àquela que se praticaria no cravo. (Princípio e fim fortes e na mesma côr, a parte central mais delicada, na última variação toca-se o têma com a pedaleira).

Antes de ser tocada, cada obra, deve ser sujeita a uma análise; é preciso conhecer a sua construção inteira, e construção e arquitectura guiar-nos-ão na nossa interpretação. Sebastian Aguilera de Heredia que trabalha nas suas formas ainda com muitos mais contrastes que o P. M. R. Coelho, também na interpretação será sujeito à aplicação de maiores contrastes que o mestre lusitano; a mudança que é mais pronunciada no que se refere ao ritmo, compasso, valores, contrapontos e ideias musicais (cromática), requiere também maior plasticidade e contraste no campo das sonoridades. Se é certo que cada mestre deve ser tratado e considerado individualmente, tam-

bém é verdade que para todos os da época aqui tratada, regem leis fundamentais bem definidas e perante as quais devemos fixar a nossa atitude. (Se aqui tratamos ao mesmo tempo dos mestres desde Cabezon até Correia de Araújo e os imediatos antes da vinda da nova era dum Cabanilles e sucessores, é porque espiritualmente têm o seu parentesco e pelo espírito da época e mesmo pela condição do material sonoro, estão ligados uns aos outros).

São leis inflexíveis que nos devem conduzir à absoluta compreensão e assimilação desta música. Mas uma vez que logramos abranger a matéria com o nosso ser inteiro, devemos depois penetrar nas individualidades, provar os casos singulares e é neste afã que se descobre o verdadeiro génio reprodutivo. Um Vila não se deve tratar como um Cabezon, um Coelho como um Heredia, um Soto como um Correia de Araújo; cada um dêles estava ainda sujeito a outras circunstâncias e influências interiores como exteriores; na Catalunha, o pensamento musical é diferente do de Castela, e o de Castela do de Portugal, embora todos sejam movidos pelo mesmo ânimo universal da Península. Adolfo Salazar disse num dos seus artigos com muita razão: «Cualesquiera que fuesen las diferencias acareadas en los diversos países por las aportaciones del temperamento y de las razas, lo que imperaba estéticamente se movía dentro de normas superiores al criterio individual». Também não se deve

esquecer que as condições e a construção do órgão em que cada mestre tocava e para o qual também escrevia, devia influir em sumo grau na obra. Um autor que tinha à sua disposição um instrumento do tamanho do órgão imperial de Toledo pôde realizar as suas inspirações com mais envergadura do que o organista que naqueles tempos tangia os órgãos da Sé de Évora. Se bem que ambos possuíssem a mesma ânsia criadora e a mesma riqueza de inspiração, também a verdade é que a prática, o meramente material exerce, como de resto em todos os assuntos da vida, a sua inexorável pressão; e neste caso o instrumento dará origem a factos decisivos.

Sempre que fôr possível deve-se estudar cada mestre como aparição singular e mesmo isolada, e averiguar o seu caso e aprofundar a sua individualidade. Através do verdadeiro conhecimento, interpretaremos a obra com o seu autêntico sentido; para tudo isso é preciso muita boa vontade, honradez e carinho; só se devia tocar o que se ama, e só se interpreta bem o que se ama. Sem ser ao mesmo tempo um assunto de coração dificilmente se encontrará a interpretação justa e perfeita; só com regras e fórmulas herdadas ou com conceitos cerebrais não há vida, e esta música não é um caso de anemia, é o legado eterno de homens que viviam a sua vida numa grande intensidade, com princípios de ética e de fé talvez mais puros do que de certas gerações posteriores. É o testamento de ho-

mens que se souberam dominar, que eram serenos, firmes e sólidos, testamento que em tempos de desespero, de miséria, de discórdia, de decadências nos pode confortar e dotar-nos de novas forças. Eles são como na natureza os penedos de granito e os antiqüíssimos carvalhos; sobrevivem às iniquidades, às inclemências e às tempestades, são eternos e para todos um modelo de exortação.

É de desejar que os antigos mestres voltem a formar parte integral na cultura dos organistas das Espanhas dos nossos tempos, e também é de desejar, que, quando na Península se pensa erigir novos órgãos, que estes tenham ainda alguma coisa de hispânico; o órgão standardizado e quási internacional que hoje se instala em tantas igrejas, salas de concertos e conservatórios de Espanha e de Portugal é um instrumento bastante infeliz; nem deixa seguir a antiga tradição hispânica, nem se presta bem para Frescobaldi ou para J. S. Bach. É preciso que também aqui se comece a dispôr os órgãos com mais consciência e especialmente por pessoas capazes de sentir a estética e o estilo dos tempos passados — músicos com objectividade — e é preciso criar um tipo de órgão que responda a tôdas as exigências e é preciso que depois venham organistas que saibam «tocar». Os organistas de muitas igrejas católicas farão melhor, em vez de evocar durante a elevação essa falsa sentimentalidade com trémulos e vozes celestes e humanas e muitos cro-

matismos e tantas outras coisas, tudo para que se encantem as beatas: de tocar alguma coisa verdadeiramente grande e mística, ou os antigos hispânicos ou um coral de Bach; passaram os tempos do teatral e da pelintrice. E o organista do século XX há de ser tudo menos hipócrita. A compra e a construção de um órgão, tal como o tocar órgão, não é um negócio, é um serviço a Deus e à Música.

## Publicações facilmente acessíveis de música para tecla hispânica até (1650)

- Altspanische Orgelmeister* (A. de Cabezon e Tomás de Santa Maria) publ. por Ernst Kaller em Ed. Schott (N.º 1621).
- Musik aus früher Zeit* (Tomo II; A. de Cabezon, T. de Santa Maria, Fuenllana, Valderrabano, Milan, etc.) publ. por Willi Apel em Ed. Schott (N.º 2342).
- Cravistas Portuguezes* (P. M. Rodrigues Coelho) publ. por Santiago Kastner em Ed. Schott (N.º 2382).
- P. M. Rodrigues Coelho; 5 Tentos*, publ. por Santiago Kastner em Ed. Schott (N.º 2506).
- Antologia di Musica Antica e Moderna* (Volume Primo) (L. Milan, A. Mudarra, M. Fuenllana, J. Bermudo, A. de Cabezon) publ. por G. Tagliapietra em Ed. Ricordi (N.º 980).
- Klaviertänze des 16. Jahrhunderts* (A. de Cabezon) publ. por Dr. Hermann Halbig em Ed. Cotta (N.º 924).
- Alte Meister des Orgelspiels* (A. de Cabezon) publ. por Prof. Karl Straube em Ed. Peters (N.º 4301-a).
- Composiciones escogidas de «El Delphin de Música (1538)»* de Narvaez; arregladas para piano por Eduardo M. Torner, em Ed: Centro de Estudios Históricos (Madrid 1923).
- Treinta Canciones de Lope de Vega.* (A. de Cabezon) publ. por Jesús Bal em «Residencia» (Madrid, 1935).
- Musici organici Iohannis Cabanilles (opera omnia)* publ. por Mn. Higiní Anglès; até agora 3 volumes em Ed. Biblioteca de Catalunya.

## BIBLIOGRAFIA

### Principais obras consultadas

- Cidade (Hernani)* — «Lições sôbre a cultura e a literatura portuguesas» (Coimbra, 1933).
- Mn. Anglès (Higini)* — «La Música en España» (Barcelona, 1934).
- Sousa Viterbo* — «Subsídios para a História da Música em Portugal» (Coimbra, 1932).
- Vieira (Ernesto)* — «Diccionario Biographico de Musicos Portuguezes» (Lisboa, 1900).
- Freitas Branco (Luiz de)* — «Elementos de Ciências Musicais» (Lisboa, 1931).
- Kinkeldey (Otto)* — «Orgel und Klavier» (Leipzig, 1910).
- Weitzmann (C. F.)* — «Geschichte der Klaviermusik» (Leipzig, 1899).
- Frotscher (Gotthold)* — «Geschichte des Orgelspiels» (Berlin, 1935).
- Van den Borren (Charles)* — «Les origines de la musique de clavier en Angleterre» (Bruxelles, 1910).
- Klotz (Hans)* — «Über die Orgelkunst» (Kassel, 1934).
- Pedrell (Felipe)* — «Organografía» (Barcelona, 1901).
- Ceci* — «Maestri organari a Napoli dal XV al XVIII secolo» (1931).
- Kastner (Santiago)* — «El Pare M. R. Coelho»; em «Revista Musical Catalana», n.º 356.
- Kastner (Santiago)* — «Die heutige Cembalokunst»; em «Die Musik» (Berlin, Oktober 1932).

## ÍNDICE

Prefácio .....	11
O Estilo Musical do Padre Manuel Rodrigues Coelho .....	19
I — A primitiva Música Portuguesa para tecla .....	21
II — Elvas .....	33
III — Lisboa. Influências estrangeiras. Os instrumentos .....	39
IV — Técnica e Estilo .....	55
V — Conclusão .....	67
A interpretação da Música Hispânica para tecla desde 1450 até 1650 .....	73
I — .....	75
II — Os ornamentos .....	79
III — Particularidades diversas .....	113
IV — «Toucher» e Registação .....	125
V — A Registação no cravo .....	131
VI — A Registação no órgão .....	137

Este livro, realizado pela  
EDITORIAL ÁTICA, L.DA,  
Rua das Chagas, 23 e 27,  
Lisboa, foi composto e  
impresso durante o mês  
de Dezembro de 1936.

O Virginal de Hans Ruckers, 1620, reproduzido  
nesta obra (primeira e segunda gravuras) encontra-se no Conservatório Nacional, em Lisboa.

