

Um olhar crítico sobre algumas edições modernas de música polifónica portuguesa dos séculos XVI e XVII

Convergências n.º 1 - Jan., 2008

RESUMO

Este texto apresenta alguns elementos sobre o caminho percorrido pela edição de música antiga, nomeadamente da música dos séculos XVI e XVII. Aponta alguns aspectos centrais no processo de edição e chama a atenção para alguns tópicos que devem estar presentes nos estudos musicológicos conducentes à edição de música antiga.

Este texto apresenta alguns elementos sobre o caminho percorrido pela edição de música antiga, nomeadamente da música dos séculos XVI e XVII. Aponta alguns aspectos centrais no processo de edição e chama a atenção para alguns tópicos que devem estar presentes nos estudos musicológicos conducentes à edição de música antiga. [1]

A historiografia musical portuguesa nasceu na primeira metade do século XVIII, documentada com uma obra de cariz bio-bibliográfico, a *Bibliotheca Lusitana* (1741-59) de Diogo Barbosa Machado [2]. No entanto, todos os estudos feitos e publicados até aos anos trinta do século XX partilharam um muito limitado conhecimento das fontes musicais. Este problema começa a ser minorado a partir de finais dos anos trinta do século passado, com as primeiras publicações em edição moderna de música dos polifonistas do século XVII e de música de tecla do século XVIII. Durante cerca de cinquenta anos, a tarefa que a musicologia portuguesa impôs a si própria foi a de recuperar textos musicais.

Os pioneiros da edição ou reedição moderna de música antiga foram Júlio Eduardo dos Santos, Mário de Sampaio Ribeiro, Manuel Joaquim e Macário de Santiago Kastner. Além destes, foram aparecendo outros investigadores, como José Augusto Alegria. Em 1937, Júlio E. dos Santos lançou no mercado uma antologia de polifonia portuguesa, iniciativa que não teve continuidade. Manuel Joaquim publicou, em 1945, “Composições polifónicas de Duarte Lobo”. Por sua vez, em 1954, aparecem os chamados “Cadernos de repertório coral”, série azul, pequenas antologias patrocinadas por Mário de S. Ribeiro. No entanto, o passo decisivo para a divulgação do nosso património musical foi dado com o lançamento pela Fundação Calouste Gulbenkian da série *Portugaliae Musica*, que soma hoje mais de cinquenta volumes publicados. Coube a Macário de S. Kastner, em 1959, a honra de encetar a colecção *Portugaliae Musica* com a edição de *As Flores de música* de Manuel Rodrigues Coelho.

Um dos musicólogos que quase desde a primeira hora tem feito estudos publicados pelo Serviço de Música da Fundação Calouste Gulbenkian é o Cónego José Augusto Alegria. No

prefácio que escreveu para a reedição do *Liber primus missarum* de Manuel Cardoso (1566-1650), em 1962, aquele investigador regozijava-se com o serviço prestado pela Fundação Calouste Gulbenkian e deixava claro quais os objectivos a alcançar com aquela iniciativa editorial. A certo ponto, lê-se:

Desde agora, vai o frade carmelita calçado ficar ao alcance dos estudiosos da história da música e à disposição dos agrupamentos corais, tanto dos que têm funções litúrgicas como dos que as têm simplesmente artísticas.

Só agora poderão os críticos começar a emitir juízos de valor sobre a arte dos nossos compositores dos séculos XVI e XVII, apesar da prematura existência de várias histórias da música portuguesa!

Os mestres de coros poderão já recorrer a repertório nacional que não fará má figura ao lado do repertório alheio. [...]

Vários serviços nos poderão prestar o contacto directo com artistas da estirpe de Frei Manuel Cardoso. Sem dúvida que um deles é a possibilidade de equacionar métodos de ensino que deram provas magníficas durante séculos. (Alegria (ed.), 1962, p 18).

Em 1984, quatro anos após o surgimento do Curso de Ciências Musicais na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, o musicólogo Manuel Carlos de Brito, ao esboçar o estado da musicologia portuguesa no contexto da musicologia internacional, referia os dois caminhos paralelos percorridos pela musicologia desde finais da década de trinta: a edição de textos musicais e a elaboração de alguns estudos sobre essa música, sobre os seus autores e sobre as instituições musicais a eles ligados. Do mesmo modo que constatava o estado do conhecimento da altura, apontava com clarividência o caminho a seguir: “É inegável a importância de alguns desses estudos [...]. Contudo, o seu pequeno número faz com que a visão histórica que possuímos da nossa própria música continue ainda hoje a ser fragmentária, e sob muitos aspectos superficial e imprecisa” (Brito 1989, p. 16).

No decorrer de quase vinte anos após a redacção destas palavras, muitos estudos musicológicos chegaram a bom termo. Isto não significa que não existam ainda muitas zonas por explorar. Como é natural - no sentido em que há uma explicação histórica: a nossa musicologia arrancou com um atraso de cem anos em relação à de outros países -, muitos fenómenos estão por explicar, o percurso de instituições está por fazer, muitos arquivos estão virgens e falta fazer o estudo de muita da música já editada.

Qual a finalidade da actividade editorial? Para que se fazem edições ou reedições modernas de música escrita há quatro séculos? Numa página do Serviço de Música da Fundação Calouste Gulbenkian, aparece uma frase que resume uma das missões desta instituição: “O plano editorial do Serviço de Música tem como objectivo principal a divulgação do património musical português” [3]. Embora vocacionada para a edição de música portuguesa anterior ao século XIX, já abraçou algumas obras do século passado. Nunca é demais relevar o papel essencial que aquela instituição tem tido na edição de música portuguesa. As palavras do Cónego José A. Alegria supra-citadas sumariam o papel insubstituível que as edições modernas da nossa literatura musical desempenham: a revelação de um património musical que pode

então ser estudado academicamente, servir de objecto vivo no ensino e executado em diversos contextos.

Os monumentos da música polifónica que têm saído à luz do dia são preciosos para a compreensão do passado musical: a historiografia musical só se pode fazer com o conhecimento dos textos musicais e do que a eles está ligado. No entanto, a recuperação de textos musicais não se pode reduzir à descrição bibliográfica das fontes e à sua transcrição segundo normas mais ou menos aceites de interpretação de notações antigas. De facto, os compositores deixaram obras que orientam a nossa visão no passado, mas essas obras obrigam-nos a tentar resolver problemas que elas próprias carregam e suscitam. A partir destas conjecturas, vão-se apontar alguns aspectos que se salientam das edições modernas (incidindo sobretudo nas da série *Portugaliae Musica*) de música portuguesa dos séculos XVI e XVII. Não há a intenção de fazer uma análise minuciosa e exaustiva de todos os aspectos envolvidos num trabalho editorial, mas pretende-se somente chamar a atenção para aqueles que se evidenciam.

Em primeiro lugar, é preciso ter presente que as edições em análise foram feitas fora do contexto de uma instituição académica. As primeiras publicações da *Portugaliae Musica* apareceram vinte anos antes do surgimento do Curso de Ciências Musicais. É plausível que a circulação de ideias no meio cultural português fosse lenta e que os responsáveis pelas edições trabalhassem isoladamente. Os estudos que antecedem cada uma das edições dos textos musicais obedecem a uma estrutura pré-definida, relativamente flexível, que se foi mantendo: apontamentos biográficos, descrição das fontes, referência a alguns elementos de ordem técnico-musical e crítica textual (critérios editoriais e revisão crítica). As edições analisadas privilegiam a apresentação de dados biográficos e a descrição da obra original editada. A abordagem a estes dois aspectos permite conhecer os compositores, as suas obras e o contexto em que foram escritas. De um modo geral, estes aspectos são tratados com o rigor necessário numa edição deste género.

As questões relacionadas com pormenores técnico-musicais, com os critérios editoriais e de revisão crítica são objecto de diversas abordagens pelos editores. A comparação de algumas edições mostra a utilização de conceitos diferentes para explicar os mesmos fenómenos; no mesmo editor encontra-se o uso de termos diferentes (e até antagónicos) para referir o mesmo elemento musical; e há ainda a perpetuação de alguns mitos. Por outro lado, já que as edições se destinam a um público heterogéneo, as referências que dizem respeito a aspectos relativos à performance são, na maioria dos casos, escassas. Em 1962, por ocasião da edição do *Liber Primus Missarum* de Manuel Cardoso, José A. Alegria debate-se com algumas questões concernentes à transferência da música de uma notação antiga para outra que procurasse manter a fidelidade ao original. Alegria tem uma atitude pragmática: conhece o meio musical português, compreende os problemas que emergem quando os mestres de coros intentam a interpretação de música de épocas remotas. A primeira complicação que Alegria não deixa de apontar é a que pode surgir do sistema de redução de figuras utilizado na transcrição. Enquanto a “Comissão de Musicologia da Fundação Calouste Gulbenkian” colocou como regra não haver redução dos valores originais, José A. Alegria manifestou preferência pela redução. Neste sentido escreveu:

É claro que a «Werktreue» (fidelidade à obra) é de aconselhar sempre, como mais seguro sistema. Mas não se deve esquecer que o actual processo de ensino da teoria musical não abre o caminho a uma compreensão justa e segura da música grafada há trezentos ou quatrocentos anos. Um músico prático, saído dos conservatórios desconhece, como regra, as velhas noções do «Tactus» que regulava os andamentos. Ora, os valores eram escritos a pensar no ritmo do pulso bem são que governava os movimentos das composições (Alegria (ed.), 1964, p.16).

Segundo Alegria ((ed.)1962, 1998), os músicos práticos não prevenidos podem ser induzidos no erro de deformar os andamentos, tornando-os lentos em demasia, só porque os valores aparecem escritos em notas brancas que vão da breve à semínima.

O conceito de tactus só é levemente afluído: o leitor das palavras de José A. Alegria não pode, só através delas, compreender efectivamente a noção de tactus. A principal relação é estabelecida entre o tactus e o andamento das composições. Contudo, se esta relação é importante, há outros aspectos que podem influenciar o desempenho musical. É notório que a referência à “fidelidade à obra” - aqui na esfera da notação musical - só serve de mote para mostrar a discordância em relação ao sistema de transcrição imposto institucionalmente.

Na edição do Livro de Vários Motetes de Manuel Cardoso, José A. Alegria volta a insistir na importância do conhecimento da teoria musical do século XVI, nomeadamente a questão do tactus, para se dirigir correctamente a música da Renascença. Numa das passagens escreveu:

Um dos problemas mais delicados que se pode pôr a quem dirige polifonia, é o movimento a imprimir às peças. Também aqui não existe qualquer indicação escrita pelos autores, o que não significa que não tenha existido uma técnica usada para o efeito. O metrónomo dos antigos era o tactus, baseado no pulso humano, cujo bater normal é de 70 a 80 pulsações por minuto. Dado que, nos tempos áureos da polifonia, a medida do compasso era a semibreve (Tempo), segue-se que num minuto se deveriam cantar 70 a 80 semibreves, 140 a 160 mínimas, etc. Como as transcrições da colecção PORTUGALIAE MUSICA não foram reduzidas e o compasso largo mantém a breve como unidade, deve ter-se presente que a semibreve correspondera no M.M. a 100-120 ondulações por minuto [...] (Alegria (ed), 1968, p. 12).

Este leve apontamento, segundo Alegria (1968) [4], servirá apenas para evitar que a presença maciça de notas brancas possa criar a ilusão de movimento arrastado, o que está fora das realidades teóricas e estéticas da polifonia.

Embora não seja explicado como se fazia a marcação do tactus, aqui o autor aproxima o leitor actual da ideia de tactus e permite compreender a relação que estabelecia entre a notação musical e o andamento a imprimir às peças musicais. Esta explicação pode ajudar a estabelecer conscientemente uma opção num dos parâmetros da interpretação, o andamento a dar às composições. De outro modo, era indiferente que houvesse ou não redução das figuras, isto é, a redução per si não garantia uma escolha do andamento mais próximo da verdade. Ainda na sequência desta problemática, registe-se como outro editor acredita que a redução a metade dos valores das figuras leva a uma prática correcta:

“Optámos pela redução dos valores rítmicos originais a metade [...], já que a adopção de valores muito largos leva na prática ao emprego de tempos demasiado lentos [...] (Pereira Leal, 1975, p. 32).

O sistema de notação de música antiga encerra ainda outros “segredos” para os mestres de coros: por exemplo a musica ficta. O que acontece na prática coral? Não é pelo facto de um grupo coral ter à sua disposição uma “boa” transcrição que a execução da música é aceitável. De facto, só os mestres de coros que se especializam na interpretação da polifonia - conhecendo a teoria musical da época - é que estão aptos a interpretá-la. De outro modo, a leitura de uma composição polifónica transcrita numa notação diferente da original contribui ainda mais para um afastamento da música que se quer interpretar. Repare-se que o tipo de notação originado pela transcrição é muito semelhante à notação da música de tempos posteriores. O leigo vê nas transcrições uma indicação de compasso, que é tomada na acepção habitual - a da música tonal. Não se pode deixar de referir que o Mensurstrich cria algum distanciamento em relação ao sistema dos séculos seguintes. No entanto, para aqueles que não são especialistas na música polifónica renascentista, este sistema só se constitui como um elemento estranho. Em suma, o que se verifica na prática de muitos coros que enveredam pela execução de música polifónica desta época é aquilo que se poderia designar por re-criação. O produto final é a soma de uma leitura pessoal da notação musical com elementos musicais que identificam a sua prática como grupo. Onde a interpretação de uma missa de Filipe de Magalhães, de uma missa de Mozart e de uma de Bruckner tendem para a homogeneidade.

Algumas das edições da *Portugaliae musica* não têm revisão crítica. Mesmo que todas as alterações feitas pelo editor moderno estivessem correctas, a comparação daquelas com o original pode ser interessante. As opções do editor não podem ser ditadas por se acreditar que a trasladação do texto manuscrito para o impresso foi copiosamente supervisionada pelo compositor, como o faz Alegria: “Partindo do princípio que Frei Manuel Cardoso acompanhou a edição e a vigiou, sem lhe juntar quaisquer erratas, fugiu-se o mais possível a fazer modificações por mais fáceis que parecessem. Só se corrigiu o erro manifesto que é raro.” (Alegria (ed.), 1962, 1998). Não se pode fazer ou deixar de fazer alterações pelo facto de a edição seiscentista não conter uma errata, mas deve deixar-se claro que modificações são feitas. A ausência de errata não prova que o processo de edição tenha sido acompanhado pelo compositor ou pessoa avisada nem que o texto musical esteja totalmente correcto. Note-se ainda que o facto de só se possuir uma edição impressa antiga e não se possuírem os originais manuscritos acarreta naturalmente um empobrecimento da visão crítica do texto musical. Mas, como já se disse, não há justificação para a ausência de uma crítica da edição actual.

A “Descrição do Liber Missarum” para a re-edição da obra de Filipe de Magalhães contém algumas afirmações dignas de nota (Leal (ed.), 1975 p. XX). A certa altura, lê-se: “O uso da sensível do sétimo grau nas modulações finais, coloca-nos mais próximos da tonalidade que da modalidade, embora a abundância de acordes finais sem terceira denote certo arcaísmo.” O autor desta passagem, não só é descuidado na escolha dos termos que usa, como pretende explicar algo que não se pode justificar deste modo. Para se referir à sétima nota do modo subida meio-tom, utiliza a expressão “sensível do sétimo grau” e para designar as clausulas faz uso de “modulações finais”. Por outro lado, não pode justificar a aproximação à “tonalidade” com o fenómeno mais vulgar que acontecia na música há já muito tempo: a alteração da

sétima nota do modo nas clausulas. Noutra parte, no início da explicação da Missa “O Soberana Luz”, o mesmo editor escreve: “Missa escrita no 3º tom ou lá menor - deuterus autêntico, concluindo com o acorde do quarto grau (acorde de lá, em lugar de mi).” (Id. p. XVII) Repare-se na utilização pouco ortodoxa de duas linguagens distintas para explicar o mesmo fenómeno musical.

Da produção polifónica de Estevão de Brito (+1641), faz parte um *Officium Defunctorum*, em cujo conteúdo se encontra uma “Pro Defunctis Missa (a 4)” (Galvada (ed.), 1972) [5]. No comentário preliminar ao Ofício de defuntos, o editor escreveu:

Os fragmentos de canto gregoriano utilizados neste Ofício de Defuntos de Brito são os mesmos da edição vaticana do *Liber Usualis*, ainda que por vezes deturpados. Como a transcrição fiel destes fragmentos não tem valor algum para o estudo do canto gregoriano e além disso, demais a mais não sendo costume, só serviria para perpetuar versões viciadas da missa gregoriana de defuntos, puzemos os ditos fragmentos segundo a versão oficial do *Liber Usualis*. Abrimos apenas uma excepção no caso do *Christe eleyson* do final, fol. 60-61, por a sua melodia ser diferente da tradicional (Galvada (ed.), 1972, p. XXI).

Por sua vez, no comentário inicial à Missa “Pro Defunctis” publicada no *Liber Missarum* de Filipe de Magalhães, o editor diz simplesmente: “Missa construída sobre as melodias litúrgicas da Missa de Defuntos, que lhe servem de *cantus firmus*.” (Leal (ed.), 1975, p. XVIII). Antes de se comentar estas citações, aponte-se ainda outra asseveração feita a propósito do *Kyrie* da missa de Estevão de Brito: “Tanto o *Kyrie* como o *Christe* usam o tema gregoriano da missa de *Requiem*.” (Galvada (ed.), 1972, p. XXI). Ambos os editores acreditam na existência de uma missa gregoriana de defuntos: esta corresponde à que é publicada na “versão oficial do *Liber Usualis*” (para utilizar as palavras de Querol Gavalda). O editor da obra de Brito encontra um problema com a melodia do *Christe eleyson* (do final), já que aquela é diferente da “tradicional”, isto é, da que está no *Liber Usualis*. O problema é resolvido da forma mais simples: a melodia é editada. O que é que o editor terá pensado do facto desta melodia ser diferente da do *Liber Usualis* e aparecer no manuscrito de Brito? Não se pode saber, já que o editor não tece qualquer comentário sobre o assunto. Como se viu, aquilo que Querol Gavalda vê como “versões viciadas” são, de facto, versões que devem ser editadas e comparadas. A utilização, como referência, das chamadas versões oficiais do cantochão, como aparecem vertidas no LU, pode levar a conclusões precipitadas e erradas. Não existe uma missa de defuntos em cantochão, mas existem diversas missas, encontrando-se em diferentes fontes que se espalharam nos séculos XVI-XVII. Um problema espinhoso e ao mesmo tempo interessante é o estudo dos *cantus firmi* das missas de defuntos: este estudo tem de ser, forçosamente, enquadrado pelo conhecimento das versões do cantochão da missa pro defunctis [6].

Este texto pretende somente equacionar alguns dos problemas com que se deve debater uma edição de música antiga. Os erros ou imprecisões cometidos por algumas publicações devem servir, antes de mais, para prevenir o estudioso para a árdua tarefa que é a edição de música antiga.

NOTAS

1 - Texto adaptado do capítulo 8 da tese de doutoramento intitulada Problemática de la Enseñanza de la Música en Portugal – Análise histórico musical de seis obras de autores ibéricos y aplicación a la enseñanza actual

2 - Cf. Rui Nery, 1984.

3 - http://www.musica.gulbenkian.pt/edicoes_portugaliae_musica/

4 - Edição de José Augusto Alegria.

Edição Miguel Querol Galvada.

5 - Esta problemática é cuidadosamente abordada por Rui Cabral na sua tese de mestrado intitulada A missa pro defunctis na escola de Manuel Mendes: ensaio de análise comparada

BIBLIOGRAFIA

ALEGRIA, José Augusto (1978). Prefácio a Mateus de Aranda: Tratado de Canto Mensurable. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

ALEGRIA, José Augusto (1983). Frei Manuel Cardoso compositor português -1566-1650. Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.

ALEGRIA, José Augusto (1984). Polifonistas portugueses: Duarte Lobo, Filipe de Magalhães, Francisco Martins. Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.

ALEGRIA, José Augusto (1985). O ensino e prática da música nas Sés de Portugal. Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.

ALEGRIA, José Augusto (ed.) (1968). Frei Manuel Cardoso: Livro de vários Motetes, Portugaliae Musica XIII, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

BRITO, Manuel Carlos (1989). Estudos de História em Portugal. Lisboa, Editorial Estampa.

CALDWELL, J. (1995). Editing Early Music, Oxford, Oxford University Press.

GALVADA, Miguel Querol (1975). Transcripción e interpretación de la Polifonia Española de los siglos XV y XVI. Madrid, Ministerio de Educacion y Ciencia.

LEAL, Luis Pereira (ed.) (1975). Filipe de Magalhães: Missarum liber, Portugaliae Musica, vol. XXVII, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

NERY, Rui Vieira (1984). A Música no Ciclo da “Biblioteca Lusitana”. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.