



UNIVERSIDADE DA BEIRA INTERIOR

Artes e Letras

A Evolução da Notação Musical do Ocidente na História do Livro até à Invenção da Imprensa

Maria de Nazaré Valente de Sousa

Dissertação para obtenção do Grau de Mestre em
Ciências Documentais
(2º ciclo de estudos)

Orientadora: Prof^a. Doutora Reina Marisol Troca Pereira

Covilhã, junho de 2012

À minha família.

Agradecimentos

Em todas as etapas da nossa vida teremos sempre que ter consciência de que não estamos sozinhos, de que os nossos sucessos são, na maioria das vezes, fruto de auxílios diversos que, direta ou indiretamente, permitem a concretização dos nossos sonhos e objetivos. A gratidão, como valor e sentimento, deve ser expressa o mais possível para ser também valorizada, em contextos oportunos, como este que aqui encontramos.

Deste modo, em primeiro lugar gostaríamos de agradecer à nossa orientadora de dissertação, a Professora Doutora Reina Pereira, pela sua disponibilidade, paciência e amizade, agora e ao longo de todo o nosso percurso académico na UBI.

Temos também que manifestar a nossa gratidão para com todos os professores que nos acompanharam nesta nossa “demanda do saber documental”, nomeadamente o Professor Doutor António dos Santos Pereira, Presidente do Departamento de Letras, o Professor Doutor Paulo Osório, o Professor Nuno Jerónimo, a Professora Doutora Graça Sardinha, a Professora Rosa Saraiva, o Professor Doutor Henrique Manso, o Professor Doutor Rui Melício, a Professora Doutora Anabela Almeida, a Professora Doutora Maria José Madeira, a Professora Doutora Ana Paula da Costa e a Professora Doutora Maria Emília Amaral.

Neste nosso caminho, temos também que ressaltar e expressar um sincero agradecimento para com a Professora Bruna Vaz, pelo enorme incentivo no “nascimento da ideia” e para a concretização do presente trabalho, acreditando sempre no nosso êxito, e também ao Professor Duarte P. Dinis Silva, por nos ajudar a “salvar” a situação, mesmo sem disso se aperceber.

Agradecemos ainda aos colegas e amigos Margarida Ribeiro, Carla Bernardo e André Lopes, sempre disponíveis para uma partilha de informações, de momentos de maior “stress” e de outros de alegria e alívio, e a todos os amigos que se prontificaram em auxiliar-nos no que fosse necessário.

Há também que expressar um agradecimento especial à Sónia Costa e à Elga Sutre, pelo apoio mútuo incondicional e por sabermos que no livro que é a nossa vida, muitas outras páginas serão escritas em comum.

Por fim, e porque dizem que os últimos são os primeiros, queremos agradecer sobretudo, e com a maior sinceridade, aos nossos pais e irmão que sempre apoiaram as nossas decisões, ajudando-nos a encontrar, sem medos, o melhor caminho a seguir.

Por tudo, Obrigada!

Resumo

Ao longo do tempo, tal como muitas outras coisas, também o livro conheceu a sua história, podendo ser visto como um perpetuador de memórias, imortalizando saberes e tradições que circulavam *a priori* por via da oralidade. Deste modo, tornou-se num artefacto passível de evolução, nomeadamente até à invenção da prensa móvel, por Gutenberg, no século XV.

A dita invenção teve o seu impacto à época, estendido aos dias de hoje, trazendo consigo variadas consequências e transformando diversos sectores de atividade e áreas do saber como a música. Assim, torna-se necessário ter consciência das diversas formas de notação musical existentes até ao aparecimento da imprensa, desde a utilização de letras do alfabeto à criação de valores rítmicos mensurais, seguindo-se o seu desenvolvimento e analisando os primeiros passos da impressão musical. Esta, levada a cabo segundo os métodos de Gutenberg por Ottaviano Petrucci, em 1501, é tida como promotora de uma standardização e massificação cultural que permitiu que a música se tornasse acessível a todos no espaço público, em maior quantidade e com uma maior qualidade.

Palavras-chave

Imprensa, Livro, História da Música, Notação Musical, Gutenberg, Imprensa Musical.

Abstract

Through time, the book had its own history. There are some who consider it as an everlasting memories maker, an immortalizer of wisdom and traditions circulating, *a priori*, through oral speech. It thus became an evolving artifact, especially until Gutenberg invented the mobile press in the fifteenth century. This innovation's impact was felt at the time, as it still is today and transformed several activities, such as music.

It is therefore necessary to be conscious about the several forms of musical notation that existed until the press was invented: from using the alphabet letters to the creation of mensurable rhythmic values, following its development and analyzing the music printing's first steps. This invention, carried out by many printers like Ottaviano Petrucci, in 1501, brought music printing to life and it's seen as the sponsor of the standardization and cultural massification that allowed music to become reachable to everyone in public space in higher and more qualified terms.

Key Words

Press; Book; Music History; Musical Notation; Gutenberg; Music printing.

Índice

Agradecimentos	iv
Resumo	v
Abstract.....	vi
Lista de Figuras.....	ix
Lista de Acrónimos.....	x
Lista de Anexos.....	xi
Introdução Geral	12

Capítulo 1 - Origens da Escrita e da Música Ocidental

Introdução.....	14
1.1 Da Oralidade à Escrita.....	15
1.2 Génese da Música Ocidental	19
1.2.1 A música judaica	20
1.2.2 A escrita e a música na Grécia Antiga	22
1.2.3 A escrita e a música romana	27
1.3 Suportes e Materiais de Escrita Iniciais	28

Capítulo 2 - A Música e o Livro na Idade Média: a notação musical

Introdução.....	31
2.1 O Manuscrito na Idade Média: agentes e locais de difusão	32
2.2 Panorama Musical Medieval: Práticas e seus Intervenientes	35
2.2.1 A música monódico-litúrgica medieval.....	36
2.2.2 A música secular medieval.....	39
2.2.3 A música polifónica	43
2.3 A Notação Musical.....	47
2.3.1 A notação neumática.....	49
2.3.2 A notação mensural	55
2.3.3 A notação da <i>Ars Nova</i>	57
2.4 Materiais e Utensílios Utilizados.....	61

Capítulo 3 - O Renascimento e a Imprensa na História do Livro e na Música

Introdução.....	64
3.1 A Invenção da Imprensa.....	66
3.1.1 A invenção do papel.....	67
3.1.2 O desenvolvimento da Imprensa	69
3.2 A Música Renascentista	78

3.3 A Invenção da Imprensa na História da Música	82
3.3.1 A notação musical no Renascimento	88
Conclusão	93
Bibliografia.....	96
Webgrafia	101
Anexos	105

Lista de Figuras

Figura 1 - Símbolos gregos para cada som e respetiva pausa	26
Figura 2 - Símbolos gregos e respetiva correspondência com a notação atual.....	26
Figura 3 - Modos gregorianos	38
Figura 4 - Tradição oral vs. Tradição escrita	49
Figura 5 - Excerto da música <i>Modus Ottinc</i> do século X.....	50
Figura 6 - Diferentes notações neumáticas	51
Figura 7 - Evolução da notação neumática para a mensural	51
Figura 8 - Pauta de duas linhas	52
Figura 9 - Pautas de quatro linhas	53
Figura 10 - <i>Mão Guidoniana</i> de Pedro Talésio	54
Figura 11 - Modos rítmicos da Escola de Notre Dame.....	55
Figura 12 - Primeiras notas da notação mensural	56
Figura 13 - Sequências possíveis de notas ligadas	57
Figura 14 - Novas figuras acrescentadas à notação mensural com respetiva pausa.....	58
Figura 15 - Divisão perfeita vs. Divisão imperfeita.....	59
Figura 16 - Símbolos dos tempos e prolação mensurais	59
Figura 17 - Partitura do rondeau <i>Belle, bonne, sage</i> , de Baude Cordier	61
Figura 18 - Exemplo de notação mensural branca	88
Figura 19 - Tablatura para clavicórdio de Sebastian Virdung, 1511.....	89
Figura 20 - Pautas para órgão, Nápoles, c. 1600.	90
Figura 21 - Evolução da clave de “fá”	90
Figura 22 - Evolução da clave de “dó”	90
Figura 23 - Evolução da clave de “sol”	91
Figura 24 - Claves de “dó” e de “fá” aplicadas às diferentes vozes	91

Lista de Acrónimos

UBI	Universidade da Beira Interior
ANTT	Arquivo Nacional da Torre do Tombo
EUA	Estados Unidos da América

Lista de Anexos

Anexo 1 - <i>Quipo</i> - forma Inca de preservação de informações	106
Anexo 2 - Exemplar de escrita cuneiforme	106
Anexo 3 - Hieróglifo datado de 3100 a.C.	107
Anexo 4 - <i>Lur</i> escandinavo	107
Anexo 5 - Música no Antigo Egito	108
Anexo 6 - <i>Orestes</i> de Eurípides	108
Anexo 7 - <i>Epitáfio de Seykilos</i>	109
Anexo 8 - Página de <i>De Institutione Musica</i>	109
Anexo 9 - <i>Scriptorium</i> medieval	110
Anexo 10 - Pormenor pertencente ao <i>Livro de Kells</i>	110
Anexo 11 - Fragmento da <i>Petruslied</i> alemã	111
Anexo 12 - Página do <i>Codex Buranus</i>	111
Anexo 13 - <i>Jeu de Robin et de Marion</i> , de Adam de la Halle	112
Anexo 14 - Cantiga de Santa Maria nº 159, <i>Non sofre Santa Maria</i> , c. 1270-90.	113
Anexo 15 - Página do <i>Cancioneiro da Ajuda</i>	114
Anexo 16 - Pormenor do <i>Cancioneiro da Vaticana</i>	114
Anexo 17 - Primeira página de uma cópia do <i>Cancioneiro Colocci-Brancutti</i>	115
Anexo 18 - Partitura de <i>Palästinalied</i>	116
Anexo 19 - <i>Musica Enchiriadis</i>	117
Anexo 20 - Página do <i>Codex Calixtinus</i>	117
Anexo 21 - Página do <i>Magnus Liber Organi</i>	118
Anexo 22 - <i>Kyrie</i> da <i>Missa de Notre Dame</i> , de Guillaume de Machaut	119
Anexo 23 - Pormenor do <i>Códice Squarcialupi</i>	120
Anexo 24 - Página do Manuscrito de Saint-Gall (séc. IX).....	120
Anexo 25 - <i>Sutra Diamante</i>	121
Anexo 26 - Xilogravura da <i>Anunciação e Natividade</i>	121
Anexo 27 - Pormenor do <i>Saltério</i> de Fust e Schoeffer	122
Anexo 28 - Página da <i>Bíblia</i> de Gutenberg	122
Anexo 29 - <i>Manuscrito de Old Hall</i>	123
Anexo 30 - Início da partitura de <i>Flow my tears</i>	124
Anexo 31 - Página do <i>Cancioneiro de Elvas</i> , século XVI	125
Anexo 32 - Página do <i>Cancioneiro de Lisboa</i>	125
Anexo 33 - Música impressa xilograficamente	126
Anexo 34 - Página do <i>Musices Opusculum</i>	126
Anexo 35 - Tipos móveis para impressão de música de 1577.....	127
Anexo 36 - Página do <i>Harmonice Musices Odhecaton</i>	127

Introdução Geral

A cultura constituiu desde sempre um tópico de análise por parte de variadas disciplinas, desde as mais historiográficas até àquelas que consideramos mais artísticas. Nestas duas vertentes, o aspeto cultural de uma sociedade encontrou um modo de imortalização, deixando “rasto”, de forma a que sociedades vindouras seguissem o seu exemplo, o estudassem ou até mesmo o recusassem em prol de algo melhor, aprendendo com os erros do passado. Nele podemos inserir diversas áreas do conhecimento, como a História, a Literatura ou a Música. Estas, ao longo do tempo, conhecendo percursos diferentes, descobriam-se intrinsecamente ligadas não somente pelo agente utilizador e difundidor em comum, mas pelos fenómenos evolutivos de diversas ordens, fossem eles políticos, económicos ou sociais, que permitiriam e fomentaram o desenvolvimento das mesmas.

A presente dissertação insere-se no âmbito do mestrado em Ciências Documentais da Universidade da Beira Interior, domínio no qual o documento, ou seja, o suporte material da informação e a mesma se revelam objeto último de estudo, investigação e tratamento. Nesse sentido, e levando-se em conta que o livro, ao constituir uma fonte de saber em que este se preserva sob a forma da escrita, com todo o tipo de teor, encerra em si todas as condições para se tornar centro de estudo primordial de quem se preocupa com o aprofundamento de temáticas relacionadas com o documento, a escrita e, em última análise, com a preservação de saberes e tradições.

Mergulhando na História e entendendo-a como um todo, temos, portanto, como principal objetivo, compreender a dimensão do documento como meio de conservação de conhecimentos na sociedade ao longo dos tempos, elaborando uma perspetiva geral relativa ao tema, desde os seus primórdios até à invenção da imprensa, já no século XV. Desta forma, pretendemos estabelecer um paralelismo entre a História do Livro e a História da Música, tendo em conta que a primeira se tornou, em muitos casos, motivo de avanço e adaptação no que à segunda diz respeito, nomeadamente ao nível da notação musical. De salientar que não pretendemos realizar um estudo aprofundado de ambas as áreas, mas sim realçar o que nelas existe em comum e se transformou em fator de influência mútuo, principalmente até à invenção da tipografia.

Deste modo, num primeiro capítulo introdutório, procuraremos elaborar uma visão alargada que revele quais os fatores mais importantes a destacar no que concerne à música e à evolução da escrita e do livro efetuadas até à Idade Média, focando a necessidade de uma passagem de uma realidade oral para outra gravada/grafada, como forma de conservação, comunicação e difusão de conhecimentos. Assim, pretendemos sublinhar os conteúdos que consideramos mais pertinentes para a compreensão da génese da notação musical, tal como a conhecemos hoje, na época medieval.

Num segundo capítulo, debruçar-nos-emos sobre o período histórico da Idade Média, sendo que neste, pela sua dimensão, se destacará principalmente os conteúdos, momentos e agentes fundamentais, relativos tanto à História do Livro como à da Música, para se proceder a uma contextualização da época, de modo a melhor se entender a evolução da notação musical que se operou sobremaneira nesta fase, nascendo a chamada notação neumática, que acabou por progredir para outra mensural, também esta modificada no período da *Ars Nova*.

Já no último capítulo, frisaremos a invenção da imprensa como revolução basilar para a criação de uma nova notação musical, facilitando a impressão das músicas e dotando-as de características como a qualidade e a acessibilidade, alvitando-se as consequências que dela resultaram para as duas áreas do saber em causa, explicitando os seus antecedentes e repercussões na notação musical, cuja evolução desacelerou, caminhando-se para o formato “oval e branco” que atualmente conhecemos e utilizamos, e constatando-se ainda que, tal como muitas outras coisas, também a evolução da notação para música não é estanque, encontrando-se sempre em mutação, inclusive nos dias de hoje.

Para a realização do presente trabalho, que por si só exige a confrontação de diversas perspetivas, teremos em conta a opinião de variados autores, destacando-se nomeadamente as obras *O Livro* de Douglas C. Mcmurtrie, *História da Música - da Antiguidade ao Renascimento* de Maria José Borges e José Pedrosa Cardoso e *The Story of Notation* de C. F. Abdy Williams, como obras de base, cujas visões pretendemos complementar com as de outras referências, enunciadas sempre que necessário. Na abordagem à temática em questão, esperamos apresentar um conjunto de documentos e exemplos explicativos, que ilustrem todas as fases de desenvolvimento que sabemos serem importantes na construção de todo um novo conceito gráfico que impulsionou o mundo musical, cada vez mais acessível em espaço público.

Capítulo 1 - Origens da Escrita e da Música Ocidental

Introdução

Como quaisquer outras áreas do conhecimento, também a História do Livro e a História da Música se encontram em constante evolução, sendo que a primeira pode ser tida como o desenrolar de inovações técnicas, que permitiram ao longo do tempo uma melhor conservação desse garante do saber: o livro. Paulatinamente, o acesso à informação que o mesmo oferecia viu-se também democratizado, sendo essencial refletir que quando se fala em evolução do livro, seja ele manuscrito ou impresso, há que ter em conta os condicionalismos económicos, políticos e sociais que em cada época se manifestam, podendo impor ao mercado livreiro certos gostos e temas próprios.

Além disso, por estar tão intimamente ligada à História das Ideias, a História do Livro abarca no seu campo de investigação, não só historiadores mas também antropólogos, sociólogos, bibliógrafos, entre outros, sendo assim uma tarefa complexa que comporta inúmeros assuntos, desde os suportes materiais utilizados ao longo dos tempos, à censura e ao papel do mercado livreiro na sociedade, como até mesmo a chamada História da Leitura. Esta última, aliás, assumiu primeiramente, tal como a comunicação humana, uma via predominantemente oral, em praça, para depois se tornar mais individual durante a Idade Média, sendo instrumento do trabalho intelectual nos mosteiros, grandes centros da cultura livresca.

Por outro lado, a música, tida como uma outra forma de comunicação tão antiga como a linguagem, necessitava também, tal como as demais áreas do conhecimento, de um sistema base de escrita que permitisse a sua preservação ao longo do tempo. Para isso, o Homem foi criando diversas formas de notação que, evoluindo, possibilitaram a conservação da informação musical gerada ao longo de séculos, passando-se também neste domínio de uma tradição oral para uma já “grafada”, mais consistente e esclarecedora.

Deste modo, no presente capítulo, como forma de apurar as origens da notação musical, a evolução da mesma e do livro em si, propomo-nos averiguar também a génese da música ocidental e quais as suas principais características, nomeadamente até aos finais da chamada Antiguidade Clássica, sublinhando-se os aspetos que consideramos essenciais para a compreensão das transformações que se foram operando.

1.1 Da oralidade à escrita

Ao longo do tempo, tal como muitas outras coisas, também o livro conheceu a sua história, podendo ser visto como um perpetuador de memórias, imortalizando saberes e tradições, que circulavam *a priori* sobretudo por via da oralidade. Com o aparecimento da escrita na Antiguidade, código capaz de assentar e transcrever de um modo organizado e padronizado noções abstratas ou concretas num suporte material, a evolução das formas comunicativas humanas não estancou, embora exista quem afirme que nesta matéria não se pode dizer que tenha havido uma “evolução”, na aceção natural e usual do termo, mas uma alteração e mudança deliberada que o Ser Humano foi operando para atingir determinados fins¹. O estudo dessas mesmas modificações é realizado por diversas disciplinas como a Paleografia, ciência cujo objetivo se prende com a descodificação, acompanhamento e análise do desenvolvimento das escritas antigas.

Deste modo, constitui-se necessário referir primeiramente que, para que se pudessem estabelecer sistemas/códigos capazes de colocar em suporte físico os conceitos abstratos ou concretos existentes, era necessária a presença de uma linguagem, de um meio de comunicação que tornasse permanente a associação de determinadas ideias a certos sons ou imagens, garantindo a exatidão de diversos aspetos face às debilidades da memória, até aí único garante da preservação dos mesmos. Contudo, não nos é fácil afirmar com absoluta certeza que tipo de dados originou essa mesma mudança.

Com a invenção da escrita, o Homem conseguiu estruturar de uma forma mais coerente e constante o seu sistema de comunicação. No entanto, esta foi sempre possível, embora através de métodos diferentes. Se nos reportarmos à chamada Pré-História, reconheceríamos já nos sons cavernosos, grunhidos, gestos ou gritos produzidos pelo Homem de então, uma forma comunicativa dominante e aparentemente funcional. Aliás, esses mesmos sons são ainda hoje utilizados como meios comunicativos no seio de diversos povos indígenas, como no caso dos “índios das América, os Esquimós das regiões árticas, os Hotentotes e os Boximanes da África do sul”² que McMurtrie evidencia, sendo que esta forma comunicativa não é, contudo, suficiente.

Sabemos também que, já durante o período paleolítico, o Homem sentiu a necessidade de marcar num suporte físico a sua presença, sendo visíveis ainda hoje, em certos locais, desenhos e pinturas de animais, cenas do quotidiano, entre outras, pintadas sobretudo em grutas, local onde o Homem começou por habitar, constituindo uma grande passo na procura de imortalização das informações, ou seja, o “primeiro esforço para tornar visíveis o pensamento e o sentimento de uma forma duradoura”³. Assim, estes desenhos ou gravuras não serviam apenas como mero ornamento, sendo uma mostra da característica comunicativa humana e de eternização de saberes, costumes, desejos ou ideias do antigamente.

¹ FISCHER, Steven Roger (2001), *A History of Writing*, London, Reaktion Books Ltd, p.13.

² MCMURTRIE, Douglas C. (1997), *O Livro*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, p.18.

³ Idem, p.17.

No entanto, a chamada pintura rupestre, recheada de pictogramas, não conhecia um padrão estanque, não sendo um método gráfico organizado de comunicação e, por isso, não correspondendo ainda àquilo que denominamos por “escrita”, pois essas formas serviram sobretudo como auxiliares de memória, sugestões e não indicações precisas daquilo que representavam.

O Homem, querendo cada vez mais libertar-se das limitações da oralidade, de maneira a que a informação pudesse perdurar no tempo, conseguiu arranjar variados meios para registar as suas ações. Deste modo, antes de possuir uma escrita completa, a humanidade servia-se de outros artifícios para preservar certas memórias, como acontecia na antiga civilização Inca, no Peru, que se servia do chamo *quipu*⁴, conjunto de “nós” numa ou várias cordas, que poderiam ter diferentes cores e formatos, possuindo diversos significados. Esta técnica era utilizada nomeadamente para o registo de informações mercantis, de transações comerciais ou pagamentos de tributos, que poderiam ser facilmente “apagados” ou “reescritos” com o desfazer dos ditos “nós”.

Podemos ainda tomar os entalhes em pedra ou em osso, provavelmente usados já pelo *Homo Erectus*, marcas intencionais com significação para nós desconhecida, como uma outra forma de assentamento. No entanto, este tipo de “escrita” não poderia ser visto como “completo”, sendo que, para tal, esta deve possuir alguns propósitos específicos, sobretudo em termos comunicativos, sublinhando-se a opinião de McMurtrie, que defende que “a escrita deve ter como propósito a comunicação e deve consistir num conjunto de marcas gráficas sobre uma superfície durável, marcas estas que devem relacionar-se convencionalmente para articular o discurso da linguagem falada”⁵. De facto, estes são os verdadeiros pressupostos que levam o indivíduo a grafar as informações e conhecimentos que possui, e só com eles esse ato se torna viável e útil.

Com o passar do tempo, o Homem foi compreendendo as vantagens que advinham da associação de determinados símbolos gráficos a objetos ou ideias, transformando as pictogravuras em ideogramas⁶, surgindo variados sistemas que requeriam a criação de diferentes símbolos ou combinações dos mesmos, representativos de diferentes pensamentos ou coisas concretas. Por outro lado, o sistema de escrita ideográfico revelou também as suas desvantagens, visto que se tornava bastante complicado apreender todos os ideogramas existentes, relacionados com um sem número de conceitos.

Assim, a escrita teve tal importância que, embora muitos acreditem que o seu surgimento não foi mais que uma obra do acaso ou que teve múltiplas origens⁷, os povos mais antigos chegaram mesmo a atribuir a sua criação a heróis lendários ou aos deuses, tal como Rita Queiroz nos ajuda a comprovar:

⁴ Vd. Anexo 1.

⁵ MCMURTRIE, Douglas C. (1997), *op cit.*, p.12.

⁶ Pelo que se sabe, atualmente a escrita chinesa é a principal representante deste tipo de escrita.

⁷ FISCHER, Steven Roger (2001), *op cit.*, p.13.

“os antigos egípcios atribuíam-na alternadamente a *Tot* e *Ísis*; os babilônios, a *Nebo*, filho de *Marduk*, que era o deus do destino; os gregos, a *Hermes* e a outros deuses do Olimpo. Uma antiga tradição judaica considerava *Moisés* o criador da escrita hebraica. E muitos outros povos, incluindo os chineses, os indianos e os habitantes pré-colombianos do México e da América Central, também acreditavam na origem divina da escrita”⁸.

Por outro lado, podemos também referir que se localiza usualmente a “invenção da escrita” na antiga Mesopotâmia, no seio do povo Sumério, na região entre os rios Tigre e Eufrates, a sul da atual Bagdade, em meados do quarto milénio a.C. Nasce assim a chamada “escrita cuneiforme”⁹, do latim *cuneus* (“cunha”), e *forma* (“forma”), reconhecida pelos seus traços regulares e triangulares¹⁰. Os sumérios utilizavam placas de argila retangulares ou pedra, já utilizadas pelos Babilônios e pelos Hititas, para cunhar sobretudo diversos registos do quotidiano: políticos, administrativos, leis, literatura religiosa, entre outros, constituindo o meio de comunicação e transmissão de pensamentos e ideias ao longo de cerca de três mil anos¹¹.

O sistema de escrita cuneiforme acabou por permitir a estandardização de determinados caracteres associados a palavras específicas, caracteres estes que foram diminuindo o seu número de modo a que a sua aprendizagem e memorização fosse facilitada e para que o trabalho dos escribas, homens que desde cedo frequentavam escolas especiais, se tornasse mais rápido¹². Caminhando-se cada vez mais para uma escrita fonética, através das diversas formas que foi conhecendo ao longo do tempo, a escrita cuneiforme conheceu o seu declínio com a introdução dos silabários semitas no segundo milénio a.C.

De ressaltar ainda que se a Mesopotâmia foi considerada o “berço da escrita”, o Egito pode ser considerado o “berço do livro”¹³, desenvolvendo a arte da escrita também na mesma época, dividindo-a ainda em escrita demótica (mais simples), hierática (ou “sacerdotal”) e hieroglífica¹⁴ (ideográfica e aplicada principalmente com fins religiosos). Este último tipo surge por volta do terceiro milénio a.C., perdurando até cerca do século IV d. C., sendo aplicado em grandes rolos de papiro com cálamos embebidos em tinta (sobretudo negra, visto que o vermelho era utilizado apenas para destacar o que era mais importante, as palavras iniciais dos parágrafos ou para as ilustrações), e também nas paredes de grandes monumentos, templos ou túmulos. Os textos escritos estavam associados, na sua maioria, à vida dos faraós, retratando algumas tradições ou mensagens religiosas.

Podemos ainda mencionar que, por volta do século XVII a.C., assistiu-se ao advento da escrita linear, que é geralmente dividida em “Linear A” e “Linear B”, ambas cursivas, consideradas para muitos autores, como Maria Helena da Rocha Pereira, como as formas de

⁸ QUEIROZ, Rita de C. R. de (s.d.), “A informação escrita: do manuscrito ao texto Virtual”, disponível em <www.cinform.ufba.br/vi_anais/docs/ritaqueiroz.pdf>, consultado a 21 de dezembro de 2011, p.2.

⁹ Vd. Anexo 2.

¹⁰ FISCHER, Steven Roger (2001), *op cit.*, p.47.

¹¹ DIRINGER, D. (1982), *The book before printing: ancient, medieval, and oriental*, New York, Dover, p.83.

¹² KILGOUR, Frederik G. (1998), *Evolution of the Book*, New York, Oxford University, p.14.

¹³ DIRINGER, D. (1982), *op cit.*, p.115.

¹⁴ Vd. Anexo 3.

escrita mais antigas da área que corresponde hoje à Europa. O chamado “Linear A” surgiu por volta de 1700 a.C.¹⁵, encontrando-se sobretudo gravado em pedra ou metal, inscrito em argila ou escrito com tinta em diversas peças de barro, tal como comprovaram variados exemplares encontrados em Creta. A segunda forma, datada de cerca de 1450 a.C., é tida já como uma espécie de escrita oficial, podendo ser avaliada, por exemplo, nas numerosas tábuas de argila pertencentes aos arquivos dos Palácios de Cnossos, também em Creta, sendo encarada como a mais antiga forma da linguagem grega. Em 1952, cerca de 30 tábuas de argila inscritas com “Linear B” foram encontradas na cidade de Micenas, na Grécia. Assim, da escrita pictográfica, ideográfica e linear avançou-se cada vez mais para uma escrita fonética, em que os símbolos passam a representar sons, sendo que esta poderia ser silábica (já conhecida e utilizada pelos Micénicos com o seu sistema de escrita “Linear B” e também descoberta no Chipre) ou alfabética, sendo que a primeira variante acabou por desaparecer completamente com a chamada invasão dórica ocorrida em 1100 a.C.¹⁶.

Deste modo, compreendemos que, com a escrita, todos os homens, e não apenas um grupo restrito, poderiam ter acesso a diversos saberes, facilitando-se a capacidade de comunicação ao serem rompidas barreiras de tempo e de espaço, o que em muito estimulou o carácter social do Ser Humano. No entanto, a cultura oral, pré-história do livro, não foi colocada totalmente de parte, perdurando ainda após a invenção da escrita e dos seus variados sistemas, como “estímulo” da capacidade intelectual dos indivíduos, para transmitir e preservar costumes, mitos, normas, entre outras coisas. Além disso, há também que constatar que as mudanças que se foram operando na História da Escrita acabaram por ser orientadas pelos diferentes tipos de suporte que foram aparecendo, adaptando-se aos mesmos e permitindo a descoberta de outros, mais apropriados à sua realização e às características das novas situações sociais e civilizacionais.

No que concerne à tradição musical, esta foi, desde as suas origens, transmitida pela via da oralidade, tal como aconteceu em todos os demais aspetos culturais, sublinhando-se o papel da repetição e memorização em detrimento de uma notação visual que permitisse a conservação das formas “corretas” de produção musical, o que fez com que muitas músicas se fossem alterando ao longo do tempo.

Assim, entendemos que todas as formas gráficas de inscrição, desde as rudimentares às mais atuais, traduzem também a importância que o Homem sempre atribuiu à memória, percebendo-se que a passagem de um sistema oral para um outro escrito acabou por afetar invariavelmente a chamada memória coletiva. Deste modo, se no passado existiam figuras como o *mnemon*, da Grécia Antiga, sujeito incumbido da lembrança de diversos factos referentes a questões judiciais, conservando também saberes religiosos ou até mesmo os feitos de diversos heróis, imortalizando-os, atualmente, com o desenvolvimento da escrita,

¹⁵ KILGOUR, Frederik G. (1998), *op cit.*, p.35.

¹⁶ PEREIRA, Maria Helena da Rocha (1997), *Estudos de História da Cultura Clássica: a cultura grega*, vol.1, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, p.17.

cabe aos arquivistas a guarda desses mesmos saberes, perpetuando conhecimentos, normas e tradições, para que sejam lembrados pelas gerações vindouras.

1.2 Génese da música ocidental

Crê-se que desde que o Homem habita a terra, a música tenha sido desenvolvida, através de mecanismos e instrumentos rudimentares ou do canto, numa primeira fase, organizada e complexa *a posteriori*. Contudo, os indícios sobreviventes que poderiam testemunhar essa produção cultural são escassos, sendo que os mais antigos que possuímos provêm da iconografia encontrada em cavernas ou de achados arqueológicos, sobre os quais apenas podemos tecer conjeturas, tendo-se também em conta o seu elevado grau de deterioração. A música poderia ser criada nas mais variadas ocasiões, não existindo, porém, provas sólidas e concretas que permitam a fundamentação precisa necessária para que lhe possamos atribuir contextos específicos. No entanto, através das referidas descobertas, e por processos de associação, podemos alvitrar algumas conclusões.

Deste modo, pelo que se sabe, a música poderia já constituir uma manifestação cultural, por exemplo, na Pré-História, em que “conchas perfuradas” ou “ossos” poderiam ter funcionado como instrumentos, sendo que, tal como afirma Maria Lord, chegaram mesmo a ser “descobertos maxilares de animais com arestas dentadas a que alguns investigadores atribuem a função de reco-recos paleolíticos”¹⁷. De facto, entre os instrumentos mais antigos que se conhecem podemos destacar a “flauta de falange”, instrumento elaborado a partir de ossos de pata de rena do fim do paleolítico¹⁸, e o chamado *lur escandinavo*¹⁹, datado da idade do bronze final, correspondendo a uma espécie de trombeta arqueada e cónica.

Tal como muitos outros fatores referentes à cultura de uma dada sociedade, a música tem também as suas origens nas civilizações remotas, sendo já conhecida e apreciada pelos povos da Mesopotâmia, onde se encontrava sobretudo associada à religião, nomeadamente a reuniões de fiéis para louvar os deuses, nas quais se cantavam hinos com acompanhamento musical, e a outras cerimónias religiosas, festivas ou de lamentação. Além disso, a música estava ainda presente em diversas situações de lazer do quotidiano, como por exemplo na caça ou em atuações na corte.

No que concerne ao povo Sumério, para muitos o que de entre os povos mesopotâmicos mais se destacou em termos culturais, sabe-se que esta civilização se estabeleceu há cerca de seis mil anos²⁰ e que a sua cultura evoluiu e acabou por influenciar outras, como a assíria, a dos cananeus, dos babilónios, dos egípcios e até mesmo a do povo hebreu. Também nesta civilização a música tinha um papel de destaque, sobretudo em momentos solenes, embora pudesse ser executada em ambientes particulares.

¹⁷ LORD, Maria (2008), *História da Música: da antiguidade aos nossos dias*, Berlim, H.F.Ullmann, p.9.

¹⁸ MICHELS, Ulrich (2003), *Atlas da Música: dos primórdios ao Renascimento*, vol.1, Lisboa, Gradiva, p.159.

¹⁹ Vd. Anexo 4.

²⁰ QUEIROZ, Rita de C. R. de, artigo cit., p.4.

De referir ainda que se encontraram variadas figuras de instrumentos gravadas em pedra, como a “lira de pé de Ur”²¹, não se conhecendo, contudo, qualquer tipo de sistema/notação musical relativo à época, descobrindo-se, porém, diversas “tábuas” com uma escrita cuneiforme, referentes aos séculos XVIII a.C. e XV a.C., que deixam transparecer a presença de alguma teoria musical. Além disso, foram ainda encontrados diversos vestígios de determinados instrumentos como uma *harpa* de cordas percutidas e *flautas* de cana e de prata.

No que diz respeito ao povo assírio, por exemplo, há que referir que este deixou diversas referências musicais em pinturas, baixos-relevos ou esculturas, sendo que os músicos tinham um papel de grande respeito na sociedade. Já no antigo Egito, a música era também um fator presente²², deixando provas em túmulos, local de descoberta da maioria dos artefactos escritos da época, nomeadamente o *Livro dos Mortos*, ou nas pinturas dos templos, onde ficaram gravados diversos instrumentos ou mesmo conjuntos musicais acompanhados por *harpas*, *alaúdes*, *trombetas*, entre outros, instrumentos estes que se foram aperfeiçoando ao longo das diversas dinastias, sendo que alguns (restos) chegaram mesmo a ser descobertos em escavações. Contudo, podemos referir que não foi encontrado nenhum documento que provasse a existência de qualquer teoria musical, sendo que também aqui, a música, tal como acontecia nas outras civilizações, estava bastante relacionada com o culto religioso, estando-lhe associados diversos deuses, como *Hathor* e *Bes*, e existindo uma certa distinção entre os músicos, sendo os mais importantes os que tocavam no templo ou para a casa real. Mais tarde, com as invasões, a música egípcia acabou por sofrer uma grande influência por parte da cultura grega e romana.

1.2.1 A música judaica

Na origem da música ocidental, destaca-se a influência da cultura judaica, nomeadamente ao nível do povo monoteísta hebreu, que se formou na Palestina com a sedentarização das tribos nómadas em Canaã, por volta de 1250 a.C., povo esse que acabou por ser bastante influenciado devido ao constante contacto com a cultura dos povos vizinhos, neste caso, com a consequente proximidade à música egípcia e à do povo mesopotâmico.

No que concerne à música judaica, esta chegou até nós, tal como muitos outros aspetos culturais da antiguidade, através de diversas referências do *Antigo Testamento* da *Bíblia*, conhecendo-se, contudo, outros documentos históricos como o *Mishnah*²³, que nos fornecem numerosos elementos esclarecedores referentes à cultura musical judaica, designadamente como a mesma era realizada em variados contextos, sobretudo ao nível do Templo de Jerusalém²⁴, onde se verificava muito bem organizada.

²¹ MICHELS, Ulrich (2003), *op cit.*, p.160.

²² Vd. Anexo 5.

²³ O *Mishnah* é tido como a primeira obra escrita referente à “tradição oral judaica” in BORGES, Maria José & CARDOSO, José Pedrosa (2008), *História da Música - da Antiguidade ao Renascimento*, volume I, Lisboa, Sebenta Editora, p.14.

²⁴ Presume-se que este templo tenha sido projetado pelo Rei David mas construído pelo seu filho Salomão, entre 972 e 932 a.C.

No referido Templo, podia-se encontrar diferentes grupos de trabalho com funções distintas, sabendo-se que o serviço religioso era efetuado por sacerdotes, levitas, cantores e porteiros sustentados pela população. Além disso, os cantores, que residiam maioritariamente na periferia de Jerusalém, eram ainda supervisionados por um chefe. Quanto aos instrumentos utilizados, estes não tinham um papel de destaque, acompanhando as vozes e realizando pequenos solos em situações especiais e simbólicas, sendo que, por exemplo, os *címbalos* marcavam o início do canto dos levitas e o *shofar* era utilizado para indicar o início do ano.

Além disso, podemos também referir que existia já alguma diversidade organológica, conhecendo-se, por exemplo, o *nevel* e o *kinnor* ao nível das cordas, instrumentos de sopro como o dito *shofar*, o *hasoserah* e o *uggav*, ou de percussão como o *tof*, os *selselim* ou as *paamonim*, encontrando-se permanentemente no Templo um pequeno conjunto orquestral e um coro constituído por pelo menos doze homens adultos, que necessitavam de realizar um estágio ao longo de um ano.

Ao nível do reportório utilizado no Templo, para além das aclamações proferidas pela assembleia (*Amen*, *Hossana*, *Aleluia*) e das leituras e preces geralmente “cantiladas” pelos ministros do culto, imperavam os salmos, poemas cantados de carácter sacro de louvor ou de súplica que eram acompanhados geralmente por instrumentos de cordas e que se encontram reunidos no chamado *Livro dos Salmos* ou *Saltério*, incorporado no *Antigo Testamento*. Além disso, atribui-se a autoria dos mesmos ao Rei David (século X a.C.), mas sabe-se que grande parte dos salmos foi composta durante o cativeiro da Babilónia no séc. VI a.C..

Com a destruição do referido Templo por Nabucodonosor II, em 587 a.C., os judeus acabaram por partir para o exílio na Babilónia onde o culto público foi substituído por uma liturgia de tipo doméstico, surgindo a Sinagoga, onde, embora sem instrumentos, se continuaram a proclamar ou a cantar os salmos e a cantilar “as preces e o texto sagrado”²⁵. Posteriormente, embora o Templo de Jerusalém tenha sido reconstruído em 515 a.C., acabou por ser mais uma vez destruído em 70 d.C. pelos romanos, dele sobrevivendo até aos dias de hoje apenas uma fachada: o conhecido Muro das Lamentações.

De mencionar ainda que se podem encontrar diversas referências à autoria dos salmos nos seus respetivos cabeçalhos, sendo que, em alguns deles, constava ainda uma dedicatória, o instrumento que deveria acompanhar a sua execução e a forma como esta deveria ser operada. Por outro lado, estão ainda presentes na *Bíblia* diversos poemas musicais, “cânticos” que, contudo, não permitem a constatação de uma teoria musical consistente ao nível da música judaica, não se encontrando, portanto, registos de notação que possibilitem a comprovação de uma organização musical coerente. No entanto, diversos musicólogos, como Sachs, Lachmann e Idelsohn, referem a possibilidade de um sistema musical judeu com uma “estrutura modal e tetracórdica”²⁶.

²⁵ BORGES, Maria José & CARDOSO, José Pedrosa (2008), *História da Música - da Antiguidade ao Renascimento*, volume I, Lisboa, Sebenta Editora, p.16.

²⁶ BORGES, Maria José & CARDOSO, José Pedrosa (2008), *op cit.*, p.17.

1.2.2 A escrita e a música na Grécia Antiga

Devido a correntes mercantis e migratórias, por volta de 800 ou 700 a.C.²⁷, os Gregos tomaram posse do alfabeto fenício de vinte e dois caracteres, modificando-o e convertendo quatro consoantes em vogais, acrescentando também cinco novos caracteres²⁸. A própria palavra “alfabeto”, que designa para McMurtrie “um conjunto de símbolos, na aparência, de forma inteiramente arbitrária, de que nos servimos para representar os sons elementares da linguagem falada”²⁹, provém mesmo das duas primeiras letras do alfabeto grego: “alfa” e “beta”, já emprestados das antigas línguas semíticas proto-típicas como o fenício antigo, o hebreu antigo e moderno ou o árabe³⁰.

Embora se tenha conhecimento dessas mesmas línguas, com uma escrita consonântica, não se pode encontrar com precisão a data do aparecimento do primeiro alfabeto, sendo que, pelo que se sabe, datam de cerca de 1900 a. C. dezasseis textos escritos em língua semítica que foram encontrados em Serabit-el-Khaden, nos quais se reconhecem vinte e sete sinais alfabéticos distintos³¹.

Alterando o alfabeto fenício e dando-lhe, a partir do século IV a.C., a forma terminante do alfabeto jónico, composto por vinte e quatro letras, os gregos, numa primeira fase, escreviam de uma forma pouco regular, com os caracteres dispostos lado a lado ou de baixo para cima, não interessando a posição com que as mesmas eram gravadas. Mais tarde acabaram por estabelecer a escrita da esquerda para a direita, experimentando primeiro uma escrita “bustrofédica”, que significava literalmente “como os bois de um sulco para o outro”³².

Podemos também destacar os *Papiros de Herculano*³³, soterrados pelo Vesúvio, como o maior conjunto de papiros gregos encontrado, escritos com uma letra denominada de *rústica*, bastante utilizada em variados documentos ou em editais inscritos em muros e paredes, caracterizando-se pelas suas linhas verticais finas e linhas horizontais grossas, sendo utilizada até à queda do Império Romano do Ocidente, no século V a.C., atribuindo-se-lhe também a designação de *cursiva antiga*³⁴.

²⁷ De referir que a mais antiga inscrição é de um vaso geométrico de cerca de 740-730 a. C., do Dipylon, atualmente guardada no Museu Nacional de Atenas, conhecendo-se ainda três pequenos *graffiti*, encontrados em Lefkandi, na Eubeia, de “cerca de 750 a. C.” in PEREIRA, Maria Helena da Rocha (1997), *op cit.*, p.45.

²⁸ KILGOUR, Frederik G. (1998), *op cit.*, p.21.

²⁹ MCMURTRIE, Douglas C. (1997), *op cit.*, p.35.

³⁰ Idem, *ibidem*.

³¹ QUEIROZ, Rita de C. R. de, artigo cit.

³² MCMURTRIE, Douglas C. (1997), *op cit.*, p.49.

³³ ANSELMO, A. (2002), *Livros e Mentalidades*, Lisboa, Guimarães Editores, p.22.

³⁴ De acrescentar que durante os séculos III e IV d.C. surgiram outros tipos de escrita como a *minúscula primitiva* ou *semi-uncial arcaica* (antecessora da *minúscula carolina*) ou a *uncial*, que predominou até ao século VIII ou IX, sobretudo ao nível dos “manuscritos religiosos ou eclesiásticos” in MCMURTRIE, Douglas C. (1997), *op cit.*, p.67. A referida *uncial* não possuía elos de ligação, predominando as formas redondas, sendo que, juntamente com a *uncial bíblica grega* e a *semi-uncial*, será das mais utilizadas em livros cristãos. Conheceu-se ainda a *cursiva documental*, também denominada de *cursiva recente* ou *minúscula cursiva*, que, segundo Albert Labarre, era sobretudo aplicada à redação de atas, diplomas,

Em termos musicais, a civilização grega forneceu também o seu elevadíssimo contributo, nomeadamente ao nível da notação musical, sendo a primeira a preocupar-se verdadeiramente em colocar por escrito os conhecimentos de música que se foram aperfeiçoando e a teoria musical da época. De referir que a arte literária grega que chegou aos nossos dias, aliada à escultura e à pintura, acaba por permitir atualmente a comprovação da importância da música na época, influenciando-a e demonstrando que a mesma possuía não só um carácter lúdico, mas também um grande valor educativo, integrando o *quadrvium* educacional e “disciplinando a alma”.

Além disso, segundo a mitologia grega, a música tinha uma origem divina, sendo os seus inventores os seus primeiros intérpretes, estando-lhe também associada a ideia de integração no cosmos, na medida em que o constante movimento dos planetas criaria uma harmonia/vibração com a qual a humanidade se deveria manter em sintonia, conhecendo-se assim a teoria da “música universal” ou “música das esferas”, bastante advogada por Pitágoras, e que defendia que a música se encontrava regida pelas leis do universo, já que tudo no mundo o era, estabelecendo-se também uma relação entre a mesma e a matemática.

Assim, podemos começar por afirmar que é no período arcaico que o grande desenvolvimento musical se inicia, através da lírica monódica (*aulodia* e *citarodia*) e do canto coral, geralmente improvisados, sendo este último realizado por coreutas amadores, pondo-se em prática formas musicais como o *hino* ou o *ditirambo*, reconhecendo-se Esparta como grande centro de desenvolvimento, e Terpandro de Lesbos, Tirteu e Alcman como mestres a destacar.

No que concerne à referida lírica monódica, poesia cantada a que os gregos chamaram *mousiké*³⁵, esta era vista como um fenómeno de *poiésis*³⁶, onde o poeta acumulava também a função de músico e onde os versos eram formados pela quantidade das sílabas (longa/breve), agrupadas em *pés*. As sílabas longas poderiam sê-lo *por natureza*, existindo um ditongo ou uma vogal longa, ou *por posição*, quando a vogal se encontrava seguida por duas consoantes ou uma consoante dupla, sendo que a sua duração não era afetada pela posição.

Julgamos pertinente abordar neste ponto a acentuação grega, tomando-se como premissa que a própria língua grega mais que falada acabava por ser “cantada”. Nela, o acento mostrava muitas vezes a quantidade da vogal em que estava colocado ou a das que pertenciam às sílabas seguintes, podendo ser agudo (´), grave (`) ou circunflexo (^, ~, ^), sendo que o primeiro só poderia ser colocado numa das três últimas sílabas, originando palavras oxítonas, se caísse na última sílaba, paroxítonas, se o fizesse na penúltima, e proparoxítonas na antepenúltima; o último numa das duas últimas sílabas ou numa sílaba longa *por natureza*, criando palavras perispómenas se recaísse na última sílaba ou properispómenas se o fizesse na penúltima; e o segundo na última sílaba da palavra. Esta

cartas ou forais na época merovíngia, tornando-se, mais tarde, “próxima da minúscula” in LABARRE, A. (2001), *História do Livro*, Lisboa, Livros Horizonte, p.24.

³⁵ Cf. PEREIRA, Aires Manuel Rodeia dos Reis (2001), *A Mousiké: das origens ao drama de Eurípedes*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

³⁶ *Poiésis* poderá significar “ato de fazer” ou “obra”.

podia ser também denominada de “barítona” se não tivesse qualquer tipo de acentuação na última parte silábica. Além disso, tendo em conta as afirmações de Goodwin, o acento grego “elevava o tom”³⁷ da sílaba, facto que se foi alterando com a evolução da presente língua, na medida em que o acento musical passou paulatinamente a ter o significado que hoje lhe conferimos.

De mencionar ainda, como alguns dos primeiros entusiastas deste tipo de música, Pitágoras (de Samos), Terpendro, Safo e Alceu. Mais tarde, já nos finais do período clássico da presente civilização, usualmente associado ao século de Péricles (478 a 132 a.C.), a *mousiké*³⁸ acaba por sofrer uma divisão, conhecendo-se uma variante tida como “simples palavra” (prosa) e outra em que se destacava apenas a música (instrumental). Neste período florescem também duas grandes manifestações culturais: a tragédia (com origens no ditirambo) e a comédia ática, sendo que a primeira possuía um valor cultural mais elevado, estando associada a grandes festividades sagradas. Esta contava geralmente com a presença de três atores (na comédia eram usualmente quatro) que utilizavam máscaras e diversos trajes sacerdotais, intervindo por meio de falas, recitativos ou partes cantadas com fundo musical, existindo também um coro e músico ou músicos acompanhantes. O coro era habitualmente composto por doze a quinze coreutas, sendo que na comédia eram vinte e quatro, selecionados pelos chamados *choregos* e dirigidos pelo *chorodidáscalos*³⁹. Os coreutas, por sua vez, não utilizavam máscaras e encontravam-se dispostos na “orquestra”, espaço semicircular entre o elenco e a assistência, sendo que as suas peças se encontravam estruturadas de uma forma antistrófica, alternando com os momentos de solo que comentavam e aos quais respondiam, realizando ainda alguns movimentos coreografados. No entanto, nos finais do século V a.C., o papel do coro perde alguma da sua importância, dando-se um maior destaque aos momentos musicais a solo dos atores ou até mesmo aos duetos. No que diz respeito aos instrumentos mais utilizados no acompanhamento, há que destacar o *aulos*⁴⁰ e a *lira*.

Assim, de mencionar também que os autores que mais se evidenciaram na criação de tragédias gregas foram Ésquilo (525-456 a.C.), Sófocles (496-406 a.C.) e Eurípedes (485-406 a.C.), textos esses que nos podem fornecer atualmente diversas informações relativas à produção musical da época. No entanto, nos dias de hoje conservam-se apenas fragmentos de papiro de obras de Eurípedes, nomeadamente *Ifigénia em Áulide* e *Orestes*⁴¹ (século III a.C.), este último contendo sete linhas de uma parte coral, possuindo já notação musical colocada por cima das palavras, sendo que apenas o centro de cada linha do texto e da música se encontra reconhecível⁴², e outros documentos como:

³⁷ GOODWIN, William (1987), *A Greek Grammar*, London, Bristol Classical Press, p.26.

³⁸ Termo associado vulgarmente às nove musas mitológicas, filhas de Zeus, que supostamente estiveram na origem da criação das diferentes artes.

³⁹ BORGES, Maria José & CARDOSO, José Pedrosa (2008), *op cit.*, p.23.

⁴⁰ Instrumento de sopro que equivale atualmente a um *oboé* ou a um *clarinete*.

⁴¹ Vd. Anexo 6.

⁴² PALISCA, Claude & BURKHOLDER, J. P. (2006) *Norton Anthology of Western Music: Ancient to Baroque*, vol.1, New York, W. W. Norton & Company, Inc, p.5.

“dois hinos délficos a Apolo, praticamente completos, datando o segundo de 128-127 a.C.; um escólio, ou canção de bebida, que serve de epitáfio a uma sepultura, também do século I, ou pouco posterior; e «Hino a Nêmesis», «Hino ao Sol» e «Hino à Musa Calíope» de Mesomedes de Creta, do século II”⁴³

No que concerne à chamada comédia ática ou ateniense, esta acaba por ter uma estrutura semelhante à da tragédia, embora com algumas alterações (a brevidade e vivacidade dos coros, o carácter satírico e a inexistência de diálogos recitados, por exemplo), tendo como característica a *parabase*, espécie de *intermezzo* que resumia a peça, contendo partes recitadas ao som de *aulos* e outras cantadas⁴⁴, destacando-se Aristófanes (445 -388 a.C.) como um dos principais autores deste género.

Contudo, no chamado período helenístico (séculos III-I a.C.), os anteriores formatos musicais acabam por entrar em decadência, sendo que a tragédia vai ser gradualmente substituída pela *pantomina*, bailado mimado, dando-se também uma maior importância ao virtuosismo dos cantores e dos músicos e explorando-se ao máximo o *ethos* musical, ou seja, os efeitos que a música causava no ouvinte⁴⁵, fator bastante presente nos variados *modos* da música grega, cada qual com a sua conotação.

Por outro lado, os diversos instrumentos conhecem a sua evolução encontrando-se, por exemplo, ao nível das cordas a *lira/cítara* (*kythara*), a *cítara*, o *fórminx*, o *barbiton*, a *harpa*, o alaúde; ao nível dos sopros o *aulos*, o *salpinx*, o *syrix monocalamos*, a *flauta de Pan* ou a *forbeia*; e em termos de instrumentos de percussão os *tímpanos*, os *címbalos*, os *sistros* e os *crótalos* (espécie de castanholas). De sublinhar que se verifica ainda a invenção do órgão de água (*hydraulis*) por Ktesíbio, no século III a.C., em Alexandria.

Podemos também afirmar que a civilização grega possuía já um sistema musical bastante avançado (“sistema diatónico teleion”), que se encontra na base de toda a teoria musical do ocidente, assumindo, desde o século VIII a.C., o heptatonismo. Ao nível da notação, esta começou a ser criada de modo a colmatar as dificuldades de preservação de conhecimentos, consequência de uma tradição oral, estabelecendo-se completamente por volta de 500 a.C.

Deste modo, a partir do século VI a.C. os gregos começaram a usar a “notação alfabética”,⁴⁶ diferenciando-a se se tratasse de música vocal ou instrumental. A notação desta última baseava-se numa combinação do alfabeto dórico antigo e do jónico enquanto que a notação vocal tinha como base apenas o alfabeto jónico, segundo afirma o tratadista Alípio do século III.

No que diz respeito à notação rítmica, eram utilizados diferentes sinais que indicavam, segundo Maria Helena da Rocha Pereira, as “moras, as pausas, a *arsis* e as notas

⁴³ GROUT, Donald J. & PALISCA, Claude V. (2007), *História da Música Ocidental*, Lisboa, Gradiva, p.19.

⁴⁴ BORGES, Maria José & CARDOSO, José Pedrosa (2008), *op cit.*, p.24.

⁴⁵ Idem, p.25.

⁴⁶ Idem, p.34.

cantadas na mesma sílaba”⁴⁷, com pausas respectivas, tal como podemos observar na figura 1⁴⁸.

	Som	Pausa
1 tempo protótipo (breve simples)	∪	∧
2 tempos simples	—	⋈
3 tempos simples	└	⋈
4 tempos simples	└└	⋈
5 tempos simples	└└└	?

Fig. 1 - Símbolos gregos para cada som e respetiva pausa.

Neste ponto há que sublinhar a importância de Aristóxeno de Tarento (?-335 a.C.), autor de alguns tratados como *Elementa Harmonica* e *Elementa Rhythmica*, na organização do ritmo, adotando como unidade de valor o chamado “tempo protótipo”, um tempo simples e indivisível, que correspondia a uma vogal breve⁴⁹, usualmente associado a uma colcheia. Estabelecendo com esse tempo relações numéricas, criavam-se os “tempos compostos”, cuja ordenação numa frase se fazia sob a forma de conjuntos chamados “pés métricos”, sendo que, ao serem transpostos para notação musical atual, apresentam a seguinte forma⁵⁰:



Fig. 2 - Símbolos gregos e respetiva correspondência com a notação atual.

Além disso, há que referir ainda que um dos exemplos de notação musical grega (melódica e rítmica) de maior importância que chegou aos dias de hoje é o conhecido *Epitáfio de Seykilos*⁵¹ (século I d.C.), hino/canção breve inscrito numa lápide redonda, erguida no

⁴⁷ PEREIRA, Maria Helena da Rocha (2006), *Estudos de História da Cultura Clássica: a cultura romana*, vol.2. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, p.650.

⁴⁸ BORGES, Maria José & CARDOSO, José Pedrosa (2008), *op cit.*, p.35.

⁴⁹ Idem, p.32.

⁵⁰ Idem, p.33.

⁵¹ Vd. Anexo 7.

sudoeste da Turquia, perto da cidade de Aydin⁵², que se encontra atualmente no Museu Nacional de Copenhaga.

1.2.3 A escrita e a música romana

A cultura grega acabou por influenciar as demais civilizações que se seguiram, helenização essa principalmente presente na cultura latina. Os romanos acabaram por absorver o alfabeto grego, verificando-se um ajuste entre o alfabeto etrusco, uma das variantes gregas do grupo ocidental, e o latino durante o século VII a. C.⁵³, sendo que este último possuía inicialmente apenas dezasseis letras, acrescentando-se mais tarde as letras *g*, *h*, *j*, *k*, *q*, *v*, *x* e *y*. Assim, tem-se datado o exemplo mais antigo relativo à escrita latina aproximadamente de 600 a.C., gravado numa fíbula de ouro encontrada em Preneste, atual Palestrina, perto da cidade de Roma⁵⁴.

Deste modo, presume-se comumente que o alfabeto dos antigos romanos, numa primeira fase, possuía apenas uma única forma para cada letra, correspondente de certa maneira às atuais letras maiúsculas. As minúsculas apareceram com o decorrer do tempo, tornando o trabalho dos escribas mais fácil e rápido, tendência também fomentada pela crescente utilização do pergaminho em detrimento do papiro. Além disso, pouco se sabe sobre os primeiros escritos romanos, visto que na sua maioria se encontravam sobre materiais destrutíveis que, invariavelmente, pereceram. O tipo de letra utilizado, contudo, acabou por ir sofrendo algumas alterações, encontrando a sua forma definitiva já nos últimos tempos da República.

De referir ainda que o verso latino se encontrava também organizado em *pés métricos*, tendo em conta o princípio de quantidades das sílabas anteriormente visível na língua grega, sendo que um *pé* correspondia a uma combinação de sílabas longas e breves, dividindo-se em simples, formado por sílabas, e composto, constituído por *pés* simples. Estes possuíam duas ou três sílabas, conhecendo-se quatro variações para os de duas sílabas e oito tipos para os *pés* simples de três sílabas, enquanto que os compostos continham em si quatro sílabas organizadas de dezasseis maneiras diferentes. De salientar que os *pés* mais utilizados nos versos latinos eram o dáctilo (lbb), o espondeu (ll), o jambo (bl), o troqueu (lb), o anapesto (bbl), o crético (lbl) e o coriambo (lbbl), sendo que a divisão dos versos em *pés* nem sempre se relacionava com a organização das palavras, podendo-se na realidade utilizar uma mesma sílaba para terminar uma palavra e começar um novo *pé*, denominada de “cesura”, que tornava o verso muito mais harmonioso.

Ao nível da música, a civilização romana não teve o mesmo florescimento e importância que a cultura grega conheceu, sendo esta a sua principal base. No entanto, a tradição musical não lhe era totalmente alheia, realizando-se cantos sagrados, lúdicos e guerreiros, durante os espetáculos dos gladiadores, ou peças de teatro, sendo bastante

⁵² PALISCA, Claude & BURKHOLDER, J. P. (2006), *op cit.*, p.2.

⁵³ KILGOUR, Frederik G. (1998), *op cit.*, p.36.

⁵⁴ MCMURTRIE, Douglas C. (1997), *op cit.*, p.60.

reconhecidos os diversos instrumentos etruscos da época, nomeadamente “a *tuba*, o *cornu*, o *lituus*, a *bucina* ou a *tibia*”⁵⁵. Um dos instrumentos mais popular e passível de virtuosismo acabou por ser a *cítara*, constatando-se também a evolução de outros, como o *aulos*, que cedeu lugar, por exemplo, ao *aulos-fagote*, ao *calamaulos*, ou ao *crumorne*.

Além disso, no século IV a.C. foram instaurados os chamados *Ludi Scenici*, espetáculos de improvisação onde os jovens romanos, chamados de *histriones*, cantavam e dançavam acompanhados por uma *tibia*. Também devido à conquista da Grécia (século III a.C.), o teatro musical ganha o interesse dos romanos, cultivando-se, contudo, características particulares, visíveis por exemplo nas afamadas comédias de Plauto, onde se verificava a presença de uma espécie de árias, de duetos e coros, polifónicos em alguns autores, como Séneca. Por outro lado, a lírica romana era já, em variados casos, pensada para ser musicada, tal como aconteceu com os poemas de Catulo ou com as Odes de Horácio, programadas para coro ou solistas, com acompanhamento de *lira*, *harpa* ou *cítara*.

Poder-se-á ainda referir que, apesar de tudo, os romanos não possuíam qualquer tipo de notação musical fixa, recorrendo sobretudo a uma tradição interpretativa com base no improviso, seguindo determinadas fórmulas musicais⁵⁶. No entanto, acabaram por deixar por escrito diversos documentos teóricos, onde se constatava já a consciência de diferentes valores rítmicos e alguma terminologia musical, salientando-se o papel de vários autores, cuja influência se fez sentir até mesmo ao longo da Idade Média: Ptolomeu (século II d.C.), Santo Agostinho (IV d.C.) Santo Isidoro de Sevilha (séc. VII) e Boécio (VI d.C.), este último autor da obra *De Institutione Musica*⁵⁷, tida como alicerce de estudo musical durante muitos séculos, e criador de um sistema de notação com as primeiras quinze letras do alfabeto grego, associadas a diferentes notas.

1.3 Suportes e Materiais de Escrita Iniciais

Podemos perceber que existe uma relação bastante estreita entre a evolução da escrita e a dos variados materiais que foram utilizados para a sua realização, efetuada de modo a que a primeira se facilitasse e multiplicasse. Na área da História foram-se desenvolvendo, deste modo, diversas disciplinas focadas no estudo de suportes específicos, como a epigrafia, a papirologia ou a codicologia, para que a compreensão dos mesmos se aprofundasse e, assim, fosse melhor compreendida.

Se nos remetermos aos tempos mais antigos, podemos destacar a pedra como primeiro suporte de escrita do Homem, utilizada para as primeiras pinturas rupestres, já mencionadas, como forma de preservação mimética das tradições e ideias primitivas. Sabe-se também que na Mesopotâmia, a partir do terceiro milénio a.C., as placas de argila foram bastante aproveitadas, sendo que os caracteres eram traçados sobre as placas ainda moles e

⁵⁵ BORGES, Maria José & CARDOSO, José Pedrosa (2008), *op cit.*, p.35.

⁵⁶ GROUT, Donald J. & PALISCA, Claude V. (2007), *op cit.*, p.34.

⁵⁷ Vd. Anexo 8.

húmidas, com um instrumento triangular, dando à escrita uma forma de cunha⁵⁸. As referidas placas eram cozidas para endurecerem, o que lhes dava uma grande durabilidade e capacidade de conservação, facto provado com a descoberta, em Nínive, de cerca de 22000 placas que remontam ao século VII a.C. e que faziam parte da biblioteca dos reis da Assíria, ou da *Epopéia de Gilgamesh* de 2700 a.C.⁵⁹ O presente suporte tinha formas variadas, mas possuía um tamanho razoável para que pudesse ser segurado apenas por uma das mãos, deixando a outra livre para cunhar/escrever. No entanto, no século II d.C., as placas de argila acabaram por ser a primeira forma de livro a ser extinta⁶⁰. A argila servia ainda para a produção de “envelopes”⁶¹ que eram utilizados para as cartas, despachos ou outros documentos, garantindo a sua preservação.

Posteriormente, podemos ainda destacar a madeira como suporte de escrita, observando-se ainda que, curiosamente, as palavras que em grego designam o livro (*biblos* e *liber*) tiveram como primeiro significado “casca de árvore”⁶². Os romanos usavam ainda variadas tabuinhas de madeira cobertas de cera. Além disso, muitos outros materiais foram utilizados como as folhas de palmeira, o osso, o couro, o metal, a cerâmica ou pequenos fragmentos chamados de *ostraca*, para notas curtas⁶³, materiais esses que, desde a antiguidade, se foram “melhorando” e evoluindo ao nível das suas características de maleabilidade ou de conservação, para que conhecimentos escritos passados pudessem chegar até nós em maior quantidade e, sobretudo, com uma maior qualidade.

Há que referir também que o papiro constituiu um dos principais suportes de escrita da antiguidade, sendo que a sua denominação deriva da planta de que é fabricado, o *cyperus papyrus*, que crescia naturalmente na Núbia e que daí foi levada para o Egito, onde foi cultivada nas margens do rio Nilo⁶⁴. Para o fabrico de papiro, segundo afirma Plínio, o Antigo, na sua *História Natural* (13, 74-82)⁶⁵, retirava-se do caule da planta a matéria do referido suporte, cortando-o verticalmente e criando tiras muito finas que eram organizadas sobre uma tábua embebida em água, de modo a formar uma primeira camada (*scheda*) à qual se sobrepunha outra transversalmente. Ensopando-se o preparado em água, as tiras eram prensadas entre duas tábuas (*prelum*), produzindo uma espécie de suco que as colava entre si, formando-se assim a folha de papiro (*plagula*) que se dividia em fólhos. Ao conjunto de vinte folhas de papiro chamava-se *scapus*⁶⁶. Contudo, na segunda metade do primeiro milénio a.C., o fabrico de papiro levou a planta quase à extinção⁶⁷.

⁵⁸ LABARRE, A. (2001), *op cit.*, p.10.

⁵⁹ FISCHER, Steven Roger (2001), *op cit.*, p.56.

⁶⁰ KILGOUR, Frederik G. (1998), *op cit.*, p.21.

⁶¹ DIRINGER, D. (1982), *op cit.*, p.86.

⁶² LABARRE, A. (2001), *op cit.*, p.10.

⁶³ DIRINGER, D. (1982), *op cit.*, p.125.

⁶⁴ De acrescentar que o papiro foi também cultivado na Síria, perto do lago Tiberíades ou perto do rio Jordão, sendo fabricado junto ao Níger em África e nas ilhas Canárias. Nos dias de hoje já não pode ser encontrado no Egito, verificando-se a sua produção, por exemplo, na Sicília. Não existem quaisquer registos de fabrico ou utilização de papiro na Península Ibérica.

⁶⁵ DIRINGER, D. (1982), *op cit.*, p.128.

⁶⁶ ANSELMO, A. (2002), *op cit.*, p.18.

⁶⁷ KILGOUR, Frederik G. (1998), *op cit.*, p.29.

Podemos ainda referir que não se sabe ao certo a data da invenção do papiro, situando-se a mesma, contudo, em meados do século VII a.C. Do Egito, onde foi o suporte de escrita predominante, o papiro expandiu-se para o mundo grego no século VI a.C. e posteriormente pelo império romano, onde foi conservado nas respetivas chancelarias até ao século X ou XI d.C. De salientar também que o material em questão foi primeiramente utilizado sob a forma de um rolo, o *volumen*, cujo comprimento médio podia ir de seis a dez metros, sendo desenrolado na horizontal e estando dividido em colunas verticais⁶⁸ e preso a uma haste de madeira que ficava no centro do mesmo quando este se encontrava enrolado⁶⁹. Em algumas situações um rolo poderia conter mais do que uma obra, dando-se-lhe a denominação de *tomo*. O papiro constituía um material bastante frágil e quebradiço e, habitualmente, só podia ser utilizado de um lado, chamado *recto*, podendo-se usar o outro lado, o *verso*, em determinados rolos, os *opistógrafos*, de uso privado ou para rascunhos.

Contudo, o *volumen*, acabou por ser suplantado nos séculos II e III d.C. pelo *códice*, que era feito com folhas juntas dentro de uma capa, dobradas de modo a formarem cadernos unidos⁷⁰, muito devido ao facto de a sua consulta não ser muito prática, verificando-se uma crescente aceitação deste formato durante o Império Romano, época em que o livro começa a ser entendido tal como o é hoje, surgindo a figura de “editor” e o despontar da leitura por lazer (*voluptas*) em detrimento da leitura pública (*recitatio*). Porém, o papiro, pela sua fragilidade, não se ajustou da melhor maneira ao *códice*, sendo assim substituído gradualmente pelo pergaminho.

Além disso, há que mencionar ainda que, aliados aos suportes de escrita que foram utilizados ao longo do tempo, encontramos diversos utensílios com os quais o Homem gravava, pintava e escrevia, nomeadamente o cálamo, produzido a partir da cana das mais variadas plantas, ideal para a escrita em papiro, ou o chamado estilete, objeto utilizado nomeadamente para gravar sobre as tabuinhas enceradas, tão utilizadas pelos romanos, que poderia ser de diferentes materiais como o osso, o ferro ou até mesmo a prata.

⁶⁸ LABARRE, A. (2001), *op cit.*, p.11.

⁶⁹ DIRINGER, D. (1982), *op cit.*, p.139.

⁷⁰ LABARRE, A. (2001), *op cit.*, p.13.

Capítulo 2 - A Música e o Livro na Idade Média: a Notação Musical

Introdução

Entre a queda do Império Romano do Ocidente, em 476 d.C., e o período histórico conhecido como Renascimento, encontramos a chamada Idade Média, época alargada de guerras, conquistas, pestes e misticismo, marcada por um sistema económico e político de vassalagem, o Feudalismo, que consistia numa rígida hierarquia social em que os poderes e direitos se encontravam mal distribuídos entre a nobreza (onde se incluíam os detentores das terras, que exerciam um poder absoluto sobre os seus vassalhos), os servos e o clero, classe dominante.

Atribuindo-se uma grande importância à Igreja e aos seus valores, num tempo em que o Teocentrismo dominava como premissa a seguir, eram frequentes as procissões ou as romarias, ou seja, todas as cerimónias que se encontravam aliadas ao culto religioso, ressaltando-se ainda o papel das Cruzadas, que visavam a libertação dos lugares sagrados da Palestina e a conversão para o Cristianismo de todos os povos. O domínio da Igreja encontrava-se também patente na arquitetura, vigorando sobretudo o estilo gótico na construção de diversas catedrais verdadeiramente “projetadas” para o alto.

Além disso, neste período, verificou-se ainda a recuperação do *trivium* (retórica, gramática e dialética) e do *quadrivium* (aritmética, astronomia, geometria e música) no ensino nas escolas, sabendo-se contudo que, em termos musicais, a aprendizagem era sobretudo efetuada por via da oralidade e da memória.

Podemos afirmar também que os conventos ou mosteiros constituíam autênticos centros de cultura, tanto ao nível da literatura como ao nível da música. Neste último domínio, assistiu-se, sobretudo na Idade Média Alta, a um desenvolvimento e predominância do canto gregoriano, sendo que, posteriormente, a música começa a entrar no campo da polifonia, mais desenvolvida nos séculos XIII e XIV.

Por outro lado, numa via mais profana e ainda monódica, verificou-se o chamado “trovadorismo”, movimento em que os poemas receberam o nome de cantigas (de amor, de amigo, de escárnio e maldizer), tendo muitas vezes acompanhamento musical, conhecendo-se ao nível da prosa as chamadas hagiografias (biografias de santos), os livros de linhagem ou nobiliários, os cronicões, romances de cavalaria ou as historiografias, como as crónicas de Fernão Lopes. Este movimento, com origem na França, acabou por ser difundido por toda a Europa, sendo acolhido e bastante apreciado tanto em Inglaterra e na Alemanha, como também na Península Ibérica.

No presente capítulo, como forma de esclarecer e dar continuidade à evolução da notação musical ao longo da História do Livro, objetivo deste trabalho, pretendemos começar por contextualizar toda a época medieval no que a esta temática diz respeito, sublinhando-se diversos aspetos relacionados com os agentes e locais de difusão do mesmo que, à época, garantiam a divulgação e preservação do conhecimento, referindo-se ainda quais os principais materiais utilizados e quais os instrumentos mais usados na produção escrita medieval, tanto literária como musical. No que concerne à História da Música, propomo-nos referenciar alguns fatores que consideramos pertinentes para a compreensão do aparecimento do conceito de notação musical, tal como hoje o conhecemos, e o seu desenvolvimento, adaptado à própria evolução da música, que se foi operando ao longo da época em questão, e até ao aparecimento da imprensa, já no século XV d.C.

2.1 O Manuscrito na Idade Média: agentes e locais de difusão

Após a queda do Império Romano do Ocidente e as consequentes invasões bárbaras, a Igreja Cristã assumiu quase que exclusivamente o papel de “guardiã de saberes” e produtora de livros, sendo a entidade que mais se dedicou à difusão da cultura livresca durante a Idade Média. Se as antigas regras monásticas, como as de João Cassiano (c.400 d.C.) ou de S. Cesário de Arles (513 d.C.), recomendavam já aos religiosos a prática da leitura⁷¹, com a fundação de variados mosteiros por São Columbano, este preceito foi agora cada vez mais fomentado. Deste modo, em 529 d.C., S. Bento de Núrsia, fundador da Ordem Beneditina e do Mosteiro Italiano do Monte Cassino, redigiu uma regra que acabava por repartir o tempo dos clérigos entre a oração e o trabalho intelectual e manual, este último destinado às necessidades do anterior. Assim, diversos mosteiros⁷², como o *Vivarium* de Cassiodoro, possuíam um espaço próprio, o *scriptorium*⁷³ (palavra que deriva do latim *scribere*, escrever), reservado à cópia e decoração de variados manuscritos religiosos ou até mesmo pagãos⁷⁴, embora em menor escala.

O *scriptorium* podia ser visto como uma oficina espaçosa, geralmente sobre a sala do capítulo, sendo que, segundo McMurtrie, “quando não se reservava nenhum recinto especial, faziam-se gabinetes separados, sempre abertos para a arcada do claustro, com uma janela própria para cada escriba”⁷⁵, ou seja, encontrando-se sempre as condições necessárias para a realização deste tipo de trabalhos. O presente espaço seguia determinadas regras de modo a que os manuscritos estivessem protegidos de quaisquer incidentes, proibindo-se, por

⁷¹ LABARRE, A. (2001), *op cit.*, p.20.

⁷² Alguns *scriptoria* importantes na época a referir: Verona, Bobbio, Benevento e de Monte Cassino, na Itália, Cantuária, Durham, Winchester e Iorque, em Inglaterra, os de Silos e de Ripoll, na Catalunha. Em França, de salientar o Mosteiro de Cluny. Em Portugal, os principais *scriptoria* da Idade Média podiam ser encontrados na Sé de Coimbra e de Braga ou nos Mosteiros de Santa Cruz em Coimbra, de Alcobaça, de Arouca, de S. Vicente de Fora, do Lorvão e de Santa Maria da Vitória. Cf. LABARRE, A. (2001), *op cit.*, p.21.

⁷³ Vd. Anexo 9.

⁷⁴ DIRINGER, D. (1982), *op cit.*, p.205.

⁷⁵ MCMURTRIE, Douglas C. (1997), *op cit.*, p.96.

exemplo, a utilização de luz artificial, o que fazia com que o trabalho tivesse que ser acabado enquanto havia luz do sol. Habitualmente, o escriba trabalhava cerca de seis horas por dia e, para que não houvesse interrupções ou distrações, o acesso ao *scriptorium* estava vedado a todos os que não eram escribas ou não tivessem cargos importantes no mosteiro, reinando o silêncio absoluto, sendo que a comunicação, quando necessária, era efetuada por gestos⁷⁶.

Os escribas estavam assim encarregues de copiar diversos livros que seriam acrescentados às coleções dos mosteiros nos quais estavam inseridos, podendo, contudo, produzir diversas cópias dos seus próprios livros, destinadas a outros mosteiros ou, muito raramente, para venda⁷⁷. Além disso, nos *scriptoria* o trabalho estava dividido segundo as habilidades de cada um, reservando-se para determinados escribas, os mais fiáveis, o trato dos manuscritos mais importantes, encontrando-se todos eles sob a direção de um outro, mais experiente, apelidado de *armarius*, que, segundo Labarre, velava para que não faltassem materiais na oficina, distribuindo o trabalho e orientando a execução do mesmo⁷⁸. Contudo, nem mesmo ele estava autorizado a assinar o trabalho elaborado sem a anuência do abade. Existiam ainda escribas com responsabilidades específicas, tendo assim outras denominações: *iluminadores*, *rubricadores*, *miniaturistas*, *revisores* ou *corretores*, sendo que alguns deles poderiam ser leigos trazidos para o mosteiro em situações em que não existisse ninguém capacitado o suficiente para determinadas tarefas, sobretudo as mais artísticas. Há também que sublinhar que os escribas que trabalhavam nas oficinas monásticas estavam proibidos de fazer alterações nos textos, o que nem sempre acontecia. Sabe-se também que esses mesmos escribas, durante os séculos VIII e IX d.C., laboraram pontualmente em palácios de reis ou pessoas importantes⁷⁹.

O trabalho consistia sobretudo numa transcrição e cópia de textos, na sua maioria ditados por um leitor a vários escribas para que se pudessem produzir vários exemplares simultaneamente, sabendo-se ainda que, no caso das obras originais, estas eram em primeiro lugar ditadas a um *notário* que as transcrevia em placas de cera que serviam de rascunho. Para a execução de um manuscrito com dimensões médias, o copista necessitava pelo menos de três a quatro meses. O trabalho era seguidamente passado para as mãos do *revisor*, que verificava se algum erro tinha sido cometido. O *rubricador*, segundo McMurtrie, tinha como funções a inserção de títulos e a feitura de epígrafes, das letras capitulares ou outras notas⁸⁰, e o *iluminador* e o *miniaturista* eram responsáveis pelo seu embelezamento com tintas, sobretudo o vermelho, o azul e o dourado, decoração esta observável por exemplo no famoso *Livro de Kells*⁸¹. Por fim, a encadernação consistia na costura do *códice*, formato que substituiu o *volumen*, e na colocação de uma capa, sendo que em algumas situações eram aplicados outros ornamentos exteriores, como pedras preciosas, dependendo do destino do livro.

⁷⁶ DIRINGER, D. (1982), *op cit.*, p.207.

⁷⁷ KILGOUR, Frederik G. (1998), *op cit.*, p.70.

⁷⁸ LABARRE, A. (2001), *op cit.*, p.22.

⁷⁹ Idem, *ibidem*.

⁸⁰ MCMURTRIE, Douglas C. (1997), *op cit.*, p.97.

⁸¹ Vd. Anexo 10.

No *scriptorium*, onde cada escriba escrevia em média quatro fólhos por dia, podiam-se encontrar variadas peças de mobiliário como mesas (também elas denominadas de *scriptorium*), cadeiras, caixas, alguns utensílios de apoio como tesouras, facas, régua, tinteiros, pergaminhos, penas, entre outras coisas. Para escrever, o escriba utilizava principalmente o pergaminho onde traçava linhas horizontais e duas ou três verticais, marcando os limites para as margens das colunas textuais. Quando não existia a quantidade de pergaminhos novos necessária, eram reutilizados outros que já não tinham grande interesse, os chamados *palimpsestos*, raspando-se textos antigos que hoje podem ser analisados através da utilização de reagentes químicos e lâmpadas ultravioleta.

Nos manuscritos era também frequente o uso de minúsculas e abreviaturas que em muito economizavam o tempo e o material disponível para a produção de livros, o que se tornou fulcral aquando a criação das universidades no século XII, que exigiu uma cada vez maior multiplicação dos mesmos. Em termos técnicos, o livro continuou o seu desenvolvimento, surgindo as margens nos manuscritos, as páginas em branco, a pontuação do texto, o uso de letras maiúsculas, índices, sumários e resumos, e o papel, que vem destronar o pergaminho, bem como outras inovações como o crescente uso das línguas vernáculas em detrimento do latim.

Por fim, podemos referir que, nos colofões, os escribas costumavam agradecer a Deus pelo término da tarefa, sendo este o local onde, por vezes, o copista se identificava ou poderia colocar certas informações como o lugar e data de produção, tão apreciadas pelos estudiosos de textos antigos e pela Paleografia e Codicologia, ciências que estudam a escrita antiga e os manuscritos em si. Contudo, o próprio formato da ornamentação, o tipo de letra, os sistemas de abreviação e pontuação ou mesmo a caligrafia, características tão variáveis, poderiam possibilitar também a identificação do local de elaboração de determinados livros.

Um outro local de produção de escrita que poderemos referenciar consistia na chamada *chancelaria*, que era um serviço público móvel ou fixo mais ou menos organizado, cujo objetivo se prendia em emitir e autenticar documentos, constituindo uma repartição encarregada da redação e despacho de variados documentos importantes, nomeadamente os “atos lavrados em nome do Rei”⁸². Pelo que se sabe, os condes D. Teresa e D. Henrique criaram a primeira chancelaria de Portugal, sendo que, mais tarde, a Chancelaria Real passou a ser denominada de Chancelaria-mor, cujo responsável era conhecido como *chanceler-mor*.

No século XIII, surgiu uma nova classe de indivíduos dedicados à escrita, o *tabelionado*, instituição pública que acabou por dar resposta a diversas alterações administrativas, políticas e culturais que se operaram por toda a Europa ao longo do século XII. Em Portugal, o rei D. Dinis tornou-se no primeiro monarca a estipular regras para a referida classe, sendo que, no ano de 1305, é aprovado o *Regimento dos Tabeliães* que tinha três objetivos: impedir o acumular de funções por parte dos cidadãos; exigir que os mesmos

⁸² SANTOS, Maria José Azevedo (2000), *Ler e compreender a escrita na Idade Média*, Lisboa, Edições Colibri, p.88.

cumprissem escrupulosamente a sua atividade escrita; determinar que estes também serviam a justiça e que se sujeitavam a ela se necessário⁸³.

Já no século XIV aparece a figura do *escrivão*, homem leigo, culto e com formação profissional na área, que era pago consoante o seu trabalho, tendo direito a receber “um dinheiro” por cada duas linhas que escrevesse, sendo obrigado pelas “Ordenações Afonsinas” a trabalhar da seguinte forma:

“em huum livro de boons pergaminhos, que para esto tenha ordenado; e deve ter boa letra, bem ordenadamente escripta; e deve teer todos os registos em seu poder, e ponha em elles boa guarda de guisa, que se nom faça em elles alguma falsura, e se alguem demander algum registo, e o quis buscar, seja buscado per elle dito Escripvão”⁸⁴

Podemos assim perceber que, com as transformações realizadas no século XII, nomeadamente a criação das universidades, a proliferação da instrução entre os leigos, o emergir da nova classe burguesa e a crescente aposta no fabrico do papel, trazido para a Europa no século XI, foram criadas as condições necessárias para uma revolução cultural sem precedentes, em que o conhecimento livresco necessitava de ser multiplicado, o que, consequentemente, levou ao aparecimento das oficinas de impressão.

2.2 Panorama musical medieval: práticas e seus intervenientes

No que concerne ao panorama musical da Idade Média, tal como já foi referido e tal como acontecia nas demais áreas culturais, a Igreja detinha um papel fulcral na criação e desenvolvimento da música, influenciando em larga medida as tradições e estilos levados a cabo ao longo de todo este período histórico, onde emergiram ainda outras formas musicais não-litúrgicas. De ressaltar que, na época medieval, a Europa conhecia uma situação social e política complexa e facilmente mutável, com uma economia fundamentalmente agrária e com centros de poder diversificados em competição e interação o que, consequentemente, se manifestou na realidade musical existente, onde, contudo, em termos de música litúrgica, se verificou uma certa coerência, devido ao papel unificador da Igreja.

Deste modo, após a queda do Império Romano do Ocidente e a implementação do Cristianismo como religião oficial, a Igreja assume a liderança no que à evolução da música diz respeito, estando os monges cristãos no centro do desenvolvimento da escrita e da teoria musical, privilegiando-se, indiscutivelmente, um repertório litúrgico vocal e de transmissão por via da oralidade, nomeadamente ao nível do chamado Canto Gregoriano, melodia simples mas em alguns casos ornamentada, que ia seguindo o ritmo das palavras, muitas vezes de orações.

Até ao século XII subsistem diversas fontes que apontam para a existência de diversas canções quer religiosas quer profanas, cujo conhecimento acerca das mesmas é ainda hoje

⁸³ COELHO, Maria Helena da Cruz Coelho (1996), *Os tabeliães em Portugal: perfil profissional e socioeconómico (sécs. XIV - XV)*, Sevilha, Publ. Universidade de Sevilha, p.174-176.

⁸⁴ Cf. “Ordenações do Senhor Rey D. Affonso V”, Livro I, Título XI. Disponível em: <<http://iuslusitaniae.fcsh.unl.pt>>, consultado a 19 de dezembro de 2011.

algo fragmentado, podendo referir-se, como exemplo confirmativo da união entre literatura e música, o fragmento da *Petruslied*⁸⁵ alemã, de cerca 850 d.C.⁸⁶. Além disso, ao longo do período medieval, verificou-se uma separação da música religiosa daquela que era considerada mais popular, diferença esta que se prendia, por exemplo, com os instrumentos utilizados, sendo que na Igreja o *órgão* era o único instrumento a ser permitido, enquanto que, no que está relacionado com a música tida como profana, se poderia constatar a presença de muitos outros como o *alaúde*, a *charamela*, a *flauta* ou os *tambores*. Por outro lado, quanto à língua utilizada, a música litúrgica adotou o latim como a oficial, sendo que, por outro lado, na música dita profana se começou a apostar nas línguas vernáculas.

Com o início do século XII assiste-se ao florescimento da canção lírica secular, ou seja, do movimento trovadoresco, através dos chamados trovadores da região da Provença, dos troveiros do Norte de França e dos *minnesänger* da Alemanha e da Áustria, aliados a outros grupos socioculturais também ativos nesta manifestação literária e musical, como os jograis e jogralesas, os menestrelis, os segréis, entre outros, questão que iremos abordar mais adiante no presente trabalho.

Deste modo, facilmente percebemos que a Era medieval acabou por ser um período musical riquíssimo, com inovações a todos os níveis e em âmbitos distintos, como o litúrgico e o profano, fator esse que foi também notório em termos de notação musical. Esta, no período histórico em questão, conheceu a génese do formato que hoje adota, necessitando, como podemos compreender, de acompanhar cada vez mais as mudanças que iam ocorrendo no panorama musical do ocidente, de maneira a dar resposta às exigências de perfeição e complexidade que se foram assinalando.

2.2.1 A música monódico-litúrgica medieval

Desde cerca de 400 d.C. até meados do século IX, as fontes sobreviventes alusivas à música que era produzida não se revelam suficientes, sendo que aquilo que hoje é conhecido diz respeito aos primórdios da música do Cristianismo, principalmente vocal, visto que a utilização de instrumentos se encontrava aliada às práticas do Templo pagão. Assim, verificou-se por volta do século II d.C. o estabelecimento de uma música cristã associada a uma proclamação de fé cantada através, por exemplo, de hinos monódicos, primeira atividade musical documentada da Igreja Cristã⁸⁷, geralmente realizados por solistas, compostos sobre a palavra bíblica, sendo que, ao longo do século IV d.C., se assistiu a um incremento significativo da execução de diversos salmos provenientes do Antigo Testamento.

Além disso, podemos também referir que esta aposta na salmodia coincidiu com o despontar do monasticismo do deserto no Egito⁸⁸ que viria, mais tarde, a ser levado em conta pelas instituições cristãs, com a criação de lugares específicos onde homens e mulheres se

⁸⁵ Vd. Anexo 11.

⁸⁶ LORD, Maria (2008), *op cit.*, p.12.

⁸⁷ Verificável em passagens da *Bíblia* como Mateus 26,30 e Marcos 14, 26. Cf. GROUT, Donald J. & PALISCA, Claude V. (2007), *op cit.*, p.36.

⁸⁸ LORD, Maria (2008), *op cit.*, p.13.

dedicavam quase que inteiramente às práticas religiosas, facto que exerceu uma forte influência ao nível da composição musical desse tempo, aliada à recitação constante do saltério, que a vida monástica assegurava.

Vivendo no silêncio e clandestinidade durante os seus primeiros anos, a Igreja Cristã conheceu a sua liberdade após o chamado *Édito de Milão* de Constantino I, em 313 d.C., o que permitiu a instituição de dois momentos fundamentais de culto público: o Ofício Divino, dedicado à “santificação” do ciclo diário, e a Missa, com vista à “sagração” do ciclo semanal. O Ofício Divino ou Oração das Horas, mais tarde restringida aos mosteiros e comunidades religiosas, consistia num ato coletivo de adoração realizado duas vezes por dia, composto por leituras e salmos, podendo-se proclamar, por vezes, alguns hinos após as orações⁸⁹.

Os diferentes salmos do cantochão (canto cristão), bem como o posteriormente adotado canto gregoriano, poderiam apresentar estilos de composição distintos, existindo o estilo silábico, no qual a cada sílaba correspondia uma nota separada, o estilo neumático (ornamentado) que permitia com que em cada sílaba fossem entoadas de duas a quatro notas, conhecendo-se ainda o estilo melismático, utilizado em composições que apresentavam muitas notas por sílaba, associado, por exemplo, ao *Gradual* ou ao *Aleluia* que compunham o *Jubilus* da Missa.

De referir também que o culto cristão podia ainda apresentar uma grande diversidade ao nível da música, pelo menos até ao século VIII, na medida em que as variadas comunidades cristãs acabaram por crescer em diferentes locais com uma certa independência. Deste modo, compreende-se a aparição de tradições distintas, que apresentavam características comuns como o carácter essencialmente vocal e religioso, em que o som se encontrava subordinado à palavra, predominando os graus conjuntos e uma unidade de tempo indivisível⁹⁰. Assim, poder-se-á falar em canto siríaco, canto greco-bizantino (sobretudo a partir do século IV), canto romano antigo, tido como o antecessor do canto gregoriano, canto ambrosiano (praticamente confinado a Milão), canto galicano (até Carlos Magno) e em canto moçárabe ou visigótico.

Já nos século VIII e IX, o Império Franco decidiu afirmar-se e, em troca de serviços militares prestados ao Papa Estevão II (c.754), que se havia já apercebido da variedade existente de ritos e de cantos, Pepino o breve (751-768 d.C.), que estabeleceu a chamada monarquia carolíngia, instaurou uma reforma para que, de modo geral, se adotassem as tradições musicais romanas, nomeadamente o canto romano antigo.

Assim, Estevão II resolveu deixar em território gaulês o subchefe da “Schola Cantorum” de Roma, uma das várias escolas que foram erigidas em locais importantes de veneração com o intuito de formar cantores, para ensinar música romana, sendo que, mais tarde, o Papa Paulo III acabou por enviar ao rei dos francos, entre outras coisas, um *Antifonário*, um *Responsorial*, o calendário romano e outros livros importantes, juntamente

⁸⁹ De referir que estas orações se encontravam organizadas ao longo das vinte e quatro horas do dia, pela seguinte ordem: oração das vigílias ou matinas, oração da manhã ou laudes, horas menores (prima, terça, sexta e nona), oração da tarde ou vésperas e oração da noite ou completas.

⁹⁰ BORGES, Maria José & CARDOSO, José Pedrosa (2008), *op cit.*, p.44.

com cantores que pudessem instruir os franceses. No entanto, os galicanos não aceitaram bem esta situação, não aprendendo tudo o que deveriam e não respeitando a ordem de Carlos Magno (768-814) que, em 789, exige a imposição do canto romano na instrução dos clérigos, na Missa e no Ofício. Procedeu-se assim a uma fusão entre o canto romano e o galicano, origem do canto gregoriano⁹¹, no início do século IX. Antes disso, Carlos Magno torna todo o Império cristão e declara o canto gregoriano como canto oficial, agora universal.

O canto gregoriano (tal como os restantes) era composto por um sistema modal que apresentava oito modos distintos (fig.3⁹²), ou seja, oito escalas de sete notas, conhecendo-se assim o modo *dórico* (*Protus*, de ré), o *hipodórico*, o *frígio* (*Deuterus*, de mi), o *hipofrígio*, o *lídio* (*Tritus*, de fá), o *hipolídio*, o *mixolídio* (*Tetrardus*, de sol) e *hipomixolídio*, que em muito influenciaram todo o sistema tonal diatónico posterior⁹³.

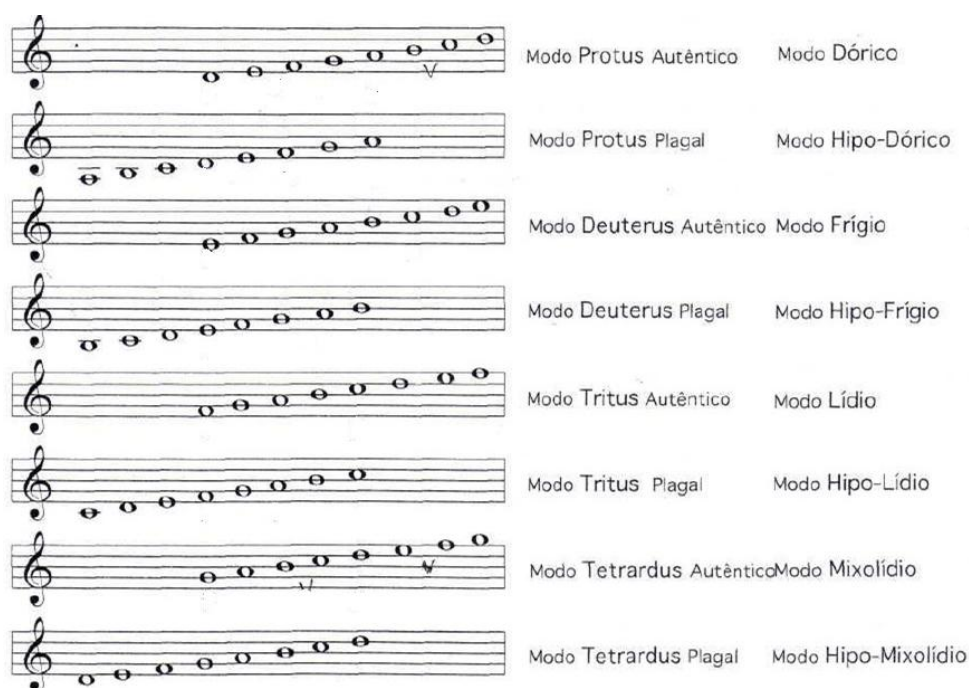


Fig. 3 - Modos Gregorianos

Os modos gregorianos tinham também a sua origem no chamado *oktoechos* (isto é, “oito modos”) da Igreja Bizantina Ocidental e nos escritos dos gregos, perpetuados por diversos teóricos como Boécio, com o seu *De institutione musica*, dos princípios do século VI. Os modos encontravam-se ainda organizados em pares, sendo que cada um deles possuía um modo tido como “autêntico”, e outro referenciado como “plagal”⁹⁴.

⁹¹ De abordar que o termo “canto gregoriano” se encontra associado à fama musical de S. Gregório, falando-se inclusive num “mito gregoriano” que advogava que o próprio havia recebido, por milagre, a inspiração para escrever todo o repertório deste tipo de canto, reunido no *Antifonário*.

⁹² Figura da nossa autoria.

⁹³ LORD, Maria (2008), *op cit.*, p.14.

⁹⁴ Em jeito de explicação, podemos referir que se tratava do autêntico quando a nota final do canto constituía a mais baixa da escala e do plagal quando essa mesma nota se encontrava uma quinta abaixo da nota mais baixa da escala.

Além disso, o canto gregoriano poderia apresentar dois géneros diferentes: o estrófico, elaborado sobre uma base estrófica em que a mesma melodia acaba por ser aplicada a várias estrofes, como no caso dos hinos; e o salmódico que dizia respeito a todo o canto gregoriano que fosse construído sobre um salmo. Por outro lado, conhecem-se ainda três sistemas de execução distintos: o direto, em que não existia refrão e o canto era realizado por um solista ou por um coro; o responsorial, em que o coro cantava o refrão e um solista tinha a seu cargo os variados versos; e o antifónico, com refrão, em que dois coros se iam alternando para cantar os diferentes versos⁹⁵. Podiam realizar-se também uma espécie de modulações, *mutationes*, tendo-se sempre em conta os meios-tons existentes, ao mudar-se de um hexacorde (conjunto de seis notas) para outro.

Mais tarde, já no século IX d.C., altura em que o canto gregoriano se encontra imposto em todas as culturas cristãs, surgem as chamadas “formas tardias”, desenvolvidas por algumas escolas regionais, naquilo que poderemos considerar como uma preparação para a polifonia, verificando-se assim o aparecimento de Tropos⁹⁶, Sequências⁹⁷ e Dramas Litúrgicos⁹⁸, ou seja, complementos textuais ou melódicos acrescentados a uma peça de canto gregoriano, os últimos dos quais tidos como dramatizações cénicas que apareceram sobretudo em mosteiros como o de Saint-Gall, de S. Marcial de Limoges e de Fleury, já no século X⁹⁹.

Além disso, de sublinhar que é nesta fase que se começa a perceber a necessidade de uma escrita capaz de preservar as diferentes formas de proclamação do canto, facilitando a memorização do mesmo¹⁰⁰, nascendo assim a chamada notação gregoriana ou neumática, origem da notação musical que hoje conhecemos, questão que iremos desenvolver mais adiante.

2.2.2 A música secular medieval

Paralelamente ao florescimento da música litúrgica e ao aparecimento da polifonia no panorama musical sacro ocidental, tema que iremos também explorar no presente trabalho, desenvolveu-se nos séculos XI e XII, um movimento literário-musical de carácter monódico e profano de cantores e poetas, sobretudo franceses e alemães, cujas tradições acabariam por influenciar determinados compositores posteriores como Guillaume de Machaut.

⁹⁵ BORGES, Maria José & CARDOSO, José Pedrosa (2008), *op cit.*, p.59.

⁹⁶ De referir que existiam também três tipos de tropos: tropo literário (acrescento de texto), tropo musical (acrescento de melodia com fins ornamentais) e tropo literário-musical (acrescento de novo texto e de nova melodia).

⁹⁷ As sequências eram também tropos, ou seja, acrescentos de um novo texto sobre o longo melisma do *Aleluia* da Missa.

⁹⁸ Os dramas litúrgicos, acrescentos efetuados ao *introitus* da Missa, acabam por ganhar grande popularidade entre a população ao longo do século X, ultrapassando as fronteiras da música litúrgica. Surgem assim os *Mistérios*, dramas relacionados com a Paixão de Cristo, as *Peças* (ou *Ludi*), representações sagradas ou mesmo profanas de carácter “normal”, e os *Milagres*, encenações de lendas miraculosas.

⁹⁹ BORGES, Maria José & CARDOSO, José Pedrosa (2008), *op cit.*, p.67.

¹⁰⁰ De referir que, para memorizarem todo o repertório de canto gregoriano, numa fase em que a escrita musical ainda não tinha sido desenvolvida, os monges necessitavam de cerca de dez anos de estudo intensivo.

Deste modo, no seio da música profana encontramos nesta época um movimento conhecido como *trovadorismo*, com fortes influências também de elementos litúrgicos (os modos, por exemplo) e populares, levado a cabo por diversos “agentes culturais” da altura como é o caso de Guilherme, IX duque da Aquitânia e VII conde de Poitiers (1071-1127), tido como um dos vultos mais importantes associados à origem da arte trovadoresca, sendo o primeiro poeta europeu a escrever as suas composições em língua vulgar.

Nesta questão, teremos que começar por destacar o papel dos chamados *Goliardos*, poetas-músicos errantes, estudantes boémios ou clérigos evadidos da Europa que fomentaram uma poesia secular religiosa e profana, e que nos deixaram canções em latim ou romance de todos os géneros: satíricas, báquicas, eróticas, moralizantes, entre outras, conservadas em manuscritos como o *Codex Buranus*¹⁰¹ (códice do mosteiro de Beuron, Baviera), do século XIII, que contém cerca de duzentas composições do século XI ao XIII, conhecidas como os *Carmina Burana* ou *canções de Beuron*. Esses textos foram encontrados durante a secularização de 1803, no convento de Benediktbeuern, sendo que atualmente o manuscrito se encontra na Biblioteca Nacional de Munique. O documento, em latim e alto alemão, está dividido em seis secções: *Carmina Ecclesiastica* (canções com temas religiosos); *Carmina Moralia et Satírica* (canções com temas morais e satíricos); *Carmina Amatoria* (canções de amor); *Carmina Potoria* (canções para beber e jogar); *Ludi* (peças religiosas); e *Supplementum* (versões de algumas canções com variações nos textos). As primeiras monodias não religiosas são, deste modo, atribuídas aos Goliardos.

O movimento trovadoresco em si floresceu primeiramente no sul França, nomeadamente na Provença, onde a música dos trovadores constituía sobretudo uma tradição vernacular da música secular monódica, acompanhada muitas vezes por instrumentos, sendo que a língua dos primeiros *trovadores* foi a chamada *langue d'oc* ou *provençal*, enquanto que a língua dos primeiros *troveiros* (do norte de França) acabou por ser o dialeto do francês medieval que esteve na génese do francês moderno (*langue d'oïl*). Os *trovadores*, poetas-cantores como Raimbeau de Vaqueras (c.1150 - 1207), existiram sempre na figura do *bardo*, do *rapsodo*, do *aedo*, pertencendo a uma classe nobre, compondo música e poesia. Por outro lado, os *troveiros*, como Ricardo Coração-de-Leão (c.1199) e Adam de la Halle¹⁰² (c.1231-1280), foram uma “classe” mais tardia que apenas sobreviveu um século (século XIII) e cujos cantores-poetas eram maioritariamente burgueses ou senhores feudais.

Além disso, há também que referir o papel de outros intervenientes no presente movimento, como o dos *menestréis*, tidos como cantores, músicos ou malabaristas profissionais, que residiam numa corte ou numa capela, sendo mais intérpretes que compositores; ou dos *jograis* (com um estatuto social mais baixo), frequentemente colaboradores de *trovadores* ou *troveiros* que ganharam uma maior reputação em França e na Inglaterra e deambulavam de corte em corte, ganhando dinheiro com interpretações

¹⁰¹ Vd. Anexo 12.

¹⁰² Autor de *chansons de geste* do século XIII, como *Jeu de Robin et de Marion*. Vd. Anexo 13.

musicais, cantando as *chansons de geste* e outras cantigas e fazendo apresentações de teatro ou até mesmo de carácter circense.

Em termos temáticos, assistiu-se sobretudo à exploração de assuntos como a guerra, a caça¹⁰³, o cavaleirismo e o amor cortês, por exemplo, nas conhecidas *cantigas de amor*, elaborando-se *cantigas de escárnio e maldizer* e verificando-se na Península Ibérica o desenvolvimento das *cantigas de amigo*. Conheciam-se ainda a chamada *pastorela*, canção onde se verificava um certo ambiente bucólico entre um cavaleiro e uma pastora, a *alba*, que contava a separação dos enamorados no nascer do dia, a *canção de pano* que acompanhava a fiação e tecelagem das damas, a *elegia* e o *sirventès*, a *cantiga de cruzada* que narrava acontecimentos passados durante as cruzadas, ou o *romance* (narrativo, quase falado, que conta uma história). Neste último ponto, podemos sublinhar a existência de *romances de cavalaria*, que surgiram na França e na Inglaterra, derivados das *chansons de geste* e de poemas épicos medievais, tendo-se como exemplo *A Demanda do Santo Graal* uma das composições mais importantes do século XIII, terceira parte do ciclo da Távola Redonda¹⁰⁴ que retratava as lendas do rei Artur.

Por outro lado, em termos estilísticos, os poemas encontravam-se organizados de modo a obedecerem a uma composição estrófica, isto é, repetindo-se a mesma música verso a verso, sendo que no que diz respeito aos aspetos rítmicos se verificava uma correlação entre o texto e o ritmo da música, atribuindo-se uma nota a cada sílaba, com exceção das composições melismáticas, ritmicamente mais livres pelo menos numa primeira fase, tornando-se mais “controladas” com o estabelecimento dos ritmos modais.

A arte de trovar, de música unida à poesia, era transmitida de trovador para trovador, oralmente ou por escrito, sendo-lhe associadas certas influências do canto gregoriano, por exemplo ao nível dos modos, da declamação e dos vocalizos, encontrando-se também nas suas origens a melodia, o ritmo e a forma da música tida como “popular”. Com a Cruzada Albigense (1209-1244), a manifestação dos trovadores não se fez tão notória, muito devido à campanha levada a cabo pelo Papa Inocêncio III (1160-1216) com o intuito de eliminar quaisquer “heresias”, o que fez com que muitos trovadores acabassem por ter que se deslocar para outros países como Portugal, Espanha, Itália ou para a França do norte, onde se destacava a música dos troveiros (semelhante à dos trovadores), que conseguiu sobreviver à referida cruzada e tentativa de boicote, abrangendo todas as cortes aristocráticas dessa zona e também a Inglaterra, visto que a corte inglesa, a partir de certa altura, tem já origem francesa.

Assim, o movimento trovadoresco espalhou-se por toda a Europa, sendo que, por exemplo, na Península Ibérica, se desenvolveu também uma lírica amorosa, destacando-se a importância de alguns trovadores como Paio Soares de Taveiró (século XIII), Martim Codax (século XIII) e D. Pedro, conde de Barcelos, ou até mesmo monarcas, como D. Sancho I (1154-

¹⁰³ Facto verificável em obras portuguesas do século XIV, como o *Livro da Falcoaria* de Pêro Menino ou o já posterior *Livro de Enseñança de Bem Cavalgar*, de D. Duarte.

¹⁰⁴ Este ciclo apresentava ainda outras duas partes: a primeira intitulada *José de Arimateia* e a segunda conhecida como *Merlim*.

1211), D.Afonso III (1210-1279), D.Dinis (1261-1325) e de Afonso X rei de Leão e Castela, compilador e compositor a quem se atribui a autoria das famosas *Cantigas de Santa Maria*¹⁰⁵ (canções de louvor à Virgem Maria), que muito incrementou a poesia palaciana. As ditas *Cantigas*¹⁰⁶ encontram-se em galaico-português, com uma estrutura de refrão muito semelhante às canções trovadorescas, sabendo-se que a sua temática está bastante ligada às peregrinações de Santiago de Compostela. Incluindo notação musical e diversas ilustrações, estas cantigas estão repartidas por quatro manuscritos: o *Codex To* (de Toledo) na Biblioteca Nacional da Espanha, o *Codex E e T* no Escorial e o *Codex F* em Florença.

Neste ponto, há que referir que a maioria do repertório musical português da Idade Média se encontra conservado em cancioneiros como o *Cancioneiro da Ajuda*¹⁰⁷ (o *Cancioneiro A*) dos fins do século XIII ou princípios do século XIV, compilado ou copiado na corte de Afonso X, que apenas contém *cantigas de amor* e onde existem algumas pautas sem notação. Há que mencionar o *Cancioneiro da Vaticana*¹⁰⁸, cópia do século XVI de um original mais antigo, e o chamado *Cancioneiro da Biblioteca Nacional (Colocci-Brancutti)*¹⁰⁹, uma outra cópia do século XVI sobre o original do século XIV, que inclui quase todo o material do da Vaticana. Conhecem-se ainda outros cancioneiros como o chamado *Cancioneiro N* (finais do século XIII) que, com notação musical em seis, contém as sete *cantigas de amigo* de Martim Codax; o *Cancioneiro L*, que corresponde a um fragmento musicado com sete cantigas de D.Dinis, (finais do século XIII, princípios do século XIV), encontrado em 1900 no ANTT pelo musicólogo norte-americano Harvey L. Sharrer¹¹⁰; os cancioneiros *B* e *V*, do início século XVI; o chamado *Manuscrito Bancr*, mais tardio, dos finais do século XVI, princípios do século XVII; e os cancioneiros *M* e *P*, já posteriores.

Além disso, podemos referir que, no século XII, o trovadorismo dissemina-se por toda a Europa, chegando também à Alemanha, muito devido às já referidas Cruzadas, promotoras da descentralização e circulação populacional, ou aos diversos casamentos interdinásticos que se foram realizando na época. Na Alemanha, o movimento trovadoresco proliferou em dois grandes momentos: o dos *minnesänger*, cantores do amor (*minne* - amor cortês; *sänger* - cantor), e o dos *meistersinger* (mestres cantores). Os primeiros, como o próprio nome indica, eram os poetas-cantores do amor, semelhantes aos trovadores, destacando-se Walter von der Vogelweide (c.1170-1230), talvez o mais famoso, autor de *Palästinalied*¹¹¹ (“Canção da Palestina”), Wolfram von Eschenbach (c.1175-1220), Hartmann von Aue (?-1215), Tannhäuser (?-1265), o protagonista da ópera homónima de Wagner, Oswald von Wolkenstein (c.1377-1445) e Heinrich von Meissen (c.1250-1318).

¹⁰⁵ Vd. Anexo 14.

¹⁰⁶ De salientar ainda que estas cantigas se encontram também divididas consoante o tema que retratam. Encontramos assim *cantigas de louvor* ou *loor* à Virgem, e *cantigas de milagre*, que retratam episódios milagrosos da mesma.

¹⁰⁷ Vd. Anexo 15.

¹⁰⁸ Vd. Anexo 16.

¹⁰⁹ Vd. Anexo 17.

¹¹⁰ BORGES, Maria José & CARDOSO, José Pedrosa (2008), *op cit.*, p.100.

¹¹¹ Vd. Anexo 18.

Os chamados *minnesänger* promoviam também no castelo de Var Burg concursos com prémios de música e poesia, cultivando a *minnesang*, que era uma tradicional forma de poema lírico e canção alemã que floresceu no século XII d.C. até meados do século XIV d.C., sendo que individualmente cada composição era chamada de *minnelied*. Por sua vez, os *meistersingers* eram já burgueses, sobretudo artesãos, que se agrupavam em corporações de ofícios onde existia uma espécie de “escolas de música” com regulamentos e estatutos fixos, passando-se por diversas escalas de aperfeiçoamento, numa hierarquia que ia desde aluno a poeta, sendo o patamar mais elevado o de mestre. Verificou-se também uma expansão desta classe por volta do século XIV, que conheceu o seu auge entre os séculos XV e XVI. Esta arte desenvolveu-se em diversas cidades da Alemanha, destacando-se a Mogúncia, Munique e Nuremberga, por diversos mestres-cantores como Hans Folz (c.1513) e Hans Sachs (1494-1576).

Quanto às fontes a referir, no que concerne ao estudo dos *meistersinger*, destacaremos o chamado *Livro de Ouro de Mogúncia*, enquanto que, para o aprofundamento do trabalho dos *minnesänger* poderemos ter em conta o *Fragmento de Munster*, os três manuscritos de canções de Jena, Viena e Kolman e também o *Cancioneiro de Rostock*, bem como os já referidos *Carmina Burana*.

Percebemos, deste modo, que o movimento trovadoresco acabou por se difundir por toda a Europa, encontrando novas formas e conceitos, sendo também, ao contrário da música religiosa, acompanhado por diversos instrumentos, alguns deles ainda existentes embora com formatos modificados. A *flauta*, por exemplo, era feita de madeira em vez de prata ou outro metal, sendo uma das suas antecessoras, a *flauta pan*, bastante popular nos tempos medievais, ou as chamadas *flautas de uma mão*, *transversais*, e de *apito*, como a *flauta de bisel*.

Existiam ainda outros instrumentos como as *charamelas duplas*, as *gaitas de foles*, os *cormornes*, as *vioélas*, a *guitarra mourisca*, a *rota*, a *fidula*, instrumentos de bocal como *trompetes* ou *trombetas* de madeira ou de metal, *trompas* de osso, entre outros. Os Órgãos eram sobretudo portáteis, positivos e fixos. Ao nível dos instrumentos de cordas, estes podiam ser de corda dedilhada (*harpas*, *liras*, *saltérios*, *alaúdes*), de corda friccionada (*rebecas* ou *rabecas*, *violas de gamba*, *sanfonas*) ou de corda martelada ou percutida (*dulcimer* e mais tarde o *clavicórdio*). No caso dos membrafones, poder-se-ia encontrar *tambores* e *timbales* de vários géneros ou *pandeiros*, enquanto que, no que diz respeito aos idiofones, poderíamos descobrir *címbalos*, *campainhas* ou *castanholas*. Todos estes instrumentos, executando basicamente a mesma melodia que a voz, acabavam assim por conferir um virtuosismo mais elevado às apresentações, maioritariamente de cariz secular.

2.2.3 A música polifónica

A partir de meados do século XI d.C., muitos foram os fatores contextualizantes que permitiram a alteração de diversos aspetos no panorama musical. A sociedade conhece uma nova dinâmica, permitida, por exemplo, pelas Cruzadas, pelas peregrinações, pelo

desenvolvimento das cidades e das trocas comerciais, pela emergência da classe burguesa ou até mesmo pela criação das universidades, entre outros. O estilo gótico predominava no que concerne ao domínio artístico, ultrapassando o estilo românico, sendo que as obras começam já a apresentar o nome dos seus autores, tanto ao nível da literatura como ao nível da música, que se desenvolve, tornando-se cada vez mais polifónica neste período musicalmente designado por *Ars antiqua*.

Deste modo, há que começar por referir que o canto litúrgico não tinha que possuir apenas uma única linha musical, sendo que, pelo menos a partir do século IX d.C., existia já uma certa polifonia sob a forma de *organum paralelum* (ou *Diaphonia*) sobretudo em secções de solo, ou seja, adicionando-se em paralelo uma outra voz, fazendo-se geralmente um intervalo de quarta ou quinta abaixo da melodia¹¹², a um canto existente, que compunha a chamada *vox principalis*. A voz adicionada tomava o nome de *vox organalis*, permanecendo geralmente na mesma nota de forma a evitar intervalos dissonantes e indesejáveis (como o trítono: intervalo com três tons). De referir também que as vozes eram improvisadas e começavam e terminavam em uníssono.

Data do século IX o documento que apresenta pela primeira vez uma espécie de polifonia medieval, *Musica Enchiridis*¹¹³ ("manual de música"), tratado anónimo que sugere já diversos conceitos como a harmonia e o contraponto. Um outro manuscrito que demonstra a existência de polifonia na referida época é o chamado *Tropário de Winchester*, com cerca de cento e cinquenta peças com tipos de *organa* distintos, exibindo uma notação neumática.

No princípio do século XI e até meados do século XII, a música medieval polifónica conheceu ainda um outro género, o *discante*, similar ao *organum paralelum* mas com algumas alterações¹¹⁴. Inicialmente produzido por improviso, o *discante* passou posteriormente a ser composto por um autor, continuando a possuir duas vozes, a *vox principalis* (a de cima que mantém o canto gregoriano) e o *discantus*, ou seja, a voz acrescentada. As músicas podiam já começar com um intervalo qualquer, existindo uma tendência para que a melodia do *discantus* ultrapassasse a principal, havendo ainda a possibilidade de cruzamento de vozes em pequenos momentos. Esta foi também uma primeira tentativa de contraponto, podendo-se verificar por vezes o surgimento de duas notas contra uma. De referir ainda que as mais antigas fontes disponíveis relacionadas com o *discante* encontram-se preservadas na Abadia de São Marcial de Limoges, na Aquitânia, ressaltando-se também o chamado *Codex Calixtinus*¹¹⁵, manuscrito do século XII, como referência, apresentando inclusive uma peça a três vozes.

Um outro género polifónico desenvolvido ao longo da presente época denomina-se *organum melismático* (florido), onde a melodia principal passa a ser a que é acrescentada,

¹¹² Podemos esclarecer que a quarta e a quinta eram considerados intervalos consonantes, por oposição ao trítono, de evitar, e às terceiras e sextas tidas como um pouco dissonantes.

¹¹³ Vd. Anexo 19.

¹¹⁴ MICHELS, Ulrich (2003), *op cit.*, p.125.

¹¹⁵ O *Codex Calixtinus*, também conhecido como *Liber Sancti Jacobi* ou *Livro de Santiago*, encontrava-se até muito recentemente preservado nos arquivos da Catedral de Santiago de Compostela, sendo furtado do mesmo local em 2011. Vd. Anexo 20.

sendo que o canto gregoriano é passado para segundo plano. Este, tido como *cantus firmus*, torna-se na voz inferior, “esticada temporalmente”, passando a chamar-se *tenor* (do latim *tenere*, “manter”), enquanto que a voz acrescentada se torna *duplum*, apresentando muita ornamentação e existindo consequentemente muito contraponto. Este género acabou por ser o mais produzido e cultivado em grandes centros culturais da época como a já referida Abadia de São Marcial de Limoges e a Escola de Notre Dame, em Paris, cujas obras podem ser conhecidas através do *Magnus liber organi*¹¹⁶, coleção de polifonia litúrgica.

Deste modo, entre os séculos XII e XIII, no âmbito da música ocidental verificou-se um forte impulso da polifonia, elevada a um patamar mais virtuoso e complexo ao nível das celebrações litúrgicas. Além disso, de referir que nesta altura apenas os autores com formação musical se encontravam aptos a elaborar este tipo de música, sendo pela primeira vez criado, em Notre Dame, o sistema rítmico da música europeia, construído sobre os modos rítmicos gregos e com a sobrevalorização do ternário (da perfeição), tendo-se já uma ideia concreta de ritmos e tempos, tal como verificaremos ainda no presente trabalho.

Além disso, é também na época em questão que surgem os primeiros compositores da História da Música a assinar as suas obras como tal e não como autores, Léonin¹¹⁷ (século XII) e Pérotin¹¹⁸ (finais do século XII e inícios do século XIII), colaboradores de Notre Dame onde surge ainda o chamado *organum parisiense*, composto por três partes: o *organum purum*, com *tenor* e *duplum*; a *copula*, ponto de junção feito por uma das vozes; e a *clausula*, parte onde a polifonia ganha mais complexidade visto que ambas as vozes passam a estar escritas com base nos modos rítmicos. Assim, podemos afirmar que a música foi conhecendo a pouco e pouco uma estruturação definida, sendo que, sobretudo a partir de 1200, se tornou comum a adição de mais vozes (*triplum* e *quadruplum*), sempre organizadas para que os intervalos harmónicos originados não deixassem de ser consonantes.

Por outro lado, no contributo que os compositores de Notre Dame prestaram para o desenvolvimento da música ocidental, podemos também verificar a criação de dois outros géneros musicais: o *conductos*, primeiro género polifónico que não tinha como base o canto gregoriano, que se encontrava sobretudo associado a momentos de procissão ou cortejos reais e que podia ter até quatro vozes com o mesmo texto (em latim e, consoante o contexto, de carácter religioso) e estrutura rítmica; e o *motete*¹¹⁹, género mais praticado na mencionada Escola de Notre Dame a partir de 1220, criado a partir do facto de a *cláusula* do *organum parisiense* se ter transformado numa composição individual com todas as técnicas de ritmo modal.

¹¹⁶ A compilação do *Magnus liber organi* é atribuída geralmente a Léonin. Cf. PALISCA, Claude & BURKHOLDER, J. P. (2006) *op cit.*, p.73. Vd. Anexo 21.

¹¹⁷ Léonin é tido como um ótimo compositor de *organa* e poeta e exerceu a sua atividade na Escola de Notre Dame entre 1160 e 1190.

¹¹⁸ Pérotin foi aluno de Léonin e seu seguidor na Escola, onde trabalhou entre 1190 e 1220, elevando a polifonia a um grande virtuosismo, acrescentando a terceira (*triplum*) e a quarta (*quadruplum*) voz nas cláusulas e compondo as chamadas “cláusulas de discante”.

¹¹⁹ “Motete” deriva do francês “mot” (palavra), daí este termo estar associado ao acrescento de palavras realizado sobre o canto gregoriano.

No que concerne ao motete, recorre-se de novo ao fenómeno dos *tropos*, acrescentando-se mais vozes com outros textos às músicas, ou seja, a voz do *tenor* continua a sustentar o canto gregoriano, enquanto que a voz acrescentada, o *motetus* ou *motete*, apresenta um texto novo em latim cujo conteúdo se encontra sempre relacionado com o do *tenor*. Este género musical é também uma composição temporalmente fechada, podendo apresentar três tipos: *motete simples*, *motete duplo* ou *motete triplo*. Entre as fontes de referência que lhe estão associadas, há que destacar os manuscritos de *Notre Dame* e os de *Montpellier*. Ao longo do século XIII d.C. foi sendo atribuída uma maior importância ao ritmo do próprio texto, tendo-se em conta a estrutura métrica do mesmo, e as vozes superiores começaram a tornar-se independentes, sendo que os textos passam a ser escritos em francês (língua vernácula), embora a voz do *tenor* continuem a utilizar o latim. Nos finais do século, em muitas ocasiões, o canto gregoriano é retirado e as outras vozes apresentam conteúdos profanos, aparecendo ainda o chamado *moteto-conductus*, correspondente ao *motete* já conhecido, mas com uma estrutura homorrítmica, típica do *conductus*. Assim, o *motete*, forma dominante ao longo da Idade Média tardia, acaba por receber uma maior atenção por parte dos compositores franceses, embora existissem já algumas tradições da polifonia noutros países como a Grã-Bretanha. Phillipe de Vitry (c.1291-1361) e Guillaume de Machaut (c.1300 - 1377), constituem dois desses compositores que, ao longo do século XIII d.C., elevaram esse género musical a outro nível, tendo um papel fundamental na construção da panorâmica musical que antecede o início do Renascimento.

O século XIV d.C., altura de grande convulsão social e política¹²⁰, permitiu que, devido ao fracasso da autoridade religiosa (de referir a chamada “grande cisma papal”, de 1378), os compositores pudessem ter um maior liberdade artística, sendo desta época o conhecido tratado *Ars nova musicae* de Phillipe de Vitry, do qual é retirado o termo que descreve a música deste século e que iremos aprofundar mais adiante no presente trabalho.

A conceção do tratado de Vitry tem por base variados tratados da época como *De mensurabile musica* de Johannes de Garlandia (1190-1270), e mais propriamente o tratado *Ars cantus mensurabilis* do teórico e compositor Franco de Colónia (c.1215-1270), da segunda metade do século XIII, que estabeleceu um verdadeiro código hierarquizado de figuras de duração que tornou possível a escrita de ritmos variados. Mais tarde, Vitry clarificou todo o sistema dando aos valores rítmicos um peso igual, de modo a que a notação de estruturas rítmicas variadas fosse concretizável, num novo sistema de notação mensural.

Quanto a Guillaume de Machaut¹²¹, este pode ser tido como o primeiro compositor a quem é possível atribuir trabalhos com absoluta certeza, como a *Missa de Notre Dame*¹²², sendo conhecido pela compreensão e exploração das possibilidades complexas da forma do *motete*, pelas suas proezas técnicas com a *isorritmia* e no uso do cromatismo (tendência dos

¹²⁰ De relembrar a “guerra dos cem anos” (1337-1453) e a “grande peste” (1347-1349).

¹²¹ De salientar que Machaut preparou as suas próprias colecções de obras completas, tanto as poéticas como as musicais, o que permitiu um maior conhecimento do seu trabalho nos dias de hoje.

¹²² Composição musical mais famosa do século XIV, a *Missa de Notre Dame* constitui um arranjo a quatro vozes do ordinário da missa (*Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, *Sanctus-Benedictus* e *Agnus Dei*), sendo vista como a primeira a ser concebida como um todo musical. Vd. Anexo 23.

compositores da *Ars Nova*), e pelos seus interesses seculares (*ballades*, *rondeaux* e *virelais*¹²³), construindo uma ponte entre a Idade Média e o Renascimento. Esses interesses relacionados com a música profana, por ele aprofundados, encontram-se associados à influência dos *trovadores*, executantes anteriores de monodia profana. Entre as principais fontes do repertório da *Ars Nova* em França há que destacar *Roman de Fauvel*, poema de Gervais du Bus, que apresenta diversas composições musicais polifónicas e monofónicas.

Ao nível da *Ars Nova Italiana*, onde esta época ficou conhecida como *Il trecento*, a música, mais ou menos próxima da dos trovadores, possuía um estilo mais livre e fantasioso, em formas musicais como a *Caccia*, a *Ballata* e o *Madrigal*, podendo-se destacar compositores como Francesco Landini (c.1325-1397) e Johannes Ciconia (1370-1412). Relacionada com este período, embora existente há já algum tempo, está também a chamada *música ficta*¹²⁴, ou falsa, relacionada com novas soluções harmónicas encontradas, raramente escritas, a partir da introdução de notas alteradas nas cadências, sublinhando-se ainda o contributo de Marchetus de Pádua (c.1274-1319), nomeadamente ao nível das inovações na notação do ritmo. De salientar que as composições pertencentes ao *trecento* italiano encontram-se hoje reunidas em dois códices principais: o *Códice Rossi*, manuscrito de meados do século XIV, atualmente em Roma e o *Códice Squarcialupi*¹²⁵, de Florença, manuscrito com mais de 650 peças reunidas no século XV¹²⁶.

Compreende-se assim que, com o passar do tempo, as diversas formas de notação musical, que iremos explorar seguidamente, se tenham alterado de modo a dar resposta às exigências inerentes ao processo evolutivo que a música sofreu ao longo de toda a Idade Média, caminhando cada vez mais ao encontro daquela que hoje conhecemos e utilizamos, a chamada “notação branca”.

2.3 A notação musical

Quando nos referimos ao termo “notação”, mencionamos um ato de grafar através de símbolos uma determinada ideia ou indicação concreta. Deste modo, quando “anotamos” algo, seja de que matéria for, estamos acima de tudo a assegurar um dado conhecimento, o qual não necessita assim de ficar retido na nossa memória, visto ter encontrado já um suporte de preservação. A notação, tal como se sabe, não conheceu sempre a mesma forma, evoluindo ao longo da História consoante as necessidades do Homem para estabelecimento de comunicações e para garantir que determinadas tradições e saberes não fossem efémeros.

No que concerne, por exemplo, à evolução da escrita e dos variados tipos de letra existentes na Idade Média, sabe-se que a queda do Império Romano e a consequente instituição de diversos reinos bárbaros acabou por fomentar o aparecimento de diversas

¹²³ MICHELS, Ulrich (2003), *op cit.*, p.126.

¹²⁴ A *musica ficta* encontrava-se em oposição à chamada *musica recta*, sem acidentes. Nos dias de hoje, para assinalar as supostas notas “falsas”, são utilizados acidentes entre parêntesis, fora do pentagrama, em cima ou por baixo da nota.

¹²⁵ Vd. Anexo 24.

¹²⁶ MICHELS, Ulrich (2003), *op cit.*, p.223.

formas de escrita e tipos de letra, como a *visigótica* (presente na Península Ibérica e também denominada de *toletana*, *moçárabe*, *goda* ou *rabuda*), a *merovíngia* (desenvolvida na França nos séculos VI e VII), a *curial*, a *beneventina*¹²⁷ (de Itália e cujo principal centro de produção era o Mosteiro de Monte Cassino) e as *escritas insulares* (da Irlanda¹²⁸ e da Inglaterra).

Posteriormente, no século VIII d.C., período do chamado “Renascimento Carolíngio”, a *minúscula carolina* surge como novo tipo de letra a ser abraçado, tendo como sua antecessora a *semi-uncial*, reduzindo-se-lhe o tamanho o que permitia uma maior utilização do pergaminho. Devido à sua ótima legibilidade acabou por se adotar séculos mais tarde pelos impressores, estendendo-se a todos os locais onde se escrevia a língua latina. Já no século XIII, a *escrita carolina* sofre algumas modificações, iniciadas em Inglaterra no século XI, sendo-lhe, entre outras coisas, diminuído o ângulo da arcatura, o que lhe valeu a denominação de *gótica* pelos humanistas, por fazer lembrar as catedrais da época. Este tipo de escrita era utilizado quer nas universidades, quer nos chamados livros litúrgicos e a invenção da imprensa acabou por pôr termo à sua evolução¹²⁹. Já nos inícios do século XV, em Florença, surge também a chamada letra *humanística*, baseada na escrita dos manuscritos dos séculos X e XI e que conheceu duas formas: a *redonda* ou *librária* (de onde provieram os caracteres latinos das tipografias) e a *cursiva* (utilizada nos caracteres em *itálico*).

Ao longo de toda a Idade Média, os mosteiros e centros religiosos acabaram por ser os grandes núcleos culturais e, por isso mesmo, os dinamizadores e perpetuadores da escrita e dos seus sistemas, sendo os *scriptoria* os principais núcleos de conservação e produção livresca. Com a invenção da imprensa, as formas das letras dos livros estabeleceram-se e fixaram-se definitivamente, não existindo grandes probabilidades de se efetuarem alterações significativas no futuro¹³⁰.

Por outro lado, no que diz respeito à notação aritmética, por exemplo, esta sofreu um processo de limitação devido aos confusos números romanos iniciais e às suas abreviaturas, decorrendo muito tempo até que as formas dos algarismos fossem definidas, sabendo-se que até mesmo na época da invenção da imprensa ainda não existia uma uniformização completa da mesma.

Há também que referenciar que toda a evolução dos sistemas de escrita e notação, tal como as suas técnicas de aplicação e variações de tipos de letras, acabou por ser bastante influenciada pela evolução social, política, administrativa e cultural que advém invariavelmente do desenrolar da História. Deste modo, no que à notação musical do ocidente, tal como a conhecemos hoje, diz respeito, podemos afirmar que é na época medieval que esta encontra os seus primeiros passos, sendo que a composição foi substituindo gradualmente a prática da improvisação. Com a invenção da mesma, a música tornou-se

¹²⁷ A escrita *beneventina* utilizou-se ainda durante muito tempo, desde o século VII até ao século XIII, facto que não aconteceu com os restantes tipos de letra.

¹²⁸ Como exemplo de uma obra onde se encontra patente a utilização das chamadas *escritas insulares* é o *Livro de Kells*, manuscrito irlandês de grande beleza que contém os vários Evangelhos em latim e foi elaborado no Mosteiro de S. Colomba, no século VII. Cf. LABARRE, A. (2001), *op cit.*, p.69.

¹²⁹ LABARRE, A. (2001), *op cit.*, p.72.

¹³⁰ Idem, p.74.

passível de ser preservada de maneira definitiva e aprendida de forma cada vez mais constante a partir de um suporte material: o manuscrito. Embora não tão desenvolvida como a atual, a notação inicial constituía sobretudo um conjunto de indicações de interpretação que poderiam ser seguidas e cumpridas mesmo que o compositor não estivesse presente, observando-se, conseqüentemente, uma gradual divisão entre composição e execução, agora atos independentes, em que o intérprete se transformou sobretudo num mediador ou ponte entre o compositor e o público.

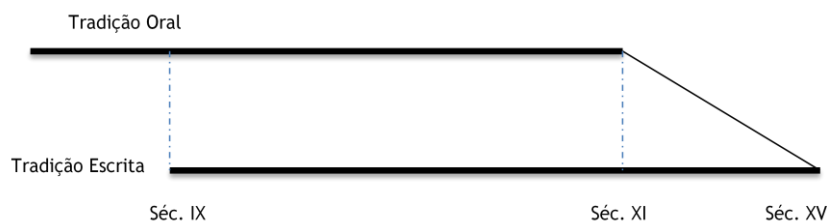


Fig. 4 - Tradição Oral vs. Tradição Escrita

Deste modo, elaborando-se um esquema como o da figura 4¹³¹, pode-se perceber que a tradição escrita no ocidente, em termos musicais, começou a desenvolver-se principalmente a partir do século IX, acompanhando em paralelo a tradição oral, já presente, até cerca do século XI, ultrapassando-a visto que a mesma entra em declínio (sem, contudo, desaparecer totalmente devido ao canto gregoriano), sobretudo com a invenção da imprensa.

Assim, percebemos que a música passou a estar melhor estruturada, sendo que a notação musical conheceu também diversas fases, num verdadeiro processo evolutivo que pretendemos explanar seguidamente. No entanto, há que sublinhar que essa evolução ocorreu especialmente em termos de notação para música vocal, visto que a que se relacionava com a música instrumental não era muito utilizada¹³², embora posteriormente a situação se alterasse, adotando-se sistemas como as tablaturas, que abordaremos mais adiante.

2.3.1 A notação neumática

Durante a Idade Média, a música era sobretudo passada por via da oralidade de geração para geração¹³³, sendo que ainda antes século IX, sobretudo ao nível dos cantos cristãos, como o gregoriano, foi necessário criar um sistema que permitisse com que a aprendizagem e a memorização do repertório se tornassem mais facilitadas. Assim, surge o

¹³¹ Esquema explicativo da nossa autoria.

¹³² WILLIAMS, C. F. Abdy (1903), *The Story of Notation*, London, The Walter Scott Publishing Co. Ltd, p.43.

¹³³ Esta passagem de conhecimentos de pais para filhos acontecia também noutras áreas do saber, como a literatura em que, por exemplo, se sabe que os poemas épicos, como os atribuídos a Homero, se perpetuaram no tempo, numa primeira fase, através da repetição e memorização, sendo aprendidos e passados de geração em geração antes de serem redigidos.

primeiro esboço de notação, elaborada através dos chamados *neumas*¹³⁴, sinais parecidos com uma espécie de pontos ou acentos gramaticais, os quais derivaram dos utilizados pelos gregos na sua acentuação, já referida no primeiro capítulo, colocados sobre as palavras para que o cantor, com alguns conhecimentos musicais, se lembrasse das melodias (notação adiaستمática), tal como se pode observar na figura 5¹³⁵.

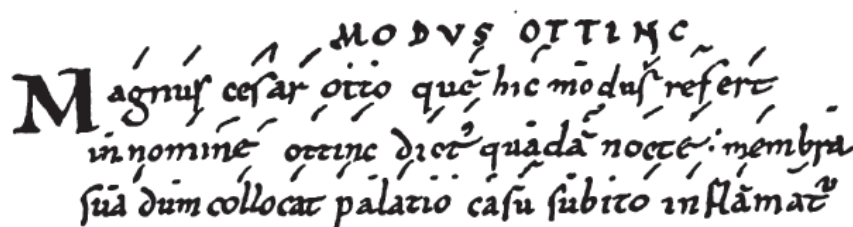


Fig. 5 - Excerto da música *Modus Ottine* do século X, presente num manuscrito da Biblioteca de Wolfenbüttel

A melodia era assim “delineada” de uma forma muito vaga, sendo que os *neumas* poderiam indicar uma linha melódica ascendente (/ - acento agudo), uma linha descendente (\ - acento grave) ou uma combinação de ambas (/ \ - acento circunflexo¹³⁶). No entanto, essa orientação não era precisa, visto que não existia uma fixação clara dos intervalos e tons exatos a serem produzidos, percebendo-se assim que não seria um grande auxílio para aqueles que não tivessem qualquer preparação musical ou que não conhecessem as melodias. Deste modo, embora este tipo de notação viesse em muito facilitar a aprendizagem dos monges e de todos aqueles que executavam os cantos, não se tornava indispensável um percurso de instrução oral.

De referir que a notação neumática pode ser encontrada em diversos tratados anónimos do século IX como o *Musica Enchiridis*¹³⁷ e o *Scholica Enchiridis*, fontes que exerceram uma forte influência no monge beneditino Guido d’Arezzo (c. 995 - 1050), autor de obras como *Micrologus* e *Prolugus in Antiphonarium*, grande incrementador da notação musical ocidental durante o século XI. Podemos afirmar também que os *neumas* foram evoluindo de forma distinta em diferentes regiões, facto que acaba por estar na origem da variedade de notações à época, como a notação aquitana, a notação de Saint-Gall¹³⁸, a

¹³⁴ Segundo David e Lussy, “*neuma*, no latim inferior, significa «emissão de voz»” in DAVID, Ernest & LUSSY, Mathis (1882), *Histoire de la notation musicale: depuis ses origines*, Paris: Heugel et fils, p.43. Tradução nossa.

¹³⁵ DAVID, Ernest & LUSSY, Mathis (1882), *op cit.*, p.55.

¹³⁶ Esta “delineação” da melodia sofreu, tal como se pode compreender, a influência da acentuação grega, referida no primeiro capítulo, p.24.

¹³⁷ De salientar que, na presente obra, o autor utiliza numa primeira fase as letras latinas por cima dos textos como forma de notação musical, a muito rara notação “dasiana”, tal como Boécio fizera, servindo-se, mais tarde, de uma outra notação com a letra “F” colocada de diferentes formas e em vários graus de rotação, tendo por base os quatro modos da Igreja existentes. Esta notação pode ser encontrada no tratado anónimo *Musica Enchiridis*, já mencionado. Cf. WILLIAMS, C. F. Abdy (1903), *op cit.*, p.67.

¹³⁸ Vd. Anexo 24.

notação alemã, a beneventana, a catalã, entre outras, tal como se pode observar na figura 6¹³⁹.

Figura	ORIGINAL FORM	ST. GALL XI CENT.	GERMANY XII CENT.	CAMBRAI XII CENT.	ITALY XII CENT.
VIRGA.	/	7	7	7	7
PUNCTUM.
CLIVIS.	^	^	^	^	^
PODATUS.	✓	✓	✓	✓	✓
SCANDICUS.	!.	!.	!.	!.	!.
SALICUS.	!.	!.	!.	!.	!.
CLIMACUS.	1.	1.	1.	1.	1.
TORCULUS.	∪	∪	∪	∪	∪
PORRECTUS.	N	N	N	N	N
PODATUS SUBPUNCTIS.	✓.	✓.	✓.	✓.	✓.
CLIMACUS RESUPINUS.	1.	1.	1.	1.	1.
SCANDICUS FLEXUS.	!.	!.	!.	!.	!.
SCANDICUS SUBPUNCTIS.	!.	!.	!.	!.	!.
TORCULUS RESUPINUS.	∪	∪	∪	∪	∪
PORRECTUS FLEXUS.	N	N	N	N	N
PORRECTUS SUBPUNCTIS.	N.	N.	N.	N.	N.

Fig. 6 - Diferentes notações neumáticas

Além disso, poder-se-ia verificar certas modificações de *scriptorium* para *scriptorium*, alterações essas também derivadas do decorrer do tempo, tal como se pode perceber analisando a seguinte tabela¹⁴⁰ que apresenta já a evolução estabelecida até ao século XIII ao nível da notação neumática, fazendo-se também a correspondência com a notação musical atual.

	Sec. IX	Séc. XIII	correspondência
virga	/	■ e ■	♪ ou ♪ ou ♩
punctum	.	■ e ◆	♪ ou ♪ ou ♩ conforme a época e o modo rítmico
clivis	^ (= /.)	■ ou ■	♪ ou ♪
pes (podatus)	✓ (= . /)	■ ou ■	♪ ou ♪
torculus	∪ (= . /.)	■	♪ ou ♪
porrectus	N (= / /)	■	♪ ou ♪
climacus	1.	■ ou ■	♪ ou ♪
scandicus	!.	■	♪ ou ♪
quilisma	—	■	♪

Fig. 7 - Evolução da notação neumática para a mensural

¹³⁹ WILLIAMS, C. F. Abdy (1903), *op cit.*, p.55..

¹⁴⁰ BORGES, Maria José & CARDOSO, José Pedrosa (2008), *op cit.*, p.55.

Em termos gerais, podemos mencionar que os simples pontos iniciais acabaram por ser substituídos pelos *puncta* gregorianos e os acentos deram lugar aos *neumas ligados*, ou seja, constituídos por mais de uma nota, como acontece no caso do *podatus*, *clivis*, *torculus*, *scandicus*, entre outros, que correspondiam a uma nota musical ou a várias em determinadas seqüências.

De referir ainda que os primeiros tratadistas relacionados com o canto gregoriano, nomeadamente Ucbaldus (c.840-930), Aurelianus Reomensis (século IX), Odon de Cluny (c.942) e Rabanus Maurus (c.780-856), acabaram por utilizar também letras do alfabeto, numa conjugação de notação pictórica e fonética, apenas para explicar diversos aspetos da teoria musical, como os variados modos gregorianos, efetuando uma relação com os modos gregos respetivos.

Posteriormente, já no século X, os escribas passaram a colocar os diversos *neumas* a uma altura variável acima do texto, por forma a indicar de uma maneira mais clara a configuração melódica da obra, dando-se a estes sinais o nome de *neumas elevados* ou *diastemáticos*, sendo também nesta fase que se descobrem as linhas orientadoras como forma estrutural de organização musical, auxiliadoras na determinação dos intervalos das escalas modais. Assim, segundo Williams, o primeiro passo para a concretização desse objetivo foi a invenção de uma notação que os monges beneditinos apelidaram de “notation à points superposés”¹⁴¹ (“notação de pontos sobrepostos”). Esta notação implicava que o escriba tivesse que realizar o seu trabalho com muito cuidado de modo a que os neumas, colocados por cima das palavras, pudessem indicar os intervalos consoante a distância que tinham em relação ao texto ou a outros *neumas* existentes acima ou abaixo. Para tal, o escriba deveria colocar no manuscrito algumas réguas paralelas para que o registo final fosse o mais perfeito possível.

Para a criação da pauta, assistiu-se, num primeiro momento, ao surgimento de apenas uma linha que servia como ponto de referência para serem determinados intervalos mais reduzidos (notação diastemática), sendo-lhe também associada uma linha em vermelho, que correspondia à nota “fá”, à qual se agregaria, mais tarde, uma outra em amarelo¹⁴², referente à nota “dó”, confirmadas com as letras “F” e “C”, posteriormente transformadas em claves, que, contudo, não indicavam alturas absolutas, como se pode observar na seguinte figura¹⁴³:

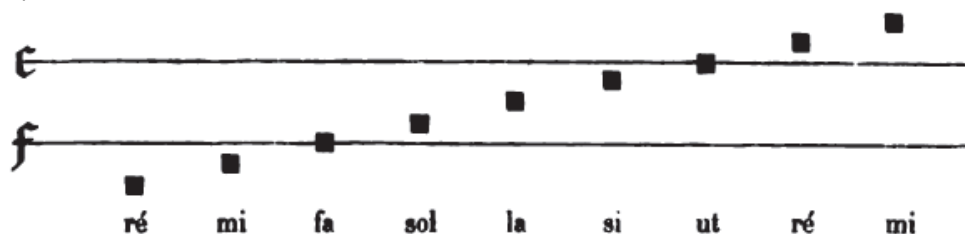


Fig. 8 - Pauta de duas linhas

¹⁴¹ WILLIAMS, C. F. Abdy (1903), *op cit.*, p.81.

¹⁴² Este tipo de linhas coloridas pode ser encontrado, por exemplo, num manuscrito do século XII correspondente a um *Gradual* de S. Pedro em Roma, bem como em muitos outros manuscritos da época. Cf. WILLIAMS, C. F. Abdy (1903), *op cit.*, p.86.

¹⁴³ DAVID, Ernest & LUSSY, Mathis (1882), *op cit.*, p.80.

Com o passar do tempo, uma linha foi desenhada entre as duas já existentes, com a letra “a”, referente à nota “lá”¹⁴⁴ e, posteriormente, nos finais do século XI, Guido d’Arezzo, verdadeiro reformador musical, é tido como o inventor da primeira pauta com quatro linhas e espaços, demonstrada na figura 9¹⁴⁵, onde os *neumas* seriam colocados de modo a poderem dar ao cantor uma informação precisa dos intervalos diatónicos. Esta pauta possuía assim um sistema de claves que permitiu a alteração da extensão das alturas afiguradas, encontrando-se, já no século XIV, a pauta de cinco linhas que hoje conhecemos, o que permitiu com que a música se libertasse finalmente da sua dependência da oralidade. No entanto, há que referir que, segundo Williams, os *neumas* continuaram a ser registados sem a utilização de linhas¹⁴⁶ durante mais algum tempo após o aparecimento e desenvolvimento da pauta musical.



Fig. 9 - Pautas de quatro linhas

Além disso, também Guido d’Arezzo¹⁴⁷ esteve na origem da invenção do nome das notas, idealizando assim a prática do solfejo ao encontrá-los nas primeiras sílabas dos versos da primeira estrofe de *Ut queant laxis*, hino de S. João Baptista, composto supostamente no século VII d.C. por Paul, diácono de Áquila e monge no Monte Cassino, aplicando-as também aos hexacordes do sistema alfabético medieval (solmização), substituindo assim as letras de “A” a “G”, utilizadas anteriormente, sendo que “ut” corresponde a “dó”:

Ut queant laxis

Resonare fibris

Mira gestorum

Famuli tuorum

Solve polluti

Labii reatu

Sancte Ioannes¹⁴⁸

Todo este sistema de teoria musical foi perpetuado e ensinado durante muitos séculos através de um ábaco conhecido como *mão guidoniana* ou *mão aretina*, que sofreu ao longo do

¹⁴⁴ WILLIAMS, C. F. Abdy (1903), *op cit.*, p.84.

¹⁴⁵ DAVID, Ernest & LUSSY, Mathis (1882), *op cit.*, p.80.

¹⁴⁶ WILLIAMS, C. F. Abdy (1903), *op cit.*, p.86.

¹⁴⁷ É de salientar que hoje em dia utilizamos na notação moderna diversos termos em italiano (a maioria), visto que estes foram utilizados e popularizados por Guido d’Arezzo, que escreveu o seu tratado na sua língua, ou seja, em italiano.

¹⁴⁸ BORGES, Maria José & CARDOSO, José Pedrosa (2008), *op cit.*, p.54.

tempo, pelo menos até à chamada Idade Moderna, algumas adaptações por parte dos tratadistas musicais que a iam estudando e interpretando, sendo que, em Portugal, a primeira a ser concebida é assinada por Pedro Talésio¹⁴⁹ e apresentada na sua obra *Arte de canto chão*, de 1618.

Podemos também salientar que, mais tarde, já no século XII, a notação neumática, devido ao facto de ser produzida pelos escribas com uma pena de pato de bico largo, que permitia a produção de pontos inclinados e quadrados, passou a ser tida como notação quadrada, sendo uniformizada e aplicada a todos os géneros musicais litúrgicos e profanos¹⁵⁰, mas estando invariavelmente relacionada para a posteridade com o canto gregoriano. A invenção desta notação, utilizada durante cerca de três séculos, acabou assim por permitir a fixação no tempo e o registo de diversas produções musicais da época, nomeadamente religiosas, constituindo, portanto, um grande passo para a criação de um sistema de notação ocidental abrangente e eficaz, tal como o que existe nos dias de hoje.

De referir que o presente tipo de notação numa pauta continuava, contudo, a ser imperfeito, não revelando, por exemplo, as durações relativas de cada nota. Sabe-se ainda que, numa determinada época, as notas apresentaram diferentes formas para simbolizar durações diferentes, sendo que, a partir século IX d.C. começaram a ser utilizados valores longos e breves mais precisos para a interpretação dos cânticos, forma que caiu em desuso já no século XII. Atualmente, para a leitura de notação neumática, considera-se que as notas têm todas o mesmo valor, agrupando-se as mesmas em grupos de duas ou três, método que chegou até nós devido ao trabalho de pesquisa e compreensão do assunto em análise, por parte dos monges beneditinos da abadia de Solesmes, sob a direção de D. André Mocquereau¹⁵¹.

Grande parte dos documentos que contêm *neumas*, e que são alvo da avaliação e estudo de muitos historiadores e musicólogos, encontram-se, infelizmente, em más condições, tanto ao nível do material em si (pergaminho) como em termos de legibilidade, verificando-se muitas falhas de texto. Deste modo, torna-se necessário levar a cabo outras estratégias e técnicas que permitam com que os *neumas* sejam mais facilmente reconhecidos e analisados, recorrendo-se, por exemplo, às chamadas “redes de neurónios artificiais”, sistemas de computação que, entre outras coisas, permitem o processamento, classificação e recuperação de informação.



Fig. 10 - Mão Guidoniana de Pedro Talésio

¹⁴⁹ BORGES, Maria José & CARDOSO, José Pedrosa (2008), *op cit.*, p.121.

¹⁵⁰ DAVID, Ernest & LUSSY, Mathis (1882), *op cit.*, p.43.

¹⁵¹ GROUT, Donald J. & PALISCA, Claude V. (2007), *op cit.*, p.83.

2.3.2 A notação mensural

Podemos começar por referir que os *neumas* não ofereciam qualquer indicação de ritmo, tornando-se necessário encontrar uma notação que pudesse fornecer informações aos intérpretes e leitores como o valor de medida ou duração. O ritmo, como parte fundamental da música, nos primeiros séculos da Idade Média, era executado de uma forma “livre” e a notação neumática não lhe conferia nenhuma regularização. Deste modo, antes da invenção de uma escrita rítmica, os cantores cristãos executavam as suas obras com um ritmo instintivo, dependendo da natureza melódica das mesmas ou das palavras em si que lhe estavam associadas, como se pode verificar no caso dos cantos silábicos. Afirmamos ainda que, se a música se mantivesse sempre numa estrutura monódica, o tipo de notação vigente estaria correto, contudo, com o aparecimento da polifonia, e com a sobreposição de melodias, verificou-se impossível deixar o valor rítmico das notas depender de si mesmo.

Deste modo, surge a chamada notação mensural ou notação “preta/negra” que, tal como o nome indica, tinha em conta a medida de cada nota, facto bastante facilitado com o instituição dos já referidos modos rítmicos, estabelecidos pelos músicos da Escola de Notre Dame e efetuados com a notação quadrada convencional, modos estes que dependiam da teoria métrica dos gregos que, de forma global, apontava a quantidade de duração das sílabas consoante o símbolo elegido, quer se tratasse de uma sílaba longa (—) ou breve (U). Assim, os grupos de ritmos, constituídos por grupos de valores, deram lugar, nesta fase, aos seguintes modos rítmicos, demonstrados na figura 11¹⁵²:

Trocaico	— U = ♩ ♩
Iâmbico	U — = ♩ ♩
Tíbraco	U U U = ♩ ♩ ♩
Dactílico	— U U = ♩. ♩ ♩
Anapesto	U U — = ♩ ♩ ♩.
Molosso	— — — = ♩. ♩.

Fig. 11 - Modos rítmicos da Escola de Notre Dame

Os modos rítmicos adotados para cada música continuavam a ter em conta todo o contorno melódico da mesma, bem como a prosódia do texto, verificando-se ainda o primado do ternário, número da perfeição, para o estabelecimento das correlações entre os valores longos e breves. Deste modo, um valor longo equivaleria a três valores breves, exceto quando


¹⁵² BORGES, Maria José & CARDOSO, José Pedrosa (2008), *op cit.*, p.122.

se encontrava aliado a outra breve, denotando-se também que duas breves seguidas tinham por norma valores diferentes, tal como acontecia com a métrica clássica, já abordada.

De referir ainda que, no período conhecido como a *Ars Antiqua*, nomeadamente no século XIII, localizamos alguns tratados deveras importantes para a temática em análise, como é o caso dos já referenciados *De musica mensurabili positio* de Johannes de Garlandia¹⁵³ e *Ars cantus mensurabilis*¹⁵⁴ (c.1250) de Franco de Colónia, o mais importante, e de *De speculatione musicae* (c.1280) de Walter Odington, tratados esses onde se determina a primeira sistematização dos valores mensurais das notas, apresentando-se quatro notas diferentes com valores temporais distintos, as quais possuíam também a respetiva pausa (fig.12¹⁵⁵).

figura	som	pausa
máxima		
longa		
breve		
semibreve		

Fig. 12 - Primeiras notas da notação mensural

Poder-se-ia assim estabelecer uma hierarquia de valores duracionais¹⁵⁶ em que a *máxima* valeria duas *longas*, a *longa*¹⁵⁷ valeria três *breves* e, por fim, a *breve* valeria três *semibreves*. Contudo, há que ter em conta também a existência de figuras como “//”, utilizadas para a divisão dos modos na música; de *plicas* () que, segundo Franco de Colónia, possibilitavam a divisão de um mesmo som em “grave” e “agudo”¹⁵⁸, podendo estar associadas a *longas*, *breves* e *semibreves* e sendo descendentes ou ascendentes; e *ligaduras*¹⁵⁹

¹⁵³ Considerado, juntamente com Hieronymus de Moravia, um dos primeiros autores a compor música mensural. Cf. WILLIAMS, C. F. Abdy (1903), *op cit.*, p.107.

¹⁵⁴ Nesta obra de grande importância, “*A Arte da Música Mensurável*”, estipularam-se e esclareceram-se as regras para fixar o valor de notas isoladas, das ligaduras e das pausas, sistema que permaneceu em vigor durante os inícios do século XIV, sendo que muitas das suas características sobreviveram até meados do século XVI.

¹⁵⁵ BORGES, Maria José & CARDOSO, José Pedrosa (2008), *op cit.*, p.123.

¹⁵⁶ Fala-se regularmente no estabelecimento de uma “árvore hierárquica de valores duracionais”, elaborada, segundo David&Lussy, por Jacopo de Borgonha, no século XII. Cf. DAVID, Ernest & LUSSY, Mathis (1882), *op cit.*, p.106.

¹⁵⁷ De referir também que a *longa*, nesta notação também conhecida como *notação franconiana* devido à forte influência de Franco de Colónia na divulgação das alterações efetuadas com a atribuição de valores mensuráveis às notas, poderia ser perfeita se valesse três *breves* ou imperfeita se correspondesse a duas *breves*. Aqui, a *breve* podia ainda ser dividida em mais de três *semibreves*, modificando-se as relações entre as notas através da introdução de um ponto. Cf. GROUT, Donald J. & PALISCA, Claude V. (2007), *op cit.*, p.125.

¹⁵⁸ DAVID, Ernest & LUSSY, Mathis (1882), *op cit.*, p.103.

¹⁵⁹ Este sistema não contempla aquilo a que chamamos atualmente de “ligaduras sobre a barra de compasso”.

que passaram a permitir com que numa mesma sílaba se pudesse encontrar mais que uma nota, num sistema baseado na sequência quantitativa de valores breves ou longos. Deste modo, segundo Borges e Cardoso, na presença de duas notas ligadas existe uma sequência breve-longa chamada ligadura “cum proprietate et cum perfectione”¹⁶⁰. Subsistem assim diferentes variantes possíveis dessa mesma sequência (três), formadas com a alteração gráfica da primeira ou da segunda nota da ligadura, tal como se pode observar no seguinte quadro¹⁶¹:

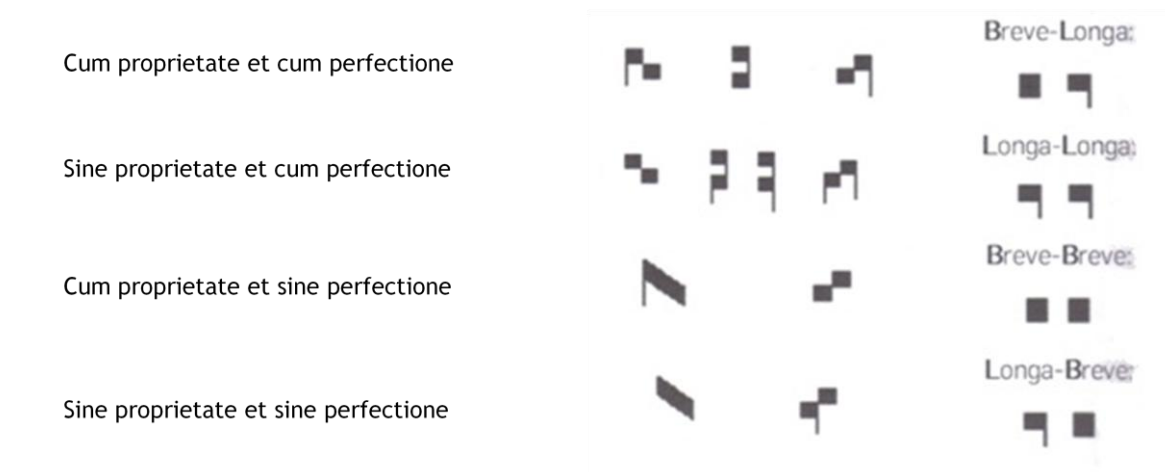


Fig. 13 - Sequências possíveis de notas ligadas

Além disso, há também que mencionar que, devido à evolução do *motete* no século XIII d.C., a notação conheceu ainda outras modificações, na medida em que, se primeiramente os mesmos eram escritos em partitura, quando as diversas vozes superiores passaram a apresentar textos mais longos, ocupando mais espaço na página do que o *tenor*, mais melismático, os compositores e escribas passaram a escrevê-lo com notação modal abreviada. Deste modo, e visto que se se escrevessem todas as vozes na partitura, a pauta do *tenor*, que apresentava muitos espaços vazios, iria estar a desperdiçar pergaminho, e uma vez que as outras vozes possuíam textos diferentes, procedeu-se a uma separação: o *tripulum* e o *motetus* passaram a ser escritos em páginas ou em colunas separadas na mesma página, com o *tenor* em baixo numa única pauta que ocupava toda a largura da folha. Esta forma de organização de partituras designava-se por “partitura de coro”, constituindo o método habitual de escrever as composições polifônicas desde 1230 até ao século XVI¹⁶².

2.3.3 Notação da *Ars Nova*

Paulatinamente, a notação mensural utilizada começou a tornar-se insuficiente e confusa. Deste modo, ainda no século XIII, diversos compositores e teóricos refletiram acerca dessa mesma questão, como foi o caso de Marchetus de Pádua (1274-1319) que, nos inícios do século XIV, em muito contribuiu para o panorama musical com os seus tratados *Lucidarium in*

¹⁶⁰ BORGES, Maria José & CARDOSO, José Pedrosa (2008), *op cit.*, p.124.

¹⁶¹ Idem, *ibidem*.

¹⁶² GROUT, Donald J. & PALISCA, Claude V. (2007), *op cit.*, p.125.

arte musicae planae (c.1317/1318) e *Pomerium artis musicae mensurabilis* (c.1318). Este último consistia um verdadeiro comentário à música mensural de Franco de Colónia, inaugurando assim a chamada “notação da *Ars Nova* italiana” que, ao contrário da francesa, à qual foi beber diversos aspetos, acabou por não vingar, sendo posteriormente substituída pelo modelo francês, mais adaptado à música que se realizava naquele tempo.

De referir também que a notação italiana, que adotou a divisão binária ainda antes da francesa (nos finais do século XIII), encontra-se explicitada em variados tratados como o *Contrapunctus* de Prosdócimo de Beldomandi, de 1412, assentando num sistema de *divisiones*, que representavam diferentes tipologias de métrica, sendo que para a alteração de *divisione* se utilizavam letras específicas. A unidade básica de medida, nesta notação, era a breve, e a partir da mesma criavam-se todas as subdivisões possíveis, definidas por pontos adicionais.

Assim, podemos ressaltar que outros tratadistas se dedicaram ao aprofundamento do sistema de notação musical e à apresentação de outros, afirmando-se que entrámos num novo ciclo de escrita de música a partir do surgimento do tratado *Ars nova musicae* de Philippe de Vitry (1291-1361), em 1323, que permitiu com que a história da música ocidental e, mais propriamente, o que nela se refere à notação musical, conhecesse uma perspetiva mais esclarecedora, possibilitando um desenvolvimento da composição em si, agora mais perfeita. Nesse novo sistema de notação, Vitry, em termos gerais, admitiu a divisão binária e apresentou novos símbolos e figuras mensurais, como a *mínima* e a *semínima* (metade da mínima), acrescentando-as às já existentes, como se pode reparar na figura 14¹⁶³:

Figura	Som	Pausa
Máxima		
Longa		
Breve		
Semibreve		
Mínima		
Semínima		

Fig. 14 - Novas figuras acrescentadas à notação mensural com respetiva pausa

Os modos rítmicos tradicionais conheceram rapidamente a sua dissolução e substituição. Além disso, a divisão binária agora permitida acabou por alargar o campo de

¹⁶³ BORGES, Maria José & CARDOSO, José Pedrosa (2008), *op cit.*, p.125.

possibilidades de composição, continuando, contudo, a ser vista como uma divisão imperfeita, em oposição à divisão ternária, a perfeita, que seguia o primado do número três, caracteristicamente medieval, estabelecendo-se também uma relação de proporções entre as várias figuras¹⁶⁴:













	Divisão Perfeita 1:3	Divisão Imperfeita 1:2
Máxima		
Longa		
Breve		
Semibreve		
Mínima		
Semínima		

Fig. 15 - Divisão perfeita vs. Divisão imperfeita

Por outro lado, tornou-se necessário definir concretamente a divisão a ser utilizada. Para isso, à divisão da longa chamava-se “modo”, à da breve “tempo” e à da semibreve “prolação” e criou-se uma tabela de valores que passaram a estar simbolizados por um círculo/semicírculo e por um ponto ou ausência do mesmo, sendo que o primeiro se encontrava associado ao tempo, que poderia ser perfeito (divisão ternária) ou imperfeito (divisão binária), e o segundo estava relacionado com a “prolação” maior (a perfeita) ou a prolação menor (a imperfeita), consoante o agrupamento das mínimas (metade ou um terço da semibreve), tidas como unidades básicas. Esta conjugação de tempos e prolações mensurais, organizada em quatro tipos, cujo símbolo era colocado no início da pauta, vai estar, posteriormente, ligada aos quatro compassos fundamentais presentes na notação da música ocidental, símbolos esses demonstrados na figura 16¹⁶⁵:









	Símbolo	
Tempo perfeito com prolação maior		
Tempo perfeito com prolação menor		
Tempo imperfeito com prolação maior		
Tempo imperfeito com prolação menor		

Fig. 16 - Símbolos dos tempos e prolações mensurais

¹⁶⁴ BORGES, Maria José & CARDOSO, José Pedrosa (2008), *op cit.*, p.125.

¹⁶⁵ Esquema da nossa autoria.

De ressaltar que o semicírculo do “tempo imperfeito com prolação menor” arás apresentado constitui um símbolo que chegou até aos dias de hoje como uma outra forma de sinalizar o compasso quaternário, juntamente com a designação de *alla breve*¹⁶⁶. Além disso, somados aos sinais acima referenciados, os franceses usavam ainda outros métodos de notação para indicar alterações de valor, utilizando, por exemplo, o ponto, ou até mesmo a cor, surgindo assim, um pouco antes do século XIV, as chamadas “notas vermelhas”, possuindo diversos significados, mas apontando sobretudo um deslocamento rítmico. Por outro lado, essas notas coloridas assinalavam também uma perfeição ou imperfeição, em situações em que a leitura normal de uma nota produzisse a interpretação contrária, ou ainda se as notas deveriam ser cantadas com metade, um terço, um quarto (ou outra divisão) do seu valor normal, entre outras coisas. De referir que as notas brancas eram já utilizadas, tendo, tal como as a vermelho, significados especiais¹⁶⁷.

Os compositores da *Ars Nova* desenvolveram, paralelamente, várias formas para assinalar a *síncopa*, deslocamento do pulso rítmico padrão, aplicando, por exemplo, um ponto a seguir a uma nota, sendo que a mesma acaba por ser uma característica a sublinhar de diversas composições das últimas décadas do século XIV. Ao nível dos acidentes musicais, sabe-se que o *sustenido* (#) não aparecia na escrita do canto gregoriano, salvo raras exceções, não sendo sequer requerido se a música fosse monofónica, e que o *bemol* (b) era admitido apenas com propósitos de transposição. Contudo, os compositores desta época, tanto os italianos como os franceses, acabaram por dar um uso mais “livre” a estes símbolos de alteração. Além do mais, na Idade Média não existia uma diferenciação precisa entre acidentes ocasionais e armação de clave (que só se estabelece nos finais do século XVI, mas não tão metodicamente como nos dias de hoje), verificando-se inclusive em variadas peças a utilização de armações distintas para as várias vozes, encontrando-se os eventuais acidentes em posições diferentes na pauta. Por outro lado, os princípios de utilização do *bemol* e do *sustenido* não se encontravam de todo padronizados, constatando-se que um poderia anular o outro, em vez de ser utilizado o chamado *bequadro* (♯), já existente e muitas vezes confundido nos manuscritos com o próprio sustenido. Há também que afirmar que, por vezes, o compositor não assinalava os acidentes, esperando que o intérprete os completasse na pauta.

¹⁶⁶ GROUT, Donald J. & PALISCA, Claude V. (2007), *op cit.*, p.155.

¹⁶⁷ Idem, *ibidem*.

De referir ainda que, ao longo do século XIV, os compositores passaram a ter cada vez mais um interesse especial pela forma, pelo aspeto gráfico e visual das suas composições, a par do que já possuíam, obviamente, pelo conteúdo musical. Esta fase ficou conhecida como *Ars subtilior*, surgindo uma panóplia de partituras como a de Baude Cordier (1380-1440), partituras essas bastante complexas e difíceis de aplicar à transcrição moderna (vd. figura 17¹⁶⁸), sendo que este é já um momento de transição para o Renascimento, onde finalmente, nos séculos XV e XVI, se estabelece a chamada notação branca, que hoje conhecemos, aliada a um conjunto de alterações e simplificações que pretendemos explanar no capítulo seguinte do presente trabalho.



Fig. 17 - Partitura do rondeau *Belle, bonne, sage*, de Baude Cordier

2.4 Materiais e utensílios utilizados

No período histórico em questão, como suporte material de escrita predominante encontramos o pergaminho, *membrana* e *pergamenum* em latim, que surge como verdadeiro sucessor do papiro, sabendo-se que a génese da palavra se associa ao topónimo Pérgamo, cidade localizada na Ásia Menor, durante o reinado de Êumenes II (cerca de 197-185 a.C.), embora se saiba que, muitos séculos antes, já os Jónios e os Dórios escreviam sobre peles devidamente preparadas, sendo usado desde o século VI¹⁶⁹. A referida cidade ficou conhecida como o principal centro de produção deste material, cuja origem, segundo relatos de Plínio, o Antigo, se encontra relacionada com um suposto bloqueio da importação de papiro do Egito, com que se encontrava em guerra.

O pergaminho era usualmente fabricado com peles de animais, sobretudo de cabra, vitelo ou cordeiros, dependendo a qualidade do mesmo da pele que era obtida e da forma como era preparada, sendo que se esta pertencesse ainda a um animal recém-nascido, originaria um pergaminho mais fino, chamado *velino*. Depois de retiradas do animal, as peles eram, limpas, secas e estendidas no solo, com pelo por baixo, e cobertas de cal viva “pelo lado da carne¹⁷⁰. Depois eram colocadas durante vários dias num recipiente, também ele cheio de cal e, posteriormente, num outro com água para que a raspagem que se sucedia permitisse uma mais fácil extração dos pelos e gordura que lhe estavam adjacentes. Por fim, a pele era polida geralmente com pedra-pomes para que o pergaminho se tornasse num material mais suave e esbranquiçado, de modo a que pudesse ser utilizado de ambos os lados, sabendo-se também que os manuscritos podiam ter variadas dimensões, dependendo da do animal.

¹⁶⁸ Imagem disponível em <<http://bellebonnesage.sourceforge.net/>>, consultado a 19 de abril de 2012.

¹⁶⁹ ANSELMO, A. (2002), *op cit.*, p.23.

¹⁷⁰ LABARRE, A. (2001), *op cit.*, p.12.

O pergaminho oferecia também grandes vantagens relativamente ao papiro, não só porque este, devido à sua zona limitada de produção, se tornou cada vez mais caro, tornando o pergaminho, comparativamente, num material de fácil aquisição, mas também porque o primeiro oferecia uma maior resistência, maleabilidade, durabilidade, suavidade (para que a letra fosse melhor desenhada), capacidade de utilização (de ambos os lados) e, sobretudo, reutilização, sendo que a tinta poderia ser lavada ou raspada, efetuando-se a chamada “técnica do palimpsesto”. Contudo, o pergaminho acabava por ser mais pesado que o papiro, tornando-se mais difícil o seu transporte, e as suas bordas poderiam conter alguns parasitas. Na sua utilização, o texto era disposto em várias colunas com cerca de cinco a oito centímetros de largura, paralelamente ao bastão que se usava para segurar o rolo, e com uma altura aproximada à do próprio pergaminho.

Por volta do primeiro e segundo séculos da Era Cristã, emerge um novo formato de manuscrito, o *códice*¹⁷¹, tal como já foi referido, que consistia na encadernação de algumas folhas dobradas ao meio, sobrepostas e costuradas umas às outras, apresentando variadas vantagens em relação ao rolo pois, como nos diz Chartier, permitia gestos inéditos, como folhear o livro, ou citá-lo, proporcionando uma leitura “fragmentada” mas que com a qual se percebia a totalidade da obra¹⁷².

Podemos também afirmar que no início da Idade Média, o pergaminho era sobretudo produzido nos mosteiros, conhecendo-se o Mosteiro de Guadalupe, em Espanha, como um exemplo de local fabrico do mesmo até ao século XVI, ou o próprio Mosteiro de Alcobaça, em Portugal. No entanto, há que ressaltar que embora se verificasse uma maior aposta no presente material, durante algum tempo, tal como acontece com todos os períodos de adaptação, assistiu-se à coexistência e co-utilização de diferentes suportes. Deste modo, entre os séculos III e VI d.C., conheceram-se três formas de livro: o rolo de papiro, o *códice* de papiro e o de pergaminho, sendo que o rolo de pergaminho não era muito utilizado. Contudo, no século IV o rolo de papiro foi superado pelo *códice* de pergaminho, sobretudo no que concerne à “literatura cristã”¹⁷³. Sabe-se também que o Cristianismo acaba por favorecer este formato, mais fácil de ler e com um tamanho que podia ser aumentado, conhecendo-se como uns dos exemplares mais antigos o famoso *Codex Sinaiticus*, manuscrito do século IV, e o *Codex Vaticanus*, atualmente na biblioteca do Vaticano.

Por outro lado, para que o presente material fosse utilizado, eram necessários diversos instrumentos de escrita, nomeadamente o cálamo, cana lavada e afiada com o auxílio de um canivete¹⁷⁴, o que permitia um traço mais constante, usada sobremaneira durante a Idade Média para escrever com tinta sobre papiro ou pergaminho. O uso deste objeto perdurou até aos séculos VI ou VII, quando se viu substituído pelas penas de ave¹⁷⁵, que podiam ser de pato, corvo, galo, ganso ou pavão. Estas eram também bastante utilizadas

¹⁷¹ Este termo havia já sido utilizado para designar um “livro”, também de forma retangular “composto de tábuas de madeira juntas num dos lados” in ANSELMO, A. (2002), *op cit.*, p.24.

¹⁷² CHARTIER, Roger *dir.* (1998), *Utilizações do objecto impresso (séculos XV - XIX)*, Algés, Difel, p.30.

¹⁷³ DIRINGER, D. (1982), *op cit.*, p.165.

¹⁷⁴ ANSELMO, A. (2002), *op cit.*, p.25.

¹⁷⁵ Poderiam ser utilizadas também penas metálicas, invenção já bastante antiga.

pelos copistas medievais sobre o pergaminho, tendo que ser primeiramente muito bem lavadas e arranjadas, preparação esta efetuada nos próprios mosteiros que poderia durar até um ano, o que tornava este instrumento bastante resistente. O pincel, outra invenção chinesa¹⁷⁶, era também utilizado para aplicar diversas cores (sobretudo o vermelho) nas letras iniciais, nas miniaturas, entre outras coisas.

No *scriptorium* existiam ainda outros utensílios como o pó de giz para a preparação do pergaminho, a pedra-pomes, canivetes, facas, a prancheta e o próprio móvel sobre o qual se escrevia, também ele denominado de *scriptorium*. No que concerne às tintas, a que mais se utilizava era a de cor negra, inventada pelos chineses e bastante usada pelos egípcios, composta por fuligem de carbono e, posteriormente, de “galhos de carvalho ou sulfato ferroso”¹⁷⁷, podendo ser fabricada com outros ingredientes como a cerveja, o vinho, água, ácido sulfúrico, entre outros, sendo variadas as receitas para a sua confeção. Por outro lado, a tinta de cor vermelha, “fabricada com óxido de ferro”¹⁷⁸, servia sobretudo para destacar, para escrever nas primeiras linhas dos manuscritos e, posteriormente, para realçar as letras iniciais ou os títulos dos capítulos que, por este motivo, passaram a chamar-se *rubricae* (de *ruber*, vermelho). Além disso, de salientar que nos livros litúrgicos as frases que indicam as cerimónias a realizar se encontram também escritas a vermelho. De referir que se utilizavam outras cores como o verde, o azul, o violeta e o amarelo, ou até mesmo a prata e o ouro em determinados livros de valor, sobretudo códices bíblicos, cujas folhas poderiam ser também tingidas com púrpura, como resultado do aparecimento de novas técnicas que tinham como objetivo o embelezamento dos manuscritos, ornamentos estes ainda hoje bastante apreciados.

O pergaminho conheceu variações de preço consoante a sua procura, mantendo-se, sobretudo a partir do século IV d.C., como principal suporte de escrita, utilizado quase por um milénio até ao advento do papel e constituindo o material privilegiado ao longo de toda a Idade Média, sendo que, também ao nível da música, é ele o garante de praticamente todas as fontes que chegaram até nós relativas ao presente período histórico. No entanto, como se sabe, com a invenção da imprensa, o pergaminho acabou por ser suplantado pelo papel, inovação chinesa, tal como explicaremos no capítulo que se segue.

¹⁷⁶ DIRINGER, D. (1982), *op cit.*, p.562.

¹⁷⁷ BEZERRA, Benedito Gomes, “Suportes de géneros textuais antes da invenção da imprensa: uma análise do livro”, artigo disponível em:
<http://www.orfeuspam.com.br/Periodicos_JL/Dialogos/Dialogos_4/Dial_4_Bene_Suportes.pdf>,
consultado a 23 de Outubro de 2011.

¹⁷⁸ BEZERRA, Benedito Gomes, artigo cit.

Capítulo 3- O Renascimento e a Imprensa na História do Livro e na Música

Introdução

Os diversos períodos da História nem sempre se apresentam passíveis de uma delimitação concreta, não existindo consenso na afirmação de uma cronologia precisa, na medida em que acabam por constituir o resultado de uma transição gradual para uma nova fase, com novos pensamentos, ideias e políticas, transformação esta perceptível e verificável apenas posteriormente, quando se realiza a dita delimitação.

Deste modo, quando falamos em Renascimento, estamos a referir-nos a um período histórico ocidental situado aproximadamente entre os finais do século XIV e meados do século XVI, correspondendo a uma época em que as mudanças económicas, culturais e sociais iniciadas em Itália, destacando-se as localidades de Florença e Siena, mas difundidas por toda a Europa, permitiriam a passagem de uma “Idade das Trevas”, para outra “das Luzes”. De esclarecer ainda que o Renascimento pode também ser dividido em três momentos: o *Trecento* (séc. XIV), o *Quattrocento* (séc. XV) e o *Cinquecento* (séc. XVI).

Podemos afirmar que neste tempo de explosão intelectual, de recuperação do “clássico”, de incrementação de novas tecnologias, muitos aspetos se desenvolvem, nomeadamente ao nível da História do Livro e da Música, assistindo-se, por exemplo, ao incremento da produção de papel e de toda a indústria livreira, à invenção da imprensa e, consequentemente, ao surgimento de uma nova notação musical, mais simplificada e propícia para a impressão.

Com o Renascimento, movimento cultural que marca a passagem da Idade Medieval para a Idade Moderna e que advogava uma profunda alteração de mentalidades, verificaram-se diversas mudanças a todos os níveis como a transição de um sistema social de feudalismo, vigente ao longo da Idade Média, para outro mais capitalista, constatando-se um novo ideário, em que se apela à apologia do Homem, a um Antropocentrismo, Humanismo e Naturalismo em detrimento do anteriormente aclamado Teocentrismo. De sublinhar ainda que um dos fatores que possibilitou o estabelecimento dos novos conceitos ideológicos e a mudança para um novo momento da História, prende-se com a ascensão da burguesia como classe social ligada à banca e com um carácter individualista que almejava usufruir da autoridade política que sempre estivera a cargo da Igreja e da Nobreza.

Neste período, as referências culturais da antiguidade clássicas foram redescobertas e aprofundadas, incrementando-se a filologia clássica e intensificando-se o interesse pela História e a Arqueologia. Ao nível das ciências constatou-se sobremaneira uma maior aposta no estudo da Astronomia, da Matemática, da Medicina ou mesmo da própria natureza,

realizando-se diversas experiências que permitiram o desenvolvimento de novas técnicas, conhecendo-se também a invenção de novos instrumentos científicos. No que concerne à Arte, verificou-se por um lado, na pintura¹⁷⁹, um primado do naturalismo e realismo presentes em retratos, “nus”, paisagens assinadas por autores que, mais que artistas, se tornam figuras intelectuais de prestígio, e por outro, na arquitetura¹⁸⁰, uma forte influência da cultura greco-latina, com a construção de grandiosos edifícios, acompanhada por uma escultura onde se destacou uma crescente reprodução da figura humana o mais realista possível.

O Humanismo, cultivado por Petrarca (1304-1374), Erasmo de Roterdão (1466-1536), Marsílio Ficino (1433-1499), Thomas More (1478-1535) ou Giovanni Pico della Mirândola¹⁸¹ (1463-1494), entre outros, defendia principalmente a dignidade do ser humano, colocado no centro de tudo, sendo este um ideal que destacava e se aliava a outros como o individualismo, o racionalismo, o neoplatonismo, o hedonismo ou até mesmo a atitude positiva e otimista que em muito permitiu o incremento de um espírito de descoberta. Este encontrava-se também patente na exploração marítima em que os portugueses tanto se evidenciaram, modificando-se a ideia global que o Homem tinha do mundo que habitava, através de diversos relatos orais ou escritos, como os de Padre António Vieira, tão presentes na literatura de viagens¹⁸² que nesta época floresceu em Portugal.

Ao nível da educação, verificou-se uma valorização do talento, procurando-se um ensino completo e fomentador das capacidades intelectuais de cada pessoa, agora desprendidas da “clausura” negativista medieval, numa época em que as universidades europeias encontraram alguns problemas, denotando-se inclusive uma falta não só de docentes como também de alunos. Além disso, nesta altura, há que sublinhar o aumento do interesse pela aprendizagem das antigas línguas clássica como o árabe, o hebraico ou o caldaico.

Continuando a desenvolver-se, embora de uma forma mais desprendida, sob as matrizes do Catolicismo, os ideais do período em questão conheceram ainda diversos críticos, como por exemplo Nicolau Maquiavel¹⁸³ (1469-1527), François Rabelais (1494-1553), Montaigne (1533-1592) ou o já referido Erasmo de Roterdão, que acabaram por, mais tarde, pôr em causa o otimismo caracteristicamente renascentista, destacando, variadas ocasiões

¹⁷⁹ O realismo próprio desta época, começou já a ser profetizado no século XIII, em trabalhos de alguns pintores como Cimabue (c. 1240-1302) ou Giotto (1276-1336), este último tido como o primeiro pintor do proto-renascimento italiano. Cf. LORD, Maria (2008), *op cit.*, p.18.

¹⁸⁰ De referir em Portugal o desenvolvimento do conhecido “estilo manuelino”, visível, por exemplo, no Mosteiro dos Jerónimos e na Torre de Belém, em Lisboa.

¹⁸¹ Giovanni Pico della Mirândola, autor de obras como *De Hominis Dignitate*, constitui um acérrimo apologista do humanismo, destacando-se ao nível da filosofia como um dos mentores de um movimento de recuperação das ideias de Platão, em detrimento das aristotélicas em vigor. Cf. PEREIRA, António dos Santos (2008), *Portugal Descoberto: cultura medieval e moderna*, vol. 1, Covilhã, Universidade da Beira Interior, p.241.

¹⁸² Ao nível da literatura de viagem portuguesa, poderemos ressaltar alguns autores como António Galvão (1490-1557), Duarte Barbosa (f.1521), Fernão Mendes Pinto (1509-1583), Gaspar Correia (1495-1561) João de Barros (1499-1570) Damião de Góis (1502-1574), entre outros.

¹⁸³ De destacar neste ponto a obra teatral *Mandrágora* de Maquiavel como uma verdadeira sátira à sociedade renascentista. Cf. PEREIRA, António dos Santos (2008), *op cit.*, p.241.

com o recurso à ironia, muitos dos aspetos negativos da sociedade, numa fase final deste ciclo histórico conhecida como “Maneirismo”.

Em Portugal, o Renascimento e as ideologias que a ele estavam associadas exerceram também a sua influência, através das trocas comerciais que se estabeleciam com a Itália e outros países europeus, bem como dos diversos intercâmbios culturais. Em solo lusitano, viveu-se assim um período áureo de lucros provenientes da exploração dos mares que permitiram o enriquecimento de todas as classes sociais, bem como o surgimento de diversas inovações, principalmente ao nível da navegação. Na literatura a referida mudança ideológica foi igualmente perceptível, sendo esta uma época bastante produtiva da qual há que destacar grandes vultos da cultura portuguesa como Sá de Miranda (1481-1558), Garcia de Resende¹⁸⁴ (1470-1536), Bernardim Ribeiro (c.1480-1545), Gil Vicente (c.1465-1537) e Luís de Camões (c.1524-1580), entre outros.

De salientar que o Renascimento ficou também marcado por diversas crises, quer políticas, resistindo ainda a chamada “Guerra dos Cem anos” (1337-1453), quer económicas, ao nível das zonas rurais fundamentalmente agrárias que se viram prejudicadas com o crescimento urbano, quer religiosas, assistindo-se à chamada Reforma Luterana, no início do século XVI, e à consequente Contra-Reforma. É neste contexto que assistimos ao nascimento da imprensa que, promovendo uma maior divulgação do saber, num momento tão oportuno em que o mesmo se encontrava em mutação, possibilitou a todos os níveis uma verdadeira descentralização e deselitização do conhecimento, auxiliando o progresso das variadas áreas culturais, como a música, que necessitou, em termos de notação, de se moldar às novas exigências de produção, alterando-se e adotando uma forma simplificada, tal como aprofundaremos mais adiante no presente trabalho.

3.1 A Invenção da imprensa

Na evolução diacrónica do livro, a invenção da imprensa constitui um marco de passagem para uma nova Era, conferindo ao homem um sistema comunicativo muito mais abrangente, organizado e rápido, proporcionando também uma melhor preservação dos conhecimentos e tradições que até aí se viam limitados a uma privilegiada parte da sociedade.

Se ao longo de toda a Idade Média, em que o zelo dos monges copistas, dedicados ao aprimoramento dos manuscritos, permitiu com que o livro se transformasse numa verdadeira obra de arte, com a viragem para um novo período histórico, com novas mentalidades e ideais, ou seja, no Renascimento, a preocupação com o embelezamento do livro mantinha-se, mas acervou-se a que se encontrava relacionada com a sua difusão, numa escala maior e mais barata. Neste período, em que o público letrado aumentou e onde se procurou uma produção de escritos com o menor número de erros possíveis, numa busca pela uniformização, a invenção da imprensa constituiu um ponto de viragem a destacar. Com ela, todos os ramos da

¹⁸⁴ Garcia de Resende foi o responsável pela compilação do *Cancioneiro Geral*, em 1516.

sociedade, desde os mais científicos e intelectuais aos do quotidiano, se viram modificados, permitindo a preservação e distribuição do conhecimento de uma forma mais massificada e rápida, determinando, contudo, o desaparecimento gradual dos copistas.

As novas ideias espalharam-se profusamente e a construção de uma elite intelectual, em detrimento de uma anterior que se baseava sobretudo na hereditariedade de títulos, começou a ser notória. Todos os campos da vida social se alteraram, desde os políticos e económicos aos religiosos, procedendo-se a uma maior disseminação dos conceitos fundamentais cristãos e nomeadamente da *Bíblia*, mais acessível ao ser promovida a imprensa em língua vernácula, facto que esteve inclusive na origem da chamada Reforma Luterana. A consequente Contra Reforma trouxe à imprensa um cunho negativo, ao ser vista como perpetuadora de valores subversivos que poderiam pôr em causa a autoridade da Igreja. No entanto, apesar deste último aspeto e das inúmeras dificuldades que a imprensa conheceu até se estabelecer como ramo de negócio rentável e universalmente eficaz, teremos que encarar a sua descoberta e desenvolvimento como um dos factos mais importantes da história da humanidade.

3.1.1 A invenção do papel

Considera-se ainda hoje o papel como o suporte de escrita primordial em todo o mundo, tendo sido de extrema importância para a multiplicação dos manuscritos e o impulsionamento do trabalho tipográfico aquando a invenção da imprensa. Este material conheceu a sua génese há muitos séculos atrás, na China, sendo trazido no século XI para a Europa pelos árabes. Oferecendo claras vantagens sobre o pergaminho, como o preço mais acessível e a possibilidade de um fabrico mais constante, o papel foi inicialmente utilizado para anotações vulgares, sendo bastante usado pelos estudantes e estando o pergaminho destinado aos manuscritos mais importantes.

Tal como já foi referido, a invenção do papel efetuou-se na China, por volta do ano de 105 d.C., segundo McMurtrie, “durante o reinado do Imperador Ho Ti, por Ts'ai Lun”¹⁸⁵. A sua produção foi aumentando ao longo do tempo, mas só mais tarde é que entrou no mundo ocidental, devido à monopolização que se fazia sentir, proveniente de diversas forças:

“o zelo dos missionários budistas, utilizou-o como meio de divulgação da fé por toda a China e o Japão. (...) Os Maometanos, representados pelos árabes conquistadores, fecharam as antigas vias comerciais à Europa, desviando assim a expansão do papel exclusivamente para o mundo muçulmano”¹⁸⁶.

Como se consegue perceber pela citação anterior, o papel era já um material procurado e requerido como forma de propagação dos ideais, tendo-se em conta as vantagens da sua durabilidade. Pelo que se sabe, no século VIII d.C., os árabes, aquando a invasão do atual Turquestão, aprisionaram vários fabricantes de papel chineses que lhes ensinaram os segredos da feitura desse material, assistindo-se à introdução do mesmo no mundo

¹⁸⁵ MCMURTRIE, Douglas C. (1997), *op cit.*, p.77.

¹⁸⁶ Idem, p.79.

muçulmano no ano de 751 da nossa Era, altura em que os árabes construíram uma fábrica em Samarcanda. Nesse período, o papel chega também ao Egito, onde fez concorrência ao papiro que, em 950, acabou por ser posto completamente de parte¹⁸⁷, alcançando Marrocos já no século XII, sendo já conhecido na Europa que ainda não o produzia, mas que o comercializava, importando-o de Damasco por Constantinopla, e da África pela Sicília, facto comprovado por McMurtrie que nos revela que o “documento de papel mais antigo europeu é uma escritura do conde Rogério, da Sicília, em latim e árabe, datado de 1109”¹⁸⁸.

Quanto à produção europeia, podemos referir que os primeiros moinhos de fabrico de papel que se conhecem eram os de Jativa em Espanha, de antes de 1100, de Fabriano (1276), na Península Itálica, de Troyes (1348), em França, e de Nuremberga (1390), na Alemanha¹⁸⁹. Contudo, a generalização deste material na Europa ainda demorou algum tempo, convivendo com o pergaminho não só porque a sua qualidade inicial não era muito satisfatória, mas também porque não havia necessidade de se produzir tanto material de escrita para uma sociedade ainda maioritariamente analfabeta. Por outro lado, compreende-se que, devido à sua origem muçulmana, a Igreja Cristã, força dominante na Europa no período em questão, não lhe tenha dado imediatamente o seu aval, sendo que acabou também por sofrer a ação de leis proibitivas para a sua aplicação em documentos públicos e relevantes.

No que concerne ao caso português, aponta-se o início do uso do papel no reinado de D. Dinis, conservando-se no ANTT uma “folha de papel de Inquirições de 1288”¹⁹⁰, monarca que em 1305 determinou que os tabeliães deveriam utilizar o papel em detrimento do pergaminho para as suas anotações, reservando o último para a redação de certos documentos, os mais importantes, devido à fácil deterioração do primeiro¹⁹¹. O material em análise era sobretudo importado de França, iniciando-se o seu fabrico em solo lusitano pelo menos a partir de 1411 e apontando-se Alcobaça, Leiria e Batalha como primeiras zonas de fabrico.

Quanto ao seu modo de fabricação, sabe-se que, inicialmente, Ts'ai Lun misturou num recipiente com água fragmentos de casca de árvore, pedaços de bambu, redes de pesca e trapos usados, adicionando cal para o desfibramento dos diversos materiais. Deste modo, formava-se uma pasta que era colocada numa forma de madeira revestida com um fino tecido feito de seda que deixava escorrer a água, restando uma folha que era removida e estendida sobre uma mesa. Repetindo-se a operação, as diversas folhas eram colocadas umas sobre as outras e separadas por um outro tipo de material, sendo prensadas e colocadas em muros aquecidos para poderem secar. A pasta de trapo foi assim o primeiro material utilizado para a produção de papel. Os trapos usados eram escolhidos, depurados e cortados aos bocadinhos para ficarem entre cinco a trinta dias a fermentar em água, exceto os de linho que eram submerso por poucas horas em lixívia de potassa. Contudo, os trapos acabaram por ser

¹⁸⁷ MCMURTRIE, Douglas C. (1997), *op cit.*, p.80.

¹⁸⁸ Idem, p.81.

¹⁸⁹ LABARRE, A. (2001), *op cit.*, p.31.

¹⁹⁰ MCMURTRIE, Douglas C. (1997), *op cit.*, p.92.

¹⁹¹ De referir que também nas “ordenações do reino” de D. Afonso V e de D. Manuel se continua a realizar uma distinção entre o papel e o pergaminho.

substituídos pela pasta de madeira, em 1845, embora ainda hoje se utilizem trapos de linho e algodão em alguns países na fabricação, por exemplo, do chamado *papel-moeda*.

Podemos também referir que, ao longo do tempo, foram surgindo algumas inovações como o uso de amido para a colagem das várias fibras, o uso de moinhos de martelos instigados a força hidráulica, para ajudar na decomposição das fibras, ou a utilização de cola animal e filigrana. Deste modo, com uma produção cada vez mais industrial, o papel foi-se tornando num material mais barato e utilizado em diversas situações do dia-a-dia, não se encontrando unicamente associado à escrita.

3.1.2 O desenvolvimento da imprensa

Tal como já foi referido, na época renascentista observaram-se profundas mudanças económicas e socioculturais, que estimularam uma crescente aposta no armazenamento e difusão de informação, na medida em que os novos ideais em constante debate e propagação requeriam uma maior reprodução de textos que se queriam de qualidade, mas mais baratos. Os monges copistas, habituados a essa tarefa, garantiram a multiplicação dos textos litúrgicos ainda durante muito tempo, mas não conseguiram dar resposta à procura constante de novos livros e à necessidade de documentação oriunda do incremento do comércio que se fez sentir, por parte de um público cada vez maior e menos elitista. Verificaram-se assim, em termos seculares, outras formas de materialização do saber, desenvolvendo-se um novo ramo comercial, nomeadamente após a inauguração da tipografia, resultado de uma série de invenções e aperfeiçoamentos que se foram operando ao longo dos séculos XIV e XV, compreendendo-se que a imprensa conheceu um trajeto evolutivo até à utilização de tipos móveis.

Tal como o papel já havia sido utilizado na China, também a imprensa era uma prática familiar em terras orientais desde há muitos séculos, local onde apareceram os primeiros livros impressos, embora não se possa afirmar claramente que esta seja uma antecessora direta da imprensa europeia. Deste modo, existia na China um processo que permitia uma reprodução de documentos mais rápida que a manual, recorrendo-se a blocos de madeira embebidos em tinta. A este método, desenvolvido desde o século VI, dá-se o nome de xilografia ou impressão tabulária, utilizando-se pranchas de madeira que se encontravam trabalhadas para que, em relevo, se pudesse colocar o que se pretendia gravar. Sabe-se também que os exemplos de impressão tabulária mais antigos que se conhecem provêm do Japão e representam pequenos talismãs em papel e datam de cerca de 770 d.C., podendo-se observar atualmente alguns desses exemplares no Museu Britânico¹⁹².

Deste modo, poder-se-á comparar a forma de impressão tabulária com a de um carimbo, primeiramente efetuada em seda, gravando-se flores decorativas, passando para o papel posteriormente de maneira a preservar-se informações e valores de carácter Budista, embora em número reduzido devido ao término da tolerância religiosa na China, em 845, que

¹⁹² MCMURTRIE, Douglas C. (1997), *op cit.*, p.110.

levou ao desaparecimento de diversos registros. Contudo, em 1900, nas chamadas “Cavernas de Mil Budas”¹⁹³, no Turquestão, foram encontrados num esconderijo secreto “cerca de 1130 maços, cada um com uma dúzia de rolos ou mais”, alguns deles preservados no Museu Britânico. Entre estes documentos, descobriu-se aquele que é considerado o mais antigo livro impresso conhecido, uma versão chinesa do *Sutra Diamante*¹⁹⁴, secção das escrituras do culto Budista, impressa em 868 por Wang-Chieh, com texto e ilustrações, podendo ser também localizada presentemente no Museu Britânico¹⁹⁵. A impressão entre os povos asiáticos desenvolveu-se com um maior ou menor apoio dos diferentes estadistas, e era aplicada não só em livros mas também em cartas de jogar, papel-moeda e em muitos outros aspetos¹⁹⁶.

De referir também que a impressão com caracteres móveis não foi uma novidade exclusivamente europeia, sendo já praticada, embora sem grande sucesso, no mundo oriental. Segundo McMurtrie, o inventor asiático dos tipos denominava-se Pi Shêng, homem do povo, que utilizava a argila cozida como matéria-prima para todo o processo que citaremos seguidamente:

“Arranjava argila viscosa e gravava nela caracteres tão finos como o bordo de uma sapeca. Cada símbolo formava, por assim dizer, um só tipo; cozia-os num forno para os endurecer. Tinha previamente preparada uma placa de ferro, coberta com uma mistura de resina de pinheiro, cera e cinzas de papel. Quando queria imprimir, pegava numa armação de ferro e punha-a sobre aquela placa. Colocava os tipos juntos uns dos outros e, quando a armação estava cheia (...) punha perto do lume para aquecer. Quando a pasta (na parte detrás) estava um pouco derretida, arranjava uma tábua bem macia e esfregava-a sobre a superfície, de tal modo que aquele núcleo de tipos ficava liso”¹⁹⁷

Percebe-se pela análise do excerto anterior, que a feitura dos blocos de argila constituía um método que exigia diversos passos e um certo cuidado, de maneira a que toda a impressão fosse realizada o mais perfeitamente possível. Além disso, apercebemo-nos da grande quantidade de materiais usados e do tempo que deveria ser dispensado para a impressão de uma só página. Deste modo, sabe-se que geralmente existiam duas formas preparadas para que, alternando a sua utilização, se pudesse efetuar uma impressão mais rápida, e diversos tipos para cada símbolo, aumentando-se o número de réplicas conforme o uso constante dos mesmos, sendo que, se o símbolo fosse mais raro ou simplesmente não existisse, poderia ser moldado e cozido no momento, ficando pronto em pouco tempo.

Os tipos de madeira e os de estanho, também utilizados, não funcionavam da melhor maneira com todo o género de tintas, nomeadamente as de aguarela, passando-se a utilizar a madeira como material embora a sua textura não fosse tão uniforme. Os tipos móveis de madeira surgiram assim primeiramente na China, mas acabaram por não ter o sucesso almejado visto que representavam sobretudo palavras e não letras, entendendo-se que os sistemas de escrita orientais, com milhares de caracteres, não eram facilmente reproduzidos

¹⁹³ DIRINGER, D. (1982), *op cit.*, p.413.

¹⁹⁴ Vd. Anexo 25.

¹⁹⁵ DIRINGER, D. (1982), *op cit.*, p.411.

¹⁹⁶ MCMURTRIE, Douglas C. (1997), *op cit.*, p.117.

¹⁹⁷ Idem, p.119.

com tipos separados, preferindo-se os ideogramas à escrita alfabética. Por outro lado, a impressão tabulária era muito menos dispendiosa e dava uma maior ênfase à caligrafia, tão preservada nas culturas do oriente.

Posteriormente surgiram os caracteres móveis em cobre e, em 1390, começa-se a utilizar o bronze e o metal como matéria-prima. É também nesse ano que aparece a primeira fundição de tipos, instalada na Coreia a mando do rei Ts`ai Tsung, ao aperceber-se que os caracteres metálicos possuíam uma maior resistência que os de madeira, continuando-se a utilizar uma placa diferente para cada palavra, o que consequentemente originava a criação de um sem número de caracteres para cobrir todo o vocabulário existente. De referir que a Biblioteca do Congresso em Washington possui no seu arquivo alguns exemplares de obras impressas na China com tipos móveis¹⁹⁸.

No que concerne ao caso europeu, centro do nosso trabalho, temos conhecimento de que a prática de xilogravuras e impressões tabulares começou a ser desenvolvida por volta do século XII. Mais tarde, já no século XIV, a xilografia floresceu na Europa nomeadamente no âmbito da impressão religiosa, utilizada sobretudo para gravar imagens em “estampas”¹⁹⁹, as quais eram pintadas à mão, acrescentando-se em diversos casos algumas legendas. Além disso, assistiu-se também a uma imprensa mais profana, ressaltando-se por exemplo a impressão xilográfica das já referidas “cartas de jogar”, muito em voga na época entre as classes operárias, sendo desenhadas e coloridas uma a uma. Os artesãos adotaram assim um sistema tabular para imprimir folhas soltas, sendo que as xilogravuras posteriores apresentaram, em alguns casos, um método de fricção, podendo-se anunciar como exemplos as estampas *Madonna*, de 1418, e o *S. Cristóvão*, de 1423, em que a chapa com tinta era colocada virada para cima, exercendo-se pressão sobre ela com o papel humedecido com o auxílio, por exemplo, de uma pequena almofada de pano preenchida com lã (*frotton*). Há que ressaltar que nem todas as estampas desta época se encontravam xilogravadas, utilizando-se também placas de metal com relevo, elaboradas por experientes ourives ou por pessoas relacionadas com este tipo de arte, na impressão das mesmas.

O sistema de impressão tabulária foi também método de criação e reprodução de livros completos²⁰⁰, muitos deles conservados até aos dias de hoje. Tal como acontecia no caso das impressões singulares, também os primeiros livros impressos a serem multiplicados sob o presente sistema revelavam um “cariz religioso”²⁰¹, popularizando os ensinamentos bíblicos para que todas as pessoas tivessem acesso aos mesmos, nomeadamente quem não

¹⁹⁸ DIRINGER, D. (1982), *op cit.*, p.412.

¹⁹⁹ De referir o *Descanso durante a fuga para o Egito*, *S. Jerónimo*, *Santa Doroteia* e o *Martirio de S. Sebastião*, de cerca de 1410, como as quatro estampas xilogravadas mais antigas. Podemos ainda mencionar outros exemplos da mesma época como *Jesus no jardim das oliveiras*, que se encontra hoje na colecção da Biblioteca Nacional de Paris, ou *a Anunciação e a Natividade*, presente na Colecção Gráfica de Munique. Cf. MCMURTRIE, Douglas C. (1997), *op cit.*, p.130. Vd. Anexo 26.

²⁰⁰ No que concerne aos livros mais importantes a referir no que respeita à impressão tabulária, devemos mencionar o *Apocalipse*, presentemente na Biblioteca de John Rylands, em Manchester, na Inglaterra, o *Ars Moriendi*, a *Bíblia Pauperum*, a *Historia seu Providentia Virginis Mariae ex Cantico Canticorum*, o *Ars Memorandi*, o *Decalogus*, entre outros. Cf. Idem, p. 142.

²⁰¹ EISENSTEIN, Elizabeth L. (2000), *Printing Revolution in Early-Modern Europe*, Cambridge, Cambridge University Press, p.42.

sabia ler, na medida em que eram adicionadas aos textos belas imagens representativas e com carácter explicativo, de início feitas manualmente, procurando-se a beleza do pormenor. Quando se começou a adotar um sistema totalmente xilográfico, os artesãos utilizavam imagens previamente elaboradas à mão, decalcando-as e gravando-as juntamente com os textos na madeira. Existiam também casos em que as ilustrações eram xilogravadas e os textos acrescentados de forma manual, sendo que estas edições se designam “quiro-xilográficas”, bastante usuais na corte de Borgonha em meados do século XV.

Os países com maior produção no que diz respeito à produção de livros xilogravados eram, na época, os Países Baixos e a Alemanha, continuando a elaboração dos mesmos muitos anos depois da invenção da imprensa, conhecendo-se assim algumas edições mais tardias deste tipo de livros como é o caso de algumas edições da gramática latina de Élio Donato²⁰². No entanto, o sistema tabular apresentava algumas desvantagens como o facto de não permitir a reutilização dos caracteres, não só porque a madeira não se mantinha resistente durante muito tempo, mas principalmente porque para cada nova gravação se tornava necessária a criação de novas pranchas.

Deste modo, possuindo-se uma contextualização perfeita, em que a crescente procura de livros pedia a criação de uma técnica de impressão mais “rápida, eficaz e barata”²⁰³, começou a desenvolver-se um sistema de impressão de tipos rigorosamente proporcionais, para que quando adaptados uns aos outros se mantivessem seguros, que poderiam ser reutilizados e agrupados de diversas formas. Além disso, efetuaram-se diversas experiências ao nível das tintas, sendo que a “tinta de aquarela”, outrora utilizada pelos chineses na impressão tabulária, não servia as necessidades dos tipos de metal pois não aderiria às suas superfícies. Por outro lado, procurou-se ainda a criação de uma base (platina) onde o tipo pudesse ser colocado.

No século XV, a tipografia nasceu e perdurou ainda durante algum tempo no anonimato, não existindo provas concretas que revelem com precisão quem e onde foi verdadeiramente inventada. Tal como afirma Kilgour, alguns impressores procuraram promover esse tipo de impressão, nomeando-se figuras independentes como “Jean Brito de Bruges, Prokop Waldvogel de Avignon ou Panfilo Castaldi”²⁰⁴. Contudo, diversas referências em obras e testemunhos diretos e indiretos, permitem com que se atribua geralmente a invenção da tipografia a Johann Gutenberg²⁰⁵ (1394-1468), promotor da impressão com

²⁰² A gramática latina de Élio Donato, manual clássico bastante utilizado na época, foi também impresso pelo sistema de tipos, conhecendo-se três edições anteriores a 1458, cujos fragmentos se podem encontrar na Biblioteca Estadual Prussiana de Berlim (as duas primeiras) e na Biblioteca Nacional de Paris (a terceira), sendo que os tipos utilizados para a reprodução da última denominam-se geralmente “tipos do Paris Donato”. Atribui-se usualmente a autoria de todas as edições a Gutenberg. Cf. MCMURTRIE, Douglas C. (1997), *op cit.*, p.167.

²⁰³ BRETON, Philippe & PROULX, Serge (1997), *A explosão da comunicação*, Paris, Bizâncio Editora, p.54.

²⁰⁴ KILGOUR, Frederik G. (1998), *op cit.* p.85.

²⁰⁵ De salientar que esta afirmação acabou por ser, ao longo do tempo, muito contestada, nomeando-se outras figuras da época, também ligadas ao desenvolvimento da imprensa, como autores da invenção da mesma. Destacaremos assim o nome de Lourens Janszoon Coster, natural de Halermo, na Holanda, também ele utilizador de tipos móveis, tido como um dos principais rivais de Gutenberg na luta pela detenção do título anterior.

caracteres móveis agrupados, inicialmente de carácter gótico²⁰⁶, na Mogúncia e em Estrasburgo. Este utilizava moldes manuais de bronze, para muitos autores a “verdadeira invenção”²⁰⁷, onde vertia uma liga composta por chumbo, antimónio e bismuto, para criar letras isoladas e sinais de pontuação invertidos, adaptados a uma estrutura ajustável que regularizava a altura e largura dos tipos, sendo que a última variava com a dimensão da letra. De referir que a impressão de tipos com letras do alfabeto não constituía uma novidade completa, na medida em que este processo havia sido já desenvolvido através de carimbos de baixo-relevo pelos encadernadores da época ou até mesmo pelos fundidores de metais.

Podemos também afirmar que Gutenberg utilizou uma prensa inspirada num antigo modelo da de parafuso, usada na produção de azeite e vinho, onde as páginas eram colocadas e apertadas, recorrendo-se ainda a uma tinta à base de óleo. Sabe-se que o referido impressor havia sido joalheiro anteriormente, facto verificável pelo nível artístico dos seus trabalhos, de qualidade tanto em termos pragmáticos como em termos estéticos.

Gutenberg acabou por recolher todos os conhecimentos da época relativos à presente matéria, aperfeiçoando-os e incrementando a tipografia, promotora de uma impressão em massa. Refere-se habitualmente a década de trinta do século XV como espaço temporal em que Gutenberg iniciou as suas pesquisas relativamente ao presente tema, em Estrasburgo, onde se encontrava exilado, pedindo auxílio monetário a diversos credores como Johann Fust, um importante ourives e capitalista da Mogúncia e seu sócio durante algum tempo, a quem ficou a dever cerca de “dois mil florins”²⁰⁸, facto que resultou na dissolução da sociedade e na confiscação, através de um processo judicial, de grande parte dos instrumentos de impressão que Gutenberg possuía. Johann Fust aliou-se posteriormente a Peter Schoeffer, dupla que conheceu grande sucesso com o desenvolvimento do negócio livreiro²⁰⁹.

Em 1457 a cor foi inserida na impressão tipográfica, deixando assim de ser introduzida manualmente após a impressão, ressaltando-se como exemplo ilustrativo o *Saltério de Genebra*²¹⁰ de Johann Fust e Peter Schoeffer, já mencionado, editado nesse mesmo ano, cujas letras iniciais se encontram ornamentadas com bonitos tons de vermelho e azul, sendo considerado o primeiro livro impresso datado e assinado. Tal como as tintas, o papel foi também alvo de pesquisas aprofundadas, procurando-se materiais resistentes para que as tintas não escorressem, de modo a assegurar a precisão dos traços e a rapidez da secagem das mesmas, tornando a impressão permanente. Assim, passou a utilizar-se uma tinta desenvolvida a partir de azeite e pó de carvão, usada não só na prensa, mas também nos

²⁰⁶ De referir que nesta época, sobretudo nos Estados Papais, circulava já outro tipo de letra: a humanística redonda, utilizada em Portugal a partir de 1534, nomeadamente pelo impressor Germão Galharde em Lisboa, destacando-se também a tipografia de Santa Cruz de Coimbra no que à introdução de novos tipos na imprensa diz respeito. Cf. PEREIRA, António dos Santos (2008), *op cit.*, p.260.

²⁰⁷ DE VINNE, Theodore Low (1877), *The Invention of printing*, Oxford, Francis Hart & Co, p.66.

²⁰⁸ MCMURTRIE, Douglas C. (1997), *op.cit.* p.162.

²⁰⁹ O livro começou a ser comercializado primeiramente através de “agentes” que asseguram os contactos entre comprador e vendedor. Além disso, esta é também uma época de grandes feiras, como as de Franckfurt do final do século XVI, momentos de grande oportunidade de negócio. Cf. FEBVRE, L. & MARTIN, H. (1997), *O Aparecimento do livro*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, p.304.

²¹⁰ O presente *Saltério* conheceu duas edições e pode ser considerado como a primeira obra impressa assinada e datada. Cf. MCMURTRIE, Douglas C. (1997), *op.cit.* p.174. Vd. Anexo 27.

desenhos manuais das letras capitulares e ilustrações. O referido *Saltério*, segundo afirma Paul Nelson, constitui “o primeiro livro impresso a conter música”²¹¹, facto que exploraremos mais adiante.

De referir ainda que se considera o fragmento do *Julgamento do Mundo*²¹², encontrado em 1892 na Mogúncia e impresso aproximadamente entre 1444 e 1447, como o exemplar mais antigo da imprensa com tipos móveis, atribuindo-se a sua autoria a Gutenberg²¹³. Além disso, diversos estudiosos apontam o referido impressor como o responsável pela reprodução do chamado *Calendário Astronómico*, de cerca de 1448, descoberto em 1901, e de três edições da gramática de Donato²¹⁴. Contudo, a obra que mais vulgarmente se atribui a Gutenberg é a chamada *Bíblia de 42 linhas* ou *Bíblia de Gutenberg*²¹⁵, começada em 1453 e terminada em 1455, da qual foram reimpressas “cerca de duzentas cópias”²¹⁶, algumas em pergaminho, podendo-se encontrar atualmente um dos seus exemplares na Biblioteca Nacional de Paris. De mencionar ainda a *Bíblia das 36 linhas*, muito rara e da qual existe apenas um exemplar completo e, embora com muitas reservas, o *Catholicon*, dicionário latino de João Balbo, impresso em 1460, como frutos do trabalho da última fase de impressão de Johann Gutenberg que, em 1465, passa a servir exclusivamente o arcebispo Adolfo de Mogúncia.

Com o passar do tempo, os seguidores de Gutenberg, tidos como os “prototipógrafos”, foram desenvolvendo a imprensa de modo a responder às exigências da época, na medida em que se tornou necessário um mecanismo rápido de difusão do saber nomeadamente no que às diretivas sociais dizia respeito. Em 1461, conheceu-se o primeiro livro ilustrado, impresso em Bamberg, a segunda cidade alemã a possuir uma tipografia, pelo tipógrafo Albrecht Pfister, a partir de uma combinação dos tipos móveis e da utilização de cerca de cento e uma xilogravuras, reproduzindo-se um livro de fábulas em alemão de 1349, *Der Edelstein*, de Ulrich Boner. Já em 1470, o francês Nicolas Jensen, que havia visitado a Mogúncia para conhecer os segredos da arte da impressão, desenvolve juntamente com Jacques le Rouge os caracteres romanos, aplicando-os primeiramente na obra *Epistolae ad Brutum*, de Cícero.

Além disso, sabendo-se que a produção de obras impressas se aplicou numa primeira fase a conteúdos religiosos, atribui-se a William Caxton o primeiro passo dado em direção a uma promoção de uma literatura mais abrangente e secular, em 1476, na Inglaterra, onde se

²¹¹ NELSON, Paul (2003), “Music Printing in the Renaissance”, disponível em <<http://www.pnelsoncomposer.com/writings/MusicPrintingRenaissance.html>>, consultado a 20 de março de 2012, p.3. Tradução nossa.

²¹² Este fragmento encontra-se presentemente no Museu de Gutenberg, na Mogúncia, na Alemanha.

²¹³ KILGOUR, Frederik G. (1998), *op cit.*, p.90.

²¹⁴ MCMURTRIE, Douglas C. (1997), *op.cit.* p.167.

²¹⁵ Neste ponto, necessitamos sublinhar que, contudo, segundo McMurtrie, a presente obra foi toda impressa ou pelo menos concluída por Johann Fust e Peter Schoeffer, sendo que poderia ter sido iniciada ainda durante a sociedade de Fust com Gutenberg. Cf. MCMURTRIE, Douglas C. (1997), *op cit.*, p.172. Vd. Anexo 28.

²¹⁶ KILGOUR, Frederik G. (1998), *op.cit.*, p.91.

estabeleceu, procurando-se cada vez mais o uso das línguas vernáculas²¹⁷, agora impulsionadas, nomeadamente com as traduções da *Bíblia* que se foram realizando nesta época, alargando-se consequentemente o mercado livreiro. No ano seguinte, ou seja, em 1477, Domenico de Lapi introduziu neste campo o processo de gravura em talha, conhecendo-se o primeiro livro impresso de mapas, intitulado *Cosmographia de Ptolomeu*. Já em 1501, atribui-se a Francesco Griffo a criação dos caracteres cursivos, aldinos ou itálicos, o que alargou as possibilidades de impressão, conferindo aos livros um maior número de pormenores e tornando-os cada vez mais perfeitos.

De salientar ainda que a tipografia, embora trouxesse uma imensidão de vantagens no que concerne à promoção da cultura e divulgação das novas ideias em voga, destacando-se a cidade de Veneza como principal centro tipográfico, acabou por ser considerada pelos diversos estados europeus e sobretudo pelos chefes religiosos, como uma ameaça à autoridade estabelecida, ao permitir com uma maior facilidade a disseminação de informações contrárias às leis impostas e aos valores e ideais cultivados pela Igreja. Neste ponto, há que destacar o papel da imprensa na propagação das ideias luteranas e calvinistas com a chamada Reforma Protestante, iniciada por volta de 1507, facto que resultou na perseguição de diversos tipógrafos, como Etienne Dolet. Deste modo, com a disseminação de novos valores de carácter religioso, a palavra escrita conheceu também uma mudança, sendo cada vez mais reprimida de forma a que os ditos novos princípios fossem melhor controlados, censurando-se os livros cujo conteúdo era tido como inaceitável, proibindo-se a sua difusão e ilegalizando-se a sua posse.

Assim, sabemos também que devido à Reforma Protestante surge a Reforma Católica, de carácter disciplinar e doutrinário numa primeira fase, seguindo-se um intuito de implementar instrumentos de combate ao primeiro movimento reformista, numa segunda fase denominada de Contra Reforma, caracterizada pela reativação da Inquisição²¹⁸ e o estabelecimento de um *Índex*. Com o Concílio de Trento (1543 - 1563), a Igreja Católica publica o *Index Librorum Prohibitorum*, que constituía uma lista de livros proibidos, sendo que, pelo contrário, nos países tidos como protestantes, estavam proibidas as obras católicas e todas aquelas que se referissem a uma outra Igreja reformadora, conhecendo-se com o passar do tempo muitos outros índices²¹⁹ que levaram à censura de publicações da época,

²¹⁷ De referir que, com a invenção da imprensa, muitas línguas, agora adoptadas e reproduzidas pelos tipógrafos, começaram a ser aceites como independentes, como foi o caso do holandês, anteriormente considerado um dialeto do alemão.

²¹⁸ A Inquisição foi introduzida em território português no seguimento de diversas negociações com Roma, efetuadas por D. João III, através da Bula *Cum ad nihil magis* de 1536, dividindo-se os domínios da censura que poderia ser Régia, do Ordinário, que surge em Portugal como consequência do Concílio de Trento, sendo que os Bispos deveriam examinar e autorizar a impressão e circulação dos livros nas respetivas dioceses, ou do Santo Ofício. Este último, juntamente com o Ordinário estava encarregue da defesa da Igreja e dos seus costumes, enquanto que o Desembargo do Paço se ocupava de questões mais civis.

²¹⁹ Ao nível dos Índices portugueses, cada um mais “completo” que ou outro, podemos referir como exemplo o de 1561, assinado por Fr. Francisco Foreiro, o *Índex Librorum Prohibitorum* proveniente de Roma (*Index Tridentino*) de 1564, ou o *Catálogo dos Livros que se Proíbem neste Reinos e Senhorios de Portugal*, organizado por Fr. Bartholomeu Ferreira, primeiro censor d’ Os Lusíadas, em 1581. Mais tarde, em 1597 o anterior rol é completado, seguindo-se a elaboração de um outro, em 1624, já sob a alçada

manuscritas ou impressas. De referir neste ponto que a Inglaterra acabou por ser a primeira nação a pôr termo à lei censória que regulava as atividades da imprensa, em 1695, sublinhando-se também a posterior Primeira Emenda à Constituição Americana, em 1791, que proibia qualquer tipo de opressão à liberdade de imprensa.

Além disso, os impressores tiveram que resolver diversos problemas que, com o passar do tempo, foram surgindo, na medida em a arte tipográfica se alargou a todo o tipo de domínios. Esses problemas prendiam-se por exemplo com a impressão de livros em línguas com alfabetos diferentes, como é o caso do grego²²⁰ e do hebraico²²¹, que em muitos casos era realizada por universitários ou eruditos conhecedores dessas línguas, procurando-se uma escrita análoga à manual e, por isso, sendo também necessário produzir-se caracteres que representassem as letras da época, reunidas por “ligamentos”, e as “abreviaturas”. Por outro lado, os primeiros impressores encararam ainda outras dificuldades, tal como afirmam Febvre e Martin, enfrentando questões como a volumosa necessidade de papel, visto que o prelo exigia usualmente cerca de três resmas por dia²²², os problemas de transporte, a necessidade de encontrar materiais cada vez mais resistentes, ou até mesmo a impressão de livros de matemática, que necessitava de bastantes caracteres especiais, ou a de obras musicais, visto que a notação musical tinha também as suas particularidades, tal como pretendemos explicitar mais adiante.

No que concerne ao caso português, não se consegue marcar ao certo uma data que aponte com precisão a entrada da tipografia em solo lusitano, sendo que nem todos os livros publicados nesta época se encontram referenciados nos registos documentais disponíveis. Sabe-se, porém, que as primeiras tipografias que se estabeleceram em território luso tinham origens judaicas, provenientes da Itália, incrementando-se uma tipografia hebraica e afirmando-se que o primeiro livro impresso em Portugal, o *Pentateuco* de 1487, proveio do prelo de Samuel Gacon, editor judeu da primeira oficina tipográfica portuguesa, situada em Faro²²³. Todavia, esta afirmação encontra-se aliada a duas outras hipóteses: a “hipótese de Leiria”, defendendo-se esta cidade como a primeira a possuir uma tipografia na Península Ibérica; e a “hipótese da Guarda”²²⁴, que advoga ser esta a primeira localidade a possuir uma tipografia²²⁵.

do inquisidor-mor D. Fernando Martins Mascarenhas e com a assinatura de Baltasar Álvares, padre jesuíta: o *Index Auctorum Damnatae Memoriae*, um dos mais repressivos que se conheceu.

²²⁰ Os primeiros impressores a depararem-se com este problema foram Sweynheym e Pannartz, que necessitaram de fundir uma coleção de tipos gregos para editarem edições de obras de Lactâncio em 1465. Nesse mesmo ano Peter Schoeffer criou também uma coleção semelhante. De referir que o primeiro livro impresso inteiramente em grego foi publicado em Milão em 1476 por Dionysius Paravisinus e intitulava-se *Epitomé*, constituindo uma gramática de Constantino Lascaris. Cf. MCMURTRIE, Douglas C. (1997), *op cit.*, p.298.

²²¹ Podemos acrescentar que o primeiro volume impresso com tipos hebraicos denominava-se *Arba Turim*, obra de Jacob bem Asher publicada em Veneza por Meschullam Cusi, em 1474. Cf. Idem, p.301.

²²² FEBVRE, L. & MARTIN, H. (1997), *op cit.*, p.46.

²²³ ANSELMO, A. (1981), *Origens da Imprensa em Portugal*, Lisboa, I. N. - C. M., p. 87.

²²⁴ A hipótese de Leiria é defendida por autores como Pedro Nunes, Pedro Afonso de Vasconcelos e António Ribeiro dos Santos, enquanto que a segunda se baseia na *Carta executorial* do bispo de Guarda de 1461, relativa aos trajes do clero à época. Cf. MCMURTRIE, Douglas C. (1997), *op cit.*, p.216.

²²⁵ Idem, *ibidem*.

Neste ponto teremos também que sublinhar o forte contributo do monarca Afonso V (1432-1481), o Africano, no que ao incentivo da tipografia em Portugal diz respeito, mencionando-se os textos *Summario das Graças*, resumo de uma bula papal de 1482, e *Ars Eloquentiae*, ambos de 1488, como os primeiros a serem impressos em português²²⁶. De sublinhar ainda *Sacramental* (1488?), de Clemente Sánchez de Vercial, descoberto na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro nos finais do século XIX, como o suposto primeiro livro impresso nos prelos lusitanos em língua portuguesa, referenciando-se igualmente o *Tratado de Confissom*²²⁷ (1489), proveniente de Chaves, anterior detentor desse título e a tradução “em linguagem” da *Vita Christi*, terminada em 1495, pelos impressores alemães “Valentim Fernandes de Morávia e Nicolau de Saxónia”²²⁸. Por outro lado, a maioria dos impressores oriundos da Alemanha, estabelecidos em Portugal, dedicou-se sobretudo à impressão de livros em latim, como o *Breuiarium Bracharensense* de João Gherlinc, impresso em Braga em 1494, numa época em que a língua latina começou a ser substituída pelas línguas nacionais. Como um dos principais tipógrafos portugueses podemos nomear Rodrigo Álvares que, em 1497, imprimiu no Porto as *Constituições do Bispado do Porto* e os *Evangelhos e epístolas*. Além disso, de ressaltar que os impressores necessitavam de obter os chamados *privilégios*, ou seja, uma autorização, para conseguirem desenvolver os seus trabalhos livremente.

Percebemos assim que quando nos reportamos ao desenvolvimento da imprensa, precisamos compreender que esta teve que passar por diversas fases, existindo já há muito tempo sob a forma de xilogravuras ou impressões tabulares e evoluindo para uma conceção de tipos, cujo aperfeiçoamento não foi estanque. No entanto, como o presente trabalho se destina sobretudo a um esclarecimento dos avanços técnicos que permitiram a evolução da notação musical até à invenção da imprensa, referiremos apenas de forma abrangente os várias etapas que a mesma percorreu posteriormente.

Deste modo, podemos mencionar que a primeira alteração significativa à estrutura de Gutenberg se operou em 1620, pela ação do holandês Willem Janszoon Blaeu, que lhe adicionou um mecanismo que levantava a prensa automaticamente após a impressão, sublinhando-se, em 1796, a invenção da litografia, uma técnica de ilustração, pelo austríaco Alois Senefelder, e em 1800 a criação da primeira prensa metálica por Lord Stanhope. Já em 1810, atribui-se a Friedrich Koenig o desenvolvimento da impressão cilíndrica, juntamente com André F. Bauer, utilizando-se dois cilindros para deslocar o papel até à zona onde se encontravam as placas de impressão, bem como a invenção do entintamento automático por meio de rolos, em 1810, conhecendo-se a impressora a vapor. Procurando-se cada vez mais um aperfeiçoamento das máquinas de impressão, em 1846 cria-se um mecanismo rotativo

²²⁶ PEREIRA, António dos Santos (2008), *op cit.*, p.256.

²²⁷ Há que referir que, segundo Artur Anselmo, o *Tratado de Confissom* constitui uma espécie de continuação do conteúdo religioso retratado no *Sacramental*, sendo que, até mesmo ao nível dos caracteres utilizados, parecem provir da mesma origem anónima. Cf. ANSELMO, A. (1981), *Origens da Imprensa em Portugal*, Lisboa, I. N. - C. M., p.99.

²²⁸ Idem, p.95.

patenteado pelo americano Richard Hoe, inventando-se em 1884 a *linotipia*²²⁹ e chegando-se em 1967 a uma impressão controlada por computador. Podemos compreender que todas as anteriores inovações permitiram com que a obra impressa e, em suma, o livro pudesse ser difundido por toda a parte de uma forma mais rápida e barata, sendo que, segundo Kilgour, em 1981, estimava-se que existisse já uma grande quantidade de livros impressos, “cerca de vinte milhões de cópias”²³⁰, um número possivelmente superior ao de todos os manuscritos elaborados até à invenção em análise.

Assim, entendemos que o desenvolvimento da imprensa acabou por ter um papel fundamental para a incrementação dos conceitos da renascença e de toda a sua revolução científica e cultural, difundindo os novos livros, disseminando os ideais da Reforma, fomentando a aprendizagem e a cultura de massas, exacerbada séculos mais tarde com a propagação de jornais, revistas ou dos livros de bolso. Enriquecendo as bibliotecas particulares e não só, e propiciando o nascimento do “homem tipográfico”²³¹ que Marshal McLuhan advoga, a imprensa é tida como um avanço direto para a modernidade, ao alastrando-se aos mais variados aspetos da quotidiano de uma forma completamente nova. Passando-se do livro singular (manuscrito), para o livro plural (impresso), tal como Artur Anselmo sublinha, a impressão estandardizou o conhecimento e a divulgação de ideias²³², pois, como percebemos, permitiu a difusão dos conhecimentos existentes para um público muito mais abrangente, fomentando também o desenvolvimento de diversas áreas como a biblioteconomia, numa fase em que, sem dúvida, a informação necessitava de se encontrar bem organizada, para poder ser facilmente encontrada e usufruída.

3.2 A Música Renascentista

Ao longo de toda a *Ars Nova*, designação atribuída em termos musicais à música desenvolvida durante o século XIV, várias foram as ideias humanistas que surgiram, nomeadamente as de Petrarca, ou mesmo as de Dante (1265-1321) e Boccaccio (1313-1375), pensamentos esses que em muito influenciaram a cultura desse tempo, apoiada por novos mecenas oriundos de uma burguesia emergente.

Tal como as demais áreas do saber, também a música se viu influenciada pelas teorias e ideologias renascentistas, nomeadamente as do chamado humanismo. Deste modo, em termos musicais, assistimos a algumas alterações estilísticas e não só, como a adoção de uma escrita equilibrada entre as várias vozes, tanto ao nível vocal como instrumental; a definição do predomínio da melodia na voz superior e da harmonização no baixo; o recurso à imitação e o sublinhar da expressividade; a crescente preocupação com a respiração entre as frases; a aceitação progressiva das terceiras e quintas como acordes consonânticos e das cadências

²²⁹ Esta é uma invenção de Otto Mergenthaler que permite que cada peça de metal, em vez de formar uma única letra, contenha todas as letras de uma linha.

²³⁰ KILGOUR, Frederik G. (1998), *op cit.*, p.82.

²³¹ MCLUHAN, Marshall (1966), *The Gutenberg Galaxy, The Making of Typographic Man*, Toronto, Un University of Toronto, p.17.

²³² ANSELMO, A. (1997), *Estudos de História do Livro*, Lisboa, Guimarães Editores, p. 44.

clássicas (perfeita, plagal e interrompida) nos finais das frases; ou mesmo a grande associação da música com a arte literária, nomeadamente a greco-latina.

Deste modo, podem-se tomar os compositores em destaque da última fase da Ars Nova, como os já referidos franceses Guillaume de Machaut e Philippe de Vitry, como os grande percursores da música renascentista, contudo, nos primeiros decénios do século XV, quem se destaca no panorama musical da época é o compositor inglês John Dunstable (c.1390-1453), cujas obras podem ser encontradas em diversos arquivos, principalmente “alemães e italianos”²³³. Estas prendiam-se sobretudo com a música litúrgica, nomeadamente Missas ou motetes isorrítmicos sacros, sendo que os últimos representavam uma inovação de Dunstable e de outros compositores seus contemporâneos como Leonel Power (-1445), na medida em que o motete costumava encontrar-se associado a um estilo musical profano. De referir também, que estes autores podem ainda ser considerados os primeiros a compor na totalidade todos os elementos das suas obras sem que as mesmas se encontrassem baseadas num qualquer canto existente.

A música inglesa deste período, a chamada *contenance angloise*, acabou por estar na base de toda a produção musical renascentista, influenciando compositores franceses e italianos com as suas características próprias, como por exemplo a utilização de terceiras e sextas melódica e harmonicamente. Recorrendo a uma notação proporcional, tanto Dunstable como os vários compositores do *Trecento* italiano apresentaram obras com linhas superiores compostas de uma forma mais livre, assentes em partes inferiores simplificadas, tal como se pode observar no *Manuscrito de Old Hall*²³⁴ (c.1410), considerado como a fonte da música inglesa mais importante do final do século XIV, princípio do século XV.

Podemos afirmar, deste modo, que a Escola Inglesa, tida como a primeira fase da música renascentista, acabou por ter uma grande importância para todos os compositores da época que, invariavelmente, adotaram os seus desenvolvimentos e os refinaram, como foi o caso dos franceses Guillaume Dufay (1397-1474), o mais popular, e Gilles Binchois (c. 1400-1460).

De referir que, entre as obras de Dufay podemos incluir diversos motetes isorrítmicos, missas, mas também canções seculares, *rondeaux* e *ballades*, ressaltando-se o uso da técnica do *fauxbourdon*²³⁵, estabelecendo-se um certo sentido de tonalidade fortalecido pelo presente compositor ao utilizar cadências de modo a reforçar o acorde da tônica. Mais tarde, a crescente colocação do *cantus firmus* acima na textura permitiu uma maior gama de possibilidades na escolha dos movimentos harmónicos. Também nesta época se verificaram preocupações similares por parte de outros compositores como Johannes Ockeghem (1420-1497), conhecido pela sua escrita melismática e pelo recurso à imitação como método de composição, sendo apontado como o primeiro verdadeiro compositor do Renascimento.

²³³ LORD, Maria (2008), *op cit.*, p.18.

²³⁴ O *Manuscrito de Old Hall* encontra-se presentemente na biblioteca britânica. Vd. Anexo 29.

²³⁵ Muito comum do século XV, a técnica do *fauxbourdon* consistia, em modos gerais, na utilização de duas vozes mais agudas que se acompanhavam usualmente por terceiras, e de uma outra voz que mantinha o *cantus firmus* uma quarta abaixo, criando uma cadeia de tríades em primeira inversão. Cf. LORD, Maria (2008), *op cit.*, p.19.

No entanto, afirma-se geralmente que Josquin de Prez (1440-1521), “o príncipe dos compositores”²³⁶ tido como a figura central da chamada Escola Franco-flamenga, constituiu o expoente máximo da música renascentista, sendo-lhe atribuída a autoria de diversos motetes, autênticos modelos a seguir, onde conseguiu mesclar os rigorosos métodos estruturais e melódicos de toda a música sacra com os que se utilizavam expressivamente em géneros de cariz secular, como a *chanson*. Além disso, Josquin de Prez tornou-se também célebre pela recorrente utilização da técnica da imitação e do cânone, muitas vezes reforçado pelo *cantus firmus*, duplicando-se o *tenor*, sendo que o material de composição acabava por permear todas as vozes, num claro pronúncio de fuga, pontuando as suas obras com cadências perfeitas que sublinhavam o sentido de tonalidade. Nas suas *chansons*, apelava sobretudo à expressividade, construindo-as a partir de motivos, sendo que as novas linhas melódicas eram elaboradas como variações sobre esses motivos básicos.

Por outro lado, já no início do século XVI, tanto as obras de Josquin como as dos demais compositores da época, como Jacob Obrecht (1457-1505), demonstravam que as diversas vozes de uma música deixaram de possuir diferentes níveis de importância, abandonando-se a antiga hierarquia que atribuía funções distintas a cada voz. Estas podiam ser tocadas por instrumentistas, numa altura em que a música instrumental começou a emergir, tornando-se gradualmente mais autónoma ao possuir um repertório próprio em que se utilizavam sobretudo as chamadas “tablaturas” como forma de notação. A este nível, podemos falar em diferentes géneros de música instrumental, como a *transcrição*, a *variação*, a *tocatta*, a *canzone*, *ricercar* e o *par de danças*. O instrumentário conhecido foi também alargado, começando-se a pensar em “famílias de instrumentos” nos diversos tratados que surgiram como o *Musica Getutscht* (1511), de Virdung (1465-1530), *Musica Instrumentalis Deudsch* (1529), de M. Agricola (1510-1557) ou *Syntagma Musicum* (1614-19), de M. Praetorius (1571-1621), e nos variados manuais de prática instrumental desta época.

Com a invenção da imprensa musical, em 1501, por intermédio de Ottaviano Petrucci (1466-1539), sob os modelos de Gutenberg, com o seu *Harmonice Musices Odhecaton*, e a consequente publicação musical, a música tornou-se mais acessível a todos e não apenas aos profissionais, ou aos elementos da Nobreza ou da Igreja, e passível de uma divulgação mais rápida e em maior quantidade, sendo assim permitida a difusão de partituras mais complexas e a fixação das mesmas no tempo e na memória de uma forma mais segura.

Sabe-se também que, ao nível das entidades promotoras da cultura, nomeadamente no campo da música, no Renascimento, as catedrais e as capelas reais ou principescas²³⁷, como a Capela Real Portuguesa, constituíam os principais centros de atividade musical, sendo que, junto das primeiras, funcionavam escolas de música como a da Sé de Évora, de inícios do século XVI,

²³⁶ LORD, Maria (2008), *op cit.*, p.19.

²³⁷ Podemos destacar, em Portugal, a importância da Capela Real, cujos estatutos se encontravam definidos desde o tempo de D. Duarte, bem como o papel da Capela e Colégio dos Santos Reis Magos de Vila Viçosa, fundada pelos Duques de Bragança, no incremento da música renascentista, garantindo não só os serviços litúrgicos, mas também as festividades sociais cortesãs. Cf. BORGES, Maria José & CARDOSO, José Pedrosa (2008), *op cit.*, p.132.

sob os desígnios do Cardeal Infante D. Afonso (1509-1540), onde lecionou Mateus d'Aranda (1495-1548), grande compositor e teorista espanhol²³⁸.

Em termos estilísticos, a grande diferença entre a música renascentista e a medieval encontra-se ao nível do tecido musical, agora muito mais trabalhado. As principais formas de música sacra continuaram a ser a Missa, cíclica, temática ou de “paródia”, e os motetes para, no mínimo, quatro vozes, existindo também música cantada *a cappella* que era unicamente coral. As técnicas medievais do *hoquetus*²³⁹ ou da *isorritmia* começaram a ser postas de parte, constatando-se que os modos, embora ainda prevalecessem, passaram a ser progressivamente substituídos por uma ideia de tonalidade, também devido ao uso de notas estranhas e acidentais. A harmonia começou a ganhar forma, na medida em que os compositores se preocupavam cada vez mais em pensar numa vertente vertical e na formação de acordes, surgindo as dissonâncias, ampliando-se em muito o campo da expressão musical.

Paralelamente à música sacra renascentista, assistiu-se ainda a um rico florescimento das canções populares de música profana, ritmadas e alegres, expressando todo o tipo de estado de espírito, conhecendo-se assim novos géneros como a *frottola* em Itália e em Mântua, onde era a música preferida de Isabella d'Este (1474-1539), marquesa de Gonzaga; a *lauda* e o *madrigal*²⁴⁰ também em Itália, sabendo-se que depois de este último ser conhecido em Inglaterra em 1588, surgiram os chamados madrigais elisabetanos, divididos em três tipos: o tradicional, o balé e o *ayre*²⁴¹; o *lied* na Alemanha; o vilancico em Espanha e Portugal, referindo-se o *Cancioneiro Musical do Palácio* como fonte a destacar; e a *chanson* em França, cultivada posteriormente em Itália como “*canzona alla francese*”²⁴².

Aliado à *chanson* francesa encontra-se posteriormente o conceito de *musique mesurée*, aplicado a composições homofónicas cujo ritmo se apresentava subordinado à métrica do texto, característica explorada pelos compositores e poetas que, em 1570, inauguraram a chamada *Academie de Poésie et de Musique*, em Paris. Entre esses autores podemos referir Jean-Antoine de Baif (1532-1589), que se dedicou à escrita de poemas estróficos baseados na métrica de quantidades da antiguidade clássica (sílabas longas e breves): os *vers mesurés à l'antique*, sobre os quais Claude Le Jeune (1528-1600), Jacques Mauduit (1557-1627) e outros músicos contemporâneos compuseram algumas peças de música vocal, em que cada nota correspondia a uma sílaba breve. Contudo, visto que a língua francesa não possuía uma distinção clara entre sílabas, estabeleceram-se esquemas de regras

²³⁸ BORGES, Maria José & CARDOSO, José Pedrosa (2008), *op cit.* p.132.

²³⁹ O *hoquetus* consiste numa técnica rítmica, em que o ritmo é utilizado em contratempo mediante pausas que provocam um efeito de “soluço”. Cf. Idem, p.108.

²⁴⁰ Este género de composição conheceu três fases, a inicial (1530-1550), a evoluída (1550-1580) e a superior (1580-1620), sendo tido como uma interpretação bastante expressiva do texto, recorrendo a diversas dissonâncias e cromatismos. Cf. MICHELS, Ulrich (2003), *op cit.*, p.95.

²⁴¹ Neste ponto, podemos referenciar o compositor e instrumentista inglês John Dowland (1563-1626) como o maior compositor de *ayres*, nomeadamente *Flow my tears* (rolam minhas lágrimas). O *ayre* consiste numa composição para solista com acompanhamento de alaúde. Vd. Anexo 30.

²⁴² MICHELS, Ulrich (2003), *op cit.*, p.125.

de quantidade silábica, correspondentes a ritmos musicais, alternando-se entre agrupamentos binários e ternários. Este tipo de música “medida”²⁴³, porém, acabou por não vingar.

De salientar ainda que, durante o Renascimento, tal como já foi abordado, assistiu-se ao desenvolvimento de uma crise religiosa que culminou na chamada Reforma Luterana, um dos acontecimentos mais marcantes da época. Levada a cabo na Alemanha por Martinho Lutero (1483-1546), que discordava de diversos aspetos da doutrina católica, esta reforma acabou por ser também seguida, mais tarde, por Calvino²⁴⁴ (1509-1564), na Suíça e na França, e Henrique VIII na Inglaterra, embora por motivos distintos. Assim, a nova ordem litúrgica ressalvou o papel da música, permitindo o emprego generalizado das línguas vernáculas nas cerimónias, sendo que o próprio Lutero chegou mesmo a traduzir do Latim diversas melodias gregorianas, alterando as letras e adaptando-as a canções populares (*música contrafacta*²⁴⁵).

Como resposta, a Igreja Católica, sob a égide do Papa Paulo III (1468-1549), convocou a primeira reunião do Concílio de Trento (1545-1563), propondo uma Contra Reforma que, em termos musicais, reafirmou a importância do canto gregoriano e aprovou a polifonia, baseada no contraponto em que o texto deveria ser anunciado claramente, encontrando-se envoltos neste espírito os compositores Giovanni da Palestrina (1525-1594), Roland de Lassus (1532-1594), entre outros.

Já nos finais do século XVI, despontou a chamada polifonia inglesa, levada a cabo por figuras importantíssimas no seu tempo como Thomas Morley (1557-1620), William Byrd (1540-1623) ou Thomas Tallis (1505-1585), referenciando-se, por fim, como elementos a destacar pertencentes à última fase do período histórico em questão em Itália, em que a expressividade dramática do barroco se fazia antever, Carlo Gesualdo (1566-1613), Giovanni Gabrieli (1555-1612) e Claudio Monteverdi (1567-1643), pertencentes à chamada Escola Veneziana, cujo centro cultural se afigurava na Capela de S. Marcos do século XI.

Em Portugal, de ressalvar ainda compositores como Pedro de Escobar ou Duarte Lobo, sendo que a maioria das composições da época se encontra compilada em diversos cancioneiros, como é o caso do *Cancioneiro de Elvas*²⁴⁶, o *Cancioneiro de Paris*, o *Cancioneiro de Belém* e o *Cancioneiro de Lisboa*²⁴⁷, todos eles referentes ao século XVI.

3.3 A Invenção da Imprensa na História da Música

O manuscrito continuou a ser utilizado em termos musicais durante algum tempo após a invenção da imprensa, principalmente devido às especificidades do repertório, sabendo-se que muitos compradores preferiam as edições manuscritas para coleção ou para oferecer em ocasiões especiais, embora se tornasse mais dispendioso e se pusesse por vezes em causa a fidelidade das composições, que poderiam ser alteradas pelos copistas, não representando em

²⁴³ GROUT, Donald J. & PALISCA, Claude V. (2007), *op cit.*, p.249.

²⁴⁴ A Reforma Calvinista fomenta inicialmente a música monódica, permitindo gradualmente a composição de salmos polifónicos presentes, por exemplo, no *Saltério de Genebra* de Fust e Schoeffer, de 1551.

²⁴⁵ BORGES, Maria José & CARDOSO, José Pedrosa (2008), *op cit.*, p.156.

²⁴⁶ Vd. Anexo 31.

²⁴⁷ Vd. Anexo 32.

absoluto as intenções do compositor. Na realidade, a impressão de música constituiu um dos maiores problemas que os primeiros impressores do Renascimento precisaram contornar.

Intimamente associada à matemática, a música trazia consigo uma panóplia de caracteres e símbolos específicos que não existiam em tipos, sabendo-se também que a mesma necessitava já de ser elaborada sobre pautas, o que exigia um tratamento diferente do papel. As notas precisavam de ser colocadas por cima dessas mesmas pautas, por isso, numa primeira fase, optou-se por se deixar em branco os espaços que iriam conter linguagem musical, posteriormente preenchidos à mão, estratégia utilizada no *Saltério* de Fust e Schoeffer, já mencionado.

Mais tarde, os impressores decidiram gravar a notação musical em pranchas de madeira²⁴⁸ ou de metal, que depois se inseriam na forma e se imprimiam com o tipo, técnica operada na obra *Musices Opusculum*²⁴⁹ (1487) de Burtius, impressa em Bolonha. Um outro método usado consistia na impressão de quadrados negros que representassem as mais variadas notas que, meticulosamente espacejados, eram colocados na página para que depois o rubricador ou até mesmo o comprador desenhasse por cima dos mesmos as linhas da pauta. Por outro lado, esta também podia ser impressa separadamente, para que o usuário inserisse nela as notas que pretendia, “personalizando” o seu livro, o que nem sempre se afigurava uma boa opção.

Numa fase posterior, tal como afirma McMurtrie, “os artesãos começaram a imprimir as notas a preto juntamente com as palavras do texto, inserindo depois as linhas da pauta, muitas vezes a vermelho, numa segunda impressão”²⁵⁰. De facto, os métodos foram-se adaptando às necessidades da música, sendo que o atrás referido constituía o mais usual, ou seja, tornava-se necessário realizar mais que uma impressão para que a página “musical” ficasse completa.

De salientar neste ponto que, inicialmente, a imprensa musical encontrava-se sobretudo relacionada com a música religiosa, difundindo a notação musical do cantochão. Os métodos atrás referidos, para esse tipo de repertório, revelavam-se suficientes, porém, para a reprodução de obras mais complexas, como as polifónicas ou os manuais teóricos e de ensino dos finais do século XV, os impressores recorreram à xilografia durante muito tempo, visto que se tornava muito complicado elaborar tipos suficientes que traduzissem na perfeição os objetivos musicais das obras.

Contudo, imprimir música através da técnica dos “blocos de madeira” trazia também os seus problemas, percebendo-se que, ao contrário dos textos normais cujas letras se perfilhavam direitas numa mesma linha, existindo um certo conceito de uniformidade, a escrita musical realizava-se de um modo muito mais aleatório, sendo que as notas poderiam encontra-se em qualquer posição ao longo da pauta, com formatos diferentes, dependendo dos seus valores rítmicos e até mesmo do tipo de notação que se adotava. Por outro lado, as

²⁴⁸ Vd. Anexo 33.

²⁴⁹ Vd. Anexo 34.

²⁵⁰ MCMURTRIE, Douglas C. (1997), *op.cit.* p.305.

pranchas de madeira para a xilografia não possuíam uma resistência muito grande, podendo ser utilizadas, tal como alvitra Paul Nelson, apenas para um número limitado de impressões até que as pautas e as notas se comesçassem a desfigurar²⁵¹, o que acabava por colocar em causa todo o trabalho elaborado.

Com os progressos da imprensa, que permitiram uma maior e mais exata difusão da música escrita, nomeadamente com o aperfeiçoamento da mesma por parte de Johann Gutenberg, a música acabou por aderir à tipografia²⁵², embora progressivamente, na medida em que se encontrou conjugada ainda ao longo de alguns anos, com a impressão xilográfica, que depois se extingue. A imprensa móvel foi aplicada, numa primeira fase, aos livros musicais litúrgicos, aproximadamente desde 1473, inaugurada com um *Gradual* anónimo²⁵³, podendo-se sublinhar, em 1476, a impressão dupla de um *Missale Romanum* por Ulrich Hahn, onde se utilizou, segundo Loni White, “uma notação romana com iniciais em vermelho e azul, com pormenores em amarelo nas letras capitulares acrescentadas à mão”²⁵⁴. Esta afirmação permite-nos compreender que, apesar de se caminhar para uma divulgação impressa da música, era ainda necessário aperfeiçoar alguns detalhes manualmente, de modo a que a peça/obra ficasse total e perfeitamente terminada.

Por outro lado, pelo que se sabe, e tendo em conta as afirmações de Grout e Palisca, a “primeira coletânea polifónica”²⁵⁵ impressa com caracteres móveis, seguindo o modelo de Gutenberg, proveio de Veneza, do prelo de Ottaviano Petrucci, em 1501, intitulada *Harmonice musices odhecaton A*²⁵⁶ (“cem canções”), obra composta por noventa e seis peças harmónicas com notação mensural branca, principalmente de carácter secular, que correspondia à primeira parte de um conjunto de coletâneas semelhantes, cuja continuação se editou em 1502, com o *Canti B*, e em 1504, com o *Canti C*. Na presente publicação poderíamos encontrar variadíssimas composições daquele tempo, nomeadamente uma seleção de *chansons*²⁵⁷ compostas entre 1470 e 1500, principalmente para três vozes, bem como muitas outras peças pertencentes a autores em voga na época como Josquin de Prez, Antoine Busnois, Jacob Obrecht, Heinrich Isaac (1450-1517), Alexander Agricola (1446-1506) ou Loyset Compère (1455-1518), entre outros. De referir ainda que, embora a presente obra se encontre sempre relacionada com Ottaviano Petrucci, há que mencionar que, de facto, o mérito não lhe pode ser atribuído na totalidade pois, segundo Joanna Kostylo, os tipos móveis que este utilizou para a impressão da dita antologia, foram muito presumivelmente fundidos por

²⁵¹ NELSON, Paul, artigo cit, p.4.

²⁵² Vd. Anexo 35.

²⁵³ OTTO, Thomas (s.d.), “Early music printing techniques”, disponível em <www.serppages.com/site/www.ottoplanet.net/>, consultado a 12 de abril de 2012. Tradução nossa.

²⁵⁴ WHITE, Loni (s.d), “The relationship between the printing press and music”, disponível em <<http://www.articledashboard.com/Article/Relationship-Between-the-Printing-Press-andMusic/>>, consultado a 16 de março de 2012, p.5. Tradução nossa.

²⁵⁵ GROUT, Donald J. & PALISCA, Claude V. (2007), *op cit.*, p.203. Tradução nossa.

²⁵⁶ Vd. Anexo 36.

²⁵⁷ De referir que as *chansons* publicadas por Ottaviano Petrucci, encontravam-se maioritariamente desprovidas de letra, visto que nem todos os italianos compreendiam a língua francesa e assim poderiam apenas admirar a qualidade intrínseca das músicas.

Jacomo Ungaro²⁵⁸, fundidor de tipos de renome à época. No entanto, não sobrevive atualmente nenhuma cópia completa da sua primeira edição.

Além disso, ao longo da primeira metade do século XVI muitas outras antologias musicais foram sendo publicadas, não só por Petrucci mas também por outros impressores italianos, destacando-se sobretudo as *chansons* dos compositores da chamada Escola Franco-flamenga, cuja linguagem musical se tornou assim mais divulgada. De referir que, em 1523, Petrucci, a quem havia sido concedida, em 1498, uma licença de vinte anos que lhe conferia a exclusividade no que à reprodução e publicação de música em Veneza diz respeito, publicara já cerca de cinquenta e nove volumes, uns originais outros reimpressos, abarcando todo o repertório de música vocal e instrumental que se conhecia, com uma grande precisão e beleza.

Podemos também mencionar que, para imprimir, Petrucci servia-se de um método de tripla impressão, ou seja, para que se pudesse elaborar uma página com notação musical, era necessária uma primeira impressão para as linhas das pautas, uma segunda em que se colocava a letra da música, e uma terceira para que as notas pudessem ser postas nos seus devidos lugares. Tal como podemos compreender, este era um processo algo moroso e igualmente caro, que implicava uma grande dose de precisão na medida em que as páginas deveria ser colocadas muito cuidadosamente na prensa para que com as sucessivas impressões, nada “saísse do seu lugar”. Deste modo, alguns impressores, ao longo do século XVI, reduziram os passos a completar, sendo que o *Odhecaton* de Petrucci constitui uma obra impressa já com duas impressões²⁵⁹, existindo por isso mesmo muitas falhas de texto que precisava de ser encontrado noutros manuscritos da altura, chegando-se, em 1520, a uma impressão única. Esta permitia com que os caracteres imprimissem as pautas, notas e o texto numa só etapa, o que diminuiu consideravelmente o tempo e os custos necessários, aumentando-se, porém, o número de caracteres utilizados. Pelo que nos revela Bernstein, a impressão singular foi executada pela primeira vez por John Rastell²⁶⁰ (1475-1536), em 1520, na sua tipografia em Londres, sendo que se atribui a Pierre Attaignant (1494-1552), a sua aplicação sistemática e em larga escala, sobretudo desde 1528, em Paris.

Verificamos, deste modo, que uma nova área de trabalho se estava a formar, surgindo diversos tipógrafos que em muito contribuíram para a evolução da imprensa musical, aperfeiçoando as técnicas de acordo com as especificidades que a música acarreta. Deste modo, podemos referir alguns dos primeiros impressores dedicados à difusão da presente arte, nomeadamente em França, ressaltando-se o já referido Pierre Attaignant, responsável pela instauração da impressão singular, aplicada na obra da sua responsabilidade *Chansons Nouvelles*, de 1528, sendo que sobrevivem ainda hoje cerca de cento e onze publicações cuja

²⁵⁸ KOSTYLO, Joanna (2008) “Commentary on Ottaviano Petrucci’s music printing patent (1498)”, in *Primary Sources on Copyright (1450-1900)*, eds. L. Bently & M. Kretschmer, disponível em <<http://www.copyrighthistory.org/>>, consultado a 20 de dezembro de 2011, p.3. Tradução nossa.

²⁵⁹ MCMURTRIE, Douglas C. (1997), *op cit.*, p.305.

²⁶⁰ BERNSTEIN, J. A. (1998), *Music Printing in Renaissance Venice: The Scotto Press (1539-1572)*, Oxford, Oxford University Press, p.27.

autoria lhe pode ser atribuída.²⁶¹ Após a publicação de *Chansons Nouvelles*, e durante algum tempo, Anttaignant e Jacques Moderne (?-1561), impressor de Lyons que publicou as coletâneas *Le paragon des chansons* (1538-43) e *Motteti del fiori*, e que se dedicou à área musical sobretudo a partir de 1532, assumiam-se como os únicos tipógrafos no ativo ligados à edição de livros de música em França, surgindo posteriormente trabalhos de impressores como Etienne Briard. Este acabou por ter um papel deveras importante para a evolução da notação musical, ao adotar o formato oval para as notas, em detrimento do quadrado ou da forma de losango, que se aplicava na música mensural da época. Já em Itália, onde Petrucci surgia como referência, promovendo a *chanson*, a *frottola* e não só, há que destacar também o trabalho de impressores venezianos como Girolamo Scotto (1505-1572), Matheo Pagano e Antonio Gardano (1509-1569), bem como o de Andrea Antico (1480-1538), em Roma, com a sua primeira coleção de *frotollas*. De referir que também nos Países Baixos se desenvolveu uma imprensa musical, facto beneficiado pelos contributos de tipógrafos como Teilman Susato (1515-1567), Jean Laet (1525-1567) ou Pierre Phalèse (1510-1575).

De indicar ainda que, em Inglaterra, temos conhecimento que em 1575 Thomas Tallis e William Byrd obtiveram por parte da Rainha Isabel I (1533-1603) um “privilégio” para possuírem, em exclusivo, os direitos de impressão de música naquele país durante cerca de vinte anos, o que acabou por limitar um pouco o repertório apresentado, visto que este poderia ter sido muito mais reproduzido e editado se existissem mais tipógrafos dedicados a essa tarefa. No que concerne ao caso português, afirmamos que a tradição de publicação de música impressa na Península Ibérica não se compara à dos restantes países já abordados, sendo que, segundo Fenlon e Knighton, “a primeira impressão de polifonia vocal realizada em Espanha de que se tem conhecimento data de 1551, e a de Portugal apenas de 1609”²⁶². Como forma de negócio, a impressão musical conheceu os seus primeiros passos na Alemanha, aproximadamente em 1534, e nos Países Baixos, quatro anos depois, época em que Veneza, Roma, Nuremberga, Paris, Lyon, Lovaina e Antuérpia se destacavam como principais centros de impressão.

Por outro lado, a música impressa precisava também de encontrar os formatos necessários para o uso a que se destinava, sabendo-se que grande parte da música para conjuntos editada neste período foi impressa em cadernos individuais pequenos com uma forma oval, a mais utilizada por Petrucci, cada um dos quais para uma voz ou parte diferente, sendo por isso necessário obter-se uma coleção integral de livros para se tocar e cantar as músicas por completo. Esses cadernos individuais destinavam-se sobretudo para momentos musicais individuais ou para pequenas reuniões sociais, visto que grande parte dos coros de igreja continuavam a utilizar os livros manuscritos de tamanho considerável, apropriados para a prática coral, até que os impressores se dedicaram a elaborar esse tipo de obras de

²⁶¹ Sem autor (2003), “Music of the early printers”, disponível em <www.amarantypublishing.com/Printers>, consultado a 25 de março de 2012.

²⁶² FENLON, Ian & KNIGHTON, Tess (2006), “Early Music Printing and Publishing in the Iberian World”, disponível em <<http://ml.oxfordjournals.org/content/91/3/416.short?rss=1>>, consultado a 15 de janeiro de 2012, p.1. Tradução nossa.

conjunto, a partir de 1577, tendo sido utilizado até aí para a impressão de algumas peças ou livros musicais, embora com pouca frequência, ressaltando-se novamente o exemplo do *Odechaton* de Petrucci, impresso numa primeira instância sob a forma de “livro para coro” com duas partes em cada página, para que pudesse ser lido por vários intérpretes ao mesmo tempo.

Uma outra questão que se colocava em termos de impressão de música prendia-se com a dificuldade em representar toda a variadíssima gama de símbolos existentes, visto que, tendo em conta que a música se poderia desenvolver vertical e horizontalmente, tornava-se necessário criar um método que permitisse, por exemplo, a gravação de ornamentos e acordes, ou que permitisse com que as notas ficassem à distância necessária umas das outras, consoante os valores rítmicos que possuíam. Deste modo, uma das soluções encontradas para resolver semelhante obstáculo acabou por ser o recurso à chamada gravura em talha, já mencionada, sendo que o primeiro exemplar de música impressa através da presente técnica de calcografia data de 1536 e denomina-se *Intabolatura di liuto di diversi*, impressa em Veneza por Francesco Marcolini²⁶³.

Todas as inovações aqui apresentadas, trouxeram à discussão outros assuntos que lhe estavam relacionados, como os direitos de autor e de edição, nem sempre respeitados. Sabe-se que os diversos impressores e editores, como Petrucci e Attaignant, almejavam os chamados “privilégios”, concedidos pelas figuras de chefia, como o Rei, para que tivessem garantias relativas ao seu trabalho, como por exemplo, a exclusividade. Posteriormente, o chamado *copyright*, que apenas surgiu nos inícios do século XVIII²⁶⁴, veio pôr cobro a algumas problemáticas existentes, sendo que por vezes muitos editores acabavam por publicar as obras sem a autorização dos compositores, não os identificando, o que causava variadas confusões de autoria que ainda hoje se repercutem. De referir ainda que, segundo Joanna Kostylo, muitos dos compositores da época acabaram por tentar estabelecer carreira como editores²⁶⁵, facto que se afigurava perfeitamente concretizável, principalmente porque se encontravam já vantajosamente inseridos no mundo da música.

Além disso, embora se pensasse que a impressão da música pudesse de alguma maneira “estancar” as intenções do compositor, limitando assim a interpretação que poderia ser dada a uma determinada peça, percebemos que a aplicação da imprensa à arte musical se revelou um acontecimento com variadíssimas consequências positivas, alargando-se o espólio livresco com o acrescentamento de novas obras às manuscritas existentes, proporcionando ao músico um fornecimento muito mais abundante de novas músicas, a um preço mais acessível, e permitindo, em última análise, uma melhor conservação das mesmas para que pudessem constituir material de estudo e interpretação também para as gerações seguintes.

²⁶³ NELSON, Paul, artigo cit, p.8.

²⁶⁴ WHITE, Loni, artigo cit.

²⁶⁵ KOSTYLO, Joanna, artigo cit.

3.3.1 A notação musical no Renascimento

Pelo que se pode compreender ao averiguarem-se as diversas inovações operadas no campo musical aliadas à temática da impressão, com a invenção de imprensa, tornou-se necessário criar um mecanismo de produção musical mais rápido e barato. Assim, para que a escrita musical pudesse cada vez mais expressar as intenções dos compositores, possibilitando também que o intérprete, sem confusões, conseguisse aceder à mesma de uma forma mais veloz e clara, conjugaram-se esforços em prol do melhoramento do “aspeto” da notação musical da época.

Deste modo, e tendo em conta que a notação negra até aqui utilizada acabava por acarretar algumas desvantagens como a ambiguidade ou, por exemplo, o excessivo consumo de tinta que, tal como já foi referido, poderia ser negra ou vermelha, comentado por Ulrich Michels que afirma que “quando no século XV se aumentaram os formatos dos manuscritos infólio (papel), resultou pouco prático preencher com tinta preta as cabeças das notas grandes”²⁶⁶, adotou-se a chamada notação branca, por volta de 1425 e inicialmente em França, que possuía os mesmos princípios mensurais que a notação negra e que pode ser vista, assim, como uma consequência direta da invenção da imprensa. As notas deixaram de ser inteiramente negras, apresentando-se apenas com contornos a preto. De mencionar que para estas inovações muito contribuíram os pensamentos de diversos teóricos anteriores, como Jean de Muris (1290-1355), autor de *Speculum Musicae*, sendo que, para David e Lussy, Guillaume Dufay e Égide Binchois são considerados os primeiros compositores a utilizarem a notação mensural branca²⁶⁷, da qual é exemplo a figura 18²⁶⁸

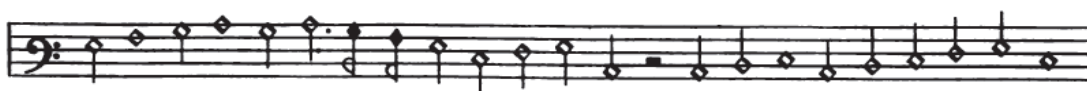


Fig.18- Exemplo de notação mensural branca, retirado de uma peça a duas vozes de Jacques Obrecht

Além disso, alargaram-se ainda, muito devido à chamada Escola Franco-Flamenga, as variadas figuras notacionais e os valores rítmicos que lhes estavam implícitos, surgindo a “colcheia” (♩) e a “semicolcheia” (♪), posteriormente “fusa” (♩) e “semifusa”, ao serem adicionados colchetes à haste da semínima, criando-se igualmente novas pausas. Torna-se também necessário destacar a mudança da forma das notas que se operou nesta época, sendo que as mesmas, anteriormente quadradas (≡) ou formatadas como losangos, passaram a ser redondas (●), tal como as conhecemos hoje, embora o anterior formato seja apenas totalmente ultrapassado em meados do século XVIII²⁶⁹.

Por outro lado, na notação branca, a coloração negra das notas possibilitava a obtenção de diferentes valores rítmicos, permitindo a formação de tercinas em que três notas

²⁶⁶ MICHELS, Ulrich (2003), *op cit.*, p.233. Tradução nossa.

²⁶⁷ DAVID, Ernest & LUSSY, Mathis (1882), *op cit.*, p.111.

²⁶⁸ Idem, p.112.

²⁶⁹ WILLIAMS, C. F. Abdy (1903), *op cit.*, p.186.

negras equivaliam a duas notas brancas, a mudança de compasso (de binário para ternário e vice-versa), ou a formação de “hemíolas”, ou seja, a substituição de dois valores idênticos por três valores iguais no mesmo espaço de tempo, percebendo-se que a notação mensural não indicava valores absolutos mas relativos, tornando-se necessária uma determinação exterior das proporções.

Assim, a ideia de modos, tempos e prolações e a notação circular, adotada para esse efeito e já demonstrada na figura 16, foi sendo gradualmente substituída por outra de “tempo” ou “proporção”, em que a semibreve se tornou a nota fundamental, estabelecendo-se com ela relações proporcionais em que a mínima equivalia a $\frac{1}{2}$, a semínima a $\frac{1}{4}$ e por aí em diante. A unidade de medida, ou o tempo, passou também a denominar-se “valor íntegro”²⁷⁰.

Além disso, foi igualmente nesta época que se começou, de forma progressiva, a utilizar a chamada “barra de compasso”, tal como Donald Grout e Claude Palisca nos confirmam ao afirmarem que “o teórico Lampádio (1537) dá um breve exemplo de uma partitura com linhas de compasso e data essa invenção do tempo de Josquin e Isaac”²⁷¹. A barra atrás referida era principalmente utilizada na música instrumental. Deste modo, há que ressaltar que, enquanto a Igreja se preocupava em encontrar e incrementar um sistema de notação de música vocal, ao nível da música para instrumentos trabalhava-se sobretudo na feitura das chamadas “tablaturas”²⁷², baseadas no sistema de notação instrumental dos gregos, utilizando-se letras, números ou outros símbolos, colocados sobre representações das cordas, teclas, ou outras, facilitando a leitura do intérprete. Este sistema, muito menos confuso que todas as regras existentes na notação da Igreja, embora nela se inspirasse em alguns aspetos, variava de país para país, sendo também diferente consoante o instrumento para o qual era desenvolvido, tal como se pode observar na figura 19²⁷³.



Fig. 19-Tablatura para clavicórdio de Sebastian Virdung, 1511

Os sinais que indicavam a dinâmica, maioritariamente em italiano visto sofrerem fortes influências das noções de Guido d'Arezzo, vão sendo paulatinamente introduzidos nos

²⁷⁰ MICHELS, Ulrich (2003), *op cit.*, p.233.

²⁷¹ GROUT, Donald J. & PALISCA, Claude V. (2007), *op cit.*, p.192

²⁷² Este sistema acabou por cair em desuso nos inícios do século XVIII d.C.

²⁷³ WILLIAMS, C. F. Abdy (1903), *op cit.*, p.150.

finais do século XVI, inícios do século XVII, sabendo-se ainda que a pauta de cinco linhas, que era muitas vezes substituída por outras com seis, oito, onze linhas, consoante o contexto, se tornou universalmente aceite como a que deveria ser utilizada para a música vocal. No entanto, no que concerne à música instrumental, eram frequentemente usadas outro tipo de pautas, ressaltando-se o exemplo da figura 20²⁷⁴, na medida em que para o órgão era usual aparecer uma pauta de seis linhas para a mão direita e outra de oito linhas para a mão esquerda. Posteriormente, em meados do século XVII, a pauta de cinco linhas conheceu uma aplicação universal tanto na música para voz como na instrumental, perdurando até aos dias de hoje.



Fig.20- Pautas para órgão, Nápoles, c. 1600

Podemos ainda referir que, se ao longo do tempo as diferentes claves foram evoluindo, detendo variadas formas das quais poucos exemplares sobrevivem, como se pode contemplar nas figuras 21, 22 e 23²⁷⁵, no período do Renascimento começam a adotar o formato que atualmente lhes conferimos.

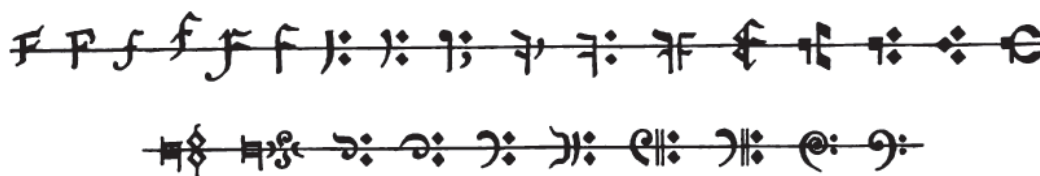


Fig.21- Evolução da clave de “fá”

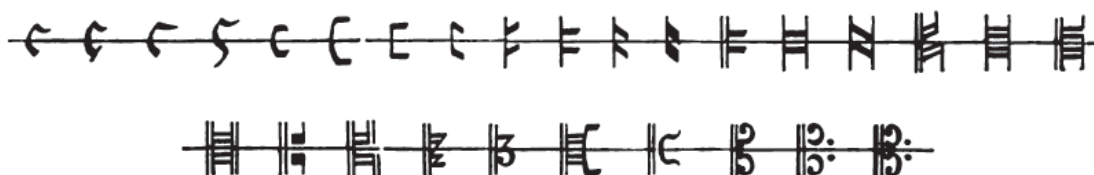


Fig.22- Evolução da clave de “dó”

²⁷⁴ WILLIAMS, C. F. Abdy (1903), *op cit.*, p.170.

²⁷⁵ DAVID, Ernest & LUSSY, Mathis (1882), *op cit.*, p.118.

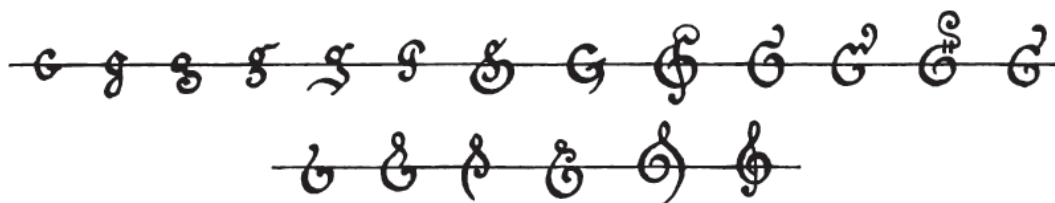


Fig.23- Evolução da clave de “sol”

Sabe-se igualmente que se dava um maior uso às claves de “dó” e de “fá”, visto que a de “sol” acabou por se destacar sobretudo ao nível da notação instrumental no século XVI, sendo colocada frequentemente na linha central da pauta e, segundo Michels, “associada à música para violino”²⁷⁶. Quanto às restantes claves, estas encontravam-se também relacionadas, tal como hoje, a diferentes instrumentos e, em termos de música vocal, eram dispostas na clave consoante a tessitura das vozes, que poderia variar (figura 24²⁷⁷).

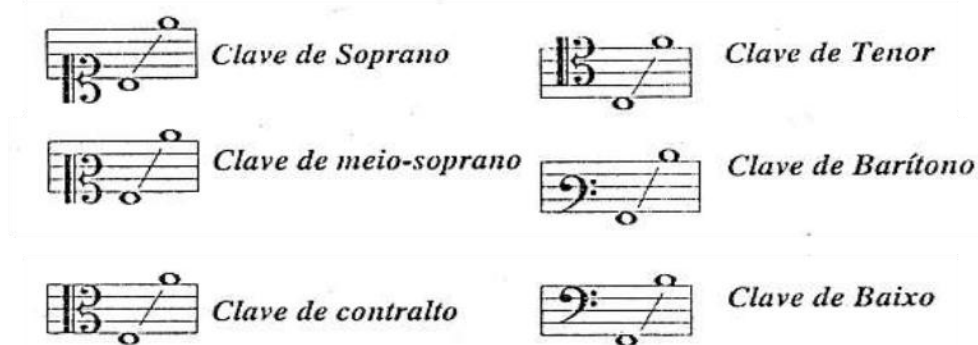


Fig.24- Claves de “dó” e de “fá” aplicadas às diferentes vozes

Por outro lado, a chamada “plica” (‘) acabou por ser neste período totalmente substituída pelo “ponto” (.) que, se numa fase anterior assumia diversas funções, sendo-lhe atribuídos diferentes valores como o de perfeição, imperfeição, divisão, adição, alteração e transposição, na segunda metade do século XV passou a ter apenas três funcionalidades: a de aumento, aumentando cinquenta por cento o valor da nota, a de divisão e de alteração, consoante a figura à qual se encontrava atribuído. Quanto às alterações nas notas, estas continuavam a ter funções um pouco ambíguas, utilizando-se já o *bemol*, o *sustenido* e o *bequadro* e sabendo-se que apenas em meados do século XVIII, segundo David e Lussy, é que se definiu concretamente que “o primeiro serviria apenas para baixar uma nota, o segundo para subi-la e o último para anular os primeiros”²⁷⁸, aplicações estas que hoje ainda se mantêm.

Julgamos pertinente abordar ainda um outro tipo de notação que se encontrou muito em voga em meados do século XVI, no âmbito da exploração dos cromatismos. Conhecida como “notação cromática”, que se destacava pela preponderância de notas negras que

²⁷⁶ MICHELS, Ulrich (2003), *op cit.*, p.67.

²⁷⁷ MELLO, Marcelo *et alli* (2011) “Breve História da Notação Musical”, disponível em <http://www.marcelomelloweb.kinghost.net/mmtecnico_estrutura_ap1.pdf>, consultado a 16 março de 2012, p.5.

²⁷⁸ DAVID, Ernest & LUSSY, Mathis (1882), *op cit.*, p.124

utilizava, esta não era mais que a escrita da música numa relação 4/4, indicada pelo sinal (c) que significava que deveria existir uma breve por compasso, substituindo a anterior sinalética (c) que permitia o uso de notas com durações menores para representar o mesmo valor que a breve. A recorrente utilização de notas negras, muitas vezes associadas no texto a palavras como “escuro”, acabava por dar uma particularidade estética deveras notável a este género de escrita musical, num verdadeiro jogo visual bastante apreciado pelos intérpretes²⁷⁹.

Podemos desta forma compreender que, durante o Renascimento, e sobretudo devido à invenção da imprensa, a história da música conheceu diversas alterações, nomeadamente ao nível da notação musical. Esta viu assim o seu processo evolutivo desacelerado, caminhando para uma padronização e estabilidade que nos permite reconhecer em cópias impressas naquela época, as figuras, claves, acidentes, ou seja, toda a diversidade da nomenclatura musical que utilizamos na atualidade. Contudo, afirmamos que a standardização atrás anunciada foi apenas realizada no âmbito daquilo que se pode nomear como “notação de base”, na medida em que, com o passar do tempo, esta acabou por ser suplantada pelas necessidades do espírito criativo dos compositores que foram descobrindo novas formas de grafar música, sobretudo no que à dinâmica e expressividade diz respeito. A impressão musical acompanhou também as inovações técnicas da tipografia que se desenrolaram *a posteriori*, rumo à impressão de música “via computador”, acessível a todos, que hoje é possível através de diversos programas de *software*, exclusivamente dedicados à notação musical.

²⁷⁹ GROUT, Donald J. & PALISCA, Claude V. (2007), *op cit.*, p.241.

Conclusão

A sociedade e o mundo ao seu redor encontram-se em constante evolução e, no centro da mesma, o Ser Humano revela-se a única espécie que comunica através da linguagem verbal, motor da partilha de saberes e do desenvolvimento e propagação do pensamento, que começou por ser realizada através de gestos, sons e mais tarde com o auxílio da pintura e da escrita, vendo-se na invenção da imprensa uma fonte eficaz de difusão da cultura, do conhecimento e dos saberes, porque mais rápida e em maior número, constituindo uma autêntica revolução.

A prensa que Gutenberg desenvolveu desde 1439 e que permitiu a impressão de obras que, paulatinamente, adquiriram uma qualidade superior à dos manuscritos, um preço mais acessível e uma quantidade maior, alterou a perceção que o indivíduo tinha da obra escrita e não só, influenciando diversas áreas do saber. A feitura dos livros, que até aqui era operada de forma artesanal pelos copistas nos mosteiros, passou a ser realizada em tipografias, sendo que os mesmos deixaram de ver o seu uso restringido a determinadas classes sociais e passaram a estar ao dispor de todos quantos sabiam ler e manifestavam interesse por novas aprendizagens, numa verdadeira evolução científica e cultural.

Afetando variados domínios, sabe-se que a música foi também beneficiada por esta invenção. Na Idade Média, com a música sacra, nomeadamente o canto gregoriano, surgiram os *neumas*, primeira forma de escrita especificamente musical, uma vez que se deve ter consciência de que já na Antiguidade Clássica se escrevia música, contudo, utilizavam-se letras que não haviam sido criadas particularmente para esse efeito. A notação musical, tal como a entendemos hoje, acabou assim por conhecer a sua origem na época medieval, modificando-se consoante as especificidades encontradas ao longo do tempo, devido aos avanços técnicos operados na História do Livro e, nomeadamente, com a evolução da História da Música, cada vez mais complexa. Com o surgimento da imprensa houve também a necessidade de se estabelecer uma nova notação, a branca que ainda se utiliza, que permitisse uma melhor impressão e uma leitura e divulgação mais eficientes.

O objetivo principal do presente trabalho prendia-se com o estabelecimento de uma relação entre a História do Livro e a História da Música, tomando-se como premissa que a primeira se tornou, sobretudo em termos técnicos, fator de influência para com a segunda, que necessitou de se ir alterando para se adaptar às inovações que foram sendo desenvolvidas, nomeadamente ao nível da notação musical. Deste modo, procurámos em cada capítulo explicitar quais as principais mudanças ocorridas nas diferentes épocas, no que concerne às duas áreas de conhecimento atrás referidas, averiguando as semelhanças existentes e as correlações possíveis, e sublinhando principalmente as consequências que daí resultaram.

Deste modo, sabemos que a notação musical conheceu também diversas fases, como a criação dos referidos *neumas*, sobretudo associados à música religiosa, que depois evoluíram

para um registo mensural, tendo-se já em conta as características rítmicas das diferentes notas. Este sistema acabou por ir beber à métrica da Grécia Antiga muitos dos seus pressupostos. Posteriormente, ao verificar-se a complexidade da notação e a falta de alguma que alargasse as possibilidades do compositor, surge, com Philippe de Vitry, a chamada notação da *Ars Nova*, no período histórico-musical que lhe é homónimo, ou seja, no século XIV. Conseguimos deste modo depreender que, durante a Idade Média, realizaram-se mudanças importantíssimas no que diz respeito à notação musical, sendo que esta, no período de tempo em questão, conheceu diversas formas, rumo à adoção de um sistema viável que se coadunasse com as exigências que a música desse tempo requeria.

Posteriormente, com a invenção da imprensa, surge a notação branca já abordada, que clarificou em muito a escrita musical, facilitando também a reprodução das obras ao não consumir tanta tinta, o que se revelou um fator a destacar pois permitiu com que a impressão se tornasse menos dispendiosa e mais rápida. Além disso, no século XV, a música passa a ser grafada na sua maioria sobre papel, inovação técnica ao nível dos suportes materiais que a História do Livro alberga, influenciando o desenvolvimento da tipografia e, consequentemente, o da imprensa musical. Constatamos ainda que, a esse nível, a implementação de um sistema tipográfico foi mais demorada, tornando-se assente apenas meio século depois do seu aparecimento, atribuído usualmente a Johann Gutenberg, salientando-se o ano de 1501, em que Ottaviano Petrucci imprimiu com caracteres móveis o seu *Harmonice Musices Odhecaton A*, marco de viragem para uma nova conceção de impressão, preservação e divulgação musicais, numa procura incessante de melhores formas e estratégias.

Assim, compreendemos que existe de facto uma forte relação entre a História do Livro e a História da Música, sabendo-se também que ambas caminham lado a lado com a evolução da sociedade, que das suas inovações usufrui em inúmeros aspetos, expressando ideais, impressões, conceitos e emoções acerca do mundo que a rodeia, utilizando palavras, sons ou ambos, numa conjugação plena de significado.

De referir também que a evolução operada pela notação musical, aqui descriminada, não se deu por acabada com a invenção da imprensa, compreendendo-se que a expressão musical muitas vezes necessita de romper as barreiras da palavra e da grafia, encontrando novas formas de se manifestar. Deste modo, ao longo do tempo, os vários compositores que enriqueceram a História da Música após a instauração da tipografia criaram novas notações, sobretudo no que à dinâmica diz respeito, caminhando-se paulatinamente nesse aspeto para uma escrita musical personalizada em que o intérprete se sujeita à notação que o autor da música “inventa”, adaptada também às características da obra.

Ao elaborarmos o presente trabalho acabámos por ter em conta diversos aspetos, nomeadamente ao nível da seleção de informação, recorrendo-se a diversos autores cujos conhecimentos se complementavam, ou ao nível da delimitação de épocas, de modo a se poder compreender melhor as variadas etapas que a notação musical necessitou até se firmar de modo mais definitivo com a imprensa. Assim entendemos ter conseguido estabelecer a

ligação atrás abordada, recorrendo a uma linguagem clara e objetiva, embora específica e, em alguns casos, detalhada, que pode ser facilmente compreendida não só por aqueles que se dedicam ao aprofundamento do estudo documental e musical, mas também por quem apenas nutre um certo gosto pelo livro e pela música, vendo nesta relação uma mais-valia para a preservação das tradições que compõem o panorama cultural de qualquer sociedade.

Bibliografia

ABREU, Márcia org. (2000), *Leitura, história e história da leitura*. Campinas: Mercado de Letras - Associação de Leitura do Brasil e São Paulo, FAPESP.

ANSELMO, A. (1981), *Origens da Imprensa em Portugal*. Lisboa: I. N. - C. M.

ANSELMO, A. (1997), *Estudos de História do Livro*. Lisboa: Guimarães Editores.

ANSELMO, A. (2002), *Livros e Mentalidades*. Lisboa: Guimarães Editores.

APPEL, Willi (1949), *The notation of poliphonic music: 900-1600*. Cambridge: The Mediaeval Academy of America.

ATLAS, Allan (1998), *Renaissance Music*. New York: W.W. Norton.

ATLAS, Allan (1998), *Anthology of Renaissance Music*. New York: W.W. Norton, 1998.

AVRIN, L. (1991), *Scribes, Script and Books*. London & Chicago: British Library & Chicago University Press.

BARBIER, Frédéric (2005), *Historia del Libro*. Madrid: Alianza Editorial.

BERNSTEIN, J. A. (1998), *Music Printing in Renaissance Venice: The Scotto Press (1539-1572)*. Oxford: Oxford University Press.

BOORMAN, S. (2006), *Ottaviano Petrucci: Catalogue Raisonne*. Oxford: University Press.

BORGES, Maria José & CARDOSO, José Pedrosa (2008), *História da Música - da Antiguidade ao Renascimento*, volume I. Lisboa: Sebenta Editora.

BRETON, Philippe & PROULX, Serge (1997), *A explosão da comunicação*. Paris: Bizâncio Editora.

BRINGHRST, Robert (2002), *Elements of Typographic style*. Point Roberts: Hartley & Marks.

BRITO, Manuel Carlos de & CYMBRON, Luísa (1992), *História da Música Portuguesa*, Lisboa: Universidade Aberta.

CARVALHO, Fausto de (2003), *Composição e produção musical com o PC*. Lisboa: FCA.

CHARTIER, Roger *dir.* (1998), *Utilizações do objecto impresso (séculos XV - XIX)*. Algés: Difel.

COELHO, Maria Helena da Cruz Coelho (1996), *Os tabeliães em Portugal: perfil profissional e socioeconómico (sécs. XIV - XV)*. Sevilha: Publ. Universidade de Sevilha.

CURTO, Diogo Ramada *ed.* (2003), *Bibliografia da História do livro em Portugal: séculos XV a XIX*. Lisboa: Biblioteca Nacional.

DAVID, Ernest & LUSSY, Mathis (1882), *Histoire de la notation musicale: depuis ses origines*. Paris: Heugel et fils.

DE VINNE, Theodore Low (1877), *The Invention of printing*. Oxford: Francis Hart & Co.

DIRINGER, D. (1982), *The book before printing: ancient, medieval, and oriental*. New York: Dover.

DOMINGOS, Manuela D. *coord.* (2000), *Estudos portugueses sobre a história do livro e da leitura (1995-1999)*, pesquisa e inventariação de Paula Gonçalves e Dulce Figueiredo. Lisboa: Biblioteca Nacional.

DOWDING, Geoffrey (1998), *Introduction to the history of printing types*. London: British Library.

EISENSTEIN, Elizabeth L. (1993), *The Printing Press as an Agent of Change: Communications and Cultural Transformations in Early-Modern Europe*. Cambridge: Cambridge University Press.

EISENSTEIN, Elizabeth L. (2000), *Printing Revolution in Early-Modern Europe*. Cambridge: Cambridge University Press.

ELIOT, S. & ROSE, J. *ed.* (2007), *A Companion to The History of the Book*. Oxford and Malden, MA: Blackwell.

FEBVRE, L. & MARTIN, H. (1997), *O Aparecimento do livro*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

FENLON, Ian (1989), *Man and Music: The Renaissance*. London: MacMillan.

- FINKELSTEIN, D. & MCCLEERY, A. orgs. (2002), *The Book History Reader*. London: Routledge.
- FINKELSTEIN, D. (2005), *An introduction to book history*. New York: Routledge.
- FISCHER, Steven Roger (2001), *A History of Writing*. London: Reaktion Books Ltd.
- GILL, Eric (2001), *An essay on typography*. London: Lund Humphries.
- GLASSMAN, Alex (1985), *Printing Fundamentals*. Atlanta: Tappi.
- GLEASON, Harold & BECKER, Warren (1986), *Music in the Middle Ages and Renaissance*. Bloomington, Indiana: Frangipani Press.
- GOODWIN, William (1987), *A Greek Grammar*. London: Bristol Classical Press.
- GROUT, Donald J. & PALISCA, Claude V. (2007), *História da Música Ocidental*. Lisboa: Gradiva.
- HOWSAM, L. (2006), *Old Books and New Histories: An orientation to studies in book and print culture*. Toronto: University of Toronto Press.
- JOHNS, Adrian (1998), *The Nature of the Book: Print and Knowledge in the Making*. Chicago: University of Chicago Press.
- KAMIEN, Roger (2008), *Music: an appreciation* (9.ªed). New York: McGraw-Hill.
- KRUMMEL, D.W. & SADIE, Stanley (1990), *Music Printing and Publishing*. New York: Norton.
- KILGOUR, Frederik G. (1998), *Evolution of the Book*. New York: Oxford University.
- LABARRE, A. (2001), *História do Livro*. Lisboa: Livros Horizonte.
- LORD, Maria (2008), *História da Música: da antiguidade aos nossos dias*. Berlim: H.F.Ullmann.
- MANGUEL, A (1999), *Uma história da leitura* (2.ªed). Lisboa: Editorial Presença.
- MARTIN, Henri-Jean (1994), *History and Power of Writing*. Chicago: University of Chicago.

MCKINNON, James *ed.* (1990), *Man and Music: Antiquity and the Middle Ages*. London: MacMillan.

MCLUHAN, Marshall (1966), *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man*. Toronto: University of Toronto.

MCMURTRIE, Douglas C. (1997), *O Livro*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

MICHELS, Ulrich (2003), *Atlas da Música: dos primórdios ao Renascimento*, vol.1. Lisboa: Gradiva.

NERY, Rui Vieira & CASTRO, Paulo Ferreira de (1991), *História da Música - Sínteses da Cultura Portuguesa*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda.

PALISCA, Claude & BURKHOLDER, J. P. (2006) *Norton Anthology of Western Music: Ancient to Baroque*, vol.1. New York: W. W. Norton & Company, Inc.

PALISCA, Claude & BURKHOLDER, J. P. (2006) *Norton Anthology of Western Music: Classis to Twentieth Century*, vol.2. New York: W. W. Norton & Company, Inc.

PEREIRA, António dos Santos (2008), *Portugal Descoberto: cultura medieval e moderna*, vol. 1. Covilhã: Universidade da Beira Interior.

PEREIRA, Maria Helena da Rocha (1997), *Estudos de História da Cultura Clássica: a cultura grega*, vol.1. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

PEREIRA, Maria Helena da Rocha (2006), *Estudos de História da Cultura Clássica: a cultura romana*, vol.2. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

PEREIRA, Aires Manuel Rodeia dos Reis (2001), *A Mousiké: das origens ao drama de Eurípides*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

REESE, Gustave (1954), *Music in the Renaissance*. London: J. M. Dent.

RIBEIRO, Avelino e CUNHA, Mário (2003), *Caminhos da História*. Porto: Edições ASA.

SANTOS, Maria José Azevedo (2000), *Ler e compreender a escrita na Idade Média*. Lisboa: Edições Colibri.

SIMON, Irving B. (1965), *The Story of Printing*. New York: Harvey House.

VITERBO, Francisco de Sousa (1924), *O movimento tipográfico em Portugal no século XVI*: apontamentos para a sua história. Coimbra: Imprensa da Universidade.

WILLIAMS, C. F. Abdy (1903), *The Story of Notation*. London: The Walter Scott Publishing, Co. Ltd.

Webgrafia

AMARAL, A. E. Maia do (2002), “1000 anos antes de Gutenberg”.

Disponível em: <www.apbad.pt/CadernosBAD/Caderno22002/Amaral.pdf>, consultado a 12 de abril de 2012.

AQUINO, Mirian de Albuquerque (2004), “Metamorfoses da cultura: do impresso ao digital, criando novos formatos e papéis em ambientes de informação”.

Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ci/v33n2/a01v33n2.pdf>>, consultado a 15 de maio de 2012.

BEZERRA, Benedito Gomes (2011), “Suportes de géneros textuais antes da invenção da imprensa: uma análise do livro”.

Disponível em:

<http://www.orfeuspam.com.br/Periodicos_JL/Dialogos/Dialogos_4/Dial_4_Bene_Suportes.pdf>, consultado a 23 de outubro de 2011.

British Museum (2007), “A guide to the manuscripts and printed books illustrating the progress of musical notation”.

Disponível em: <<http://archive.org/details/guidetomanuscrip00brituoft>>, consultado a 25 de maio de 2012.

CHARTIER, Roger (2002), “Os desafios da escrita”.

Disponível em:

<http://www.snascimento.com/my_files/books/200706/Roger%20Chartier%20%20Os%20desafios%20da%20escrita.pdf>, consultado a 25 de abril de 2012.

Direção Regional de Educação do Alentejo (2010), “A invenção da imprensa”.

Disponível em:

<http://profpedroemfronteira.files.wordpress.com/2010/09/3_fa_invimprensa_10a.pdf>, consultado a 21 de março de 2012.

FENLON, Ian & KNIGHTON, Tess (2006), “Early Music Printing and Publishing in the Iberian World”.

Disponível em: <<http://ml.oxfordjournals.org/content/91/3/416.short?rss=1>>, consultado a 15 de janeiro de 2012.

GILLESPIE, John (s.d.), “The Egyptian copts and their music”.

Disponível em:

<http://tasbeha.org/content/articles/dl/The_Egyptian_Copts_And_Their_Music-John-Gillespie.pdf>, consultado a 12 de abril de 2012

GRIFFITHS, John (1993), “The printing of instrumental music in sixteenth-century Spain”.

Disponível em:

<http://www.lavihuella.com/Vihuella/My_publications_files/GRIFFITHS%201993%20printing%20instrumental%20music.pdf>, consultado a 10 de março de 2012.

HORNE, Nigel (s.d.), “The written notation of medieval music”.

Disponível em: < <http://www.dolmetsch.com/medieval.pdf>>, consultado a 26 de março de 2012.

KOSTYLO, J. (2008), “Commentary on Ottaviano Petrucci’s music printing patent (1498)”, in *Primary Sources on Copyright (1450-1900)*, eds L. Bently & M. Kretschmer.

Disponível em: <www.copyrighthistory.org>, acedido a 20 de dezembro de 2011.

LESSER, Andrew (s.d.), “Ancient egyptian music”.

Disponível em:

<<http://www.andrewlessermusic.com/wp-content/uploads/2011/12/Egyptian-Music.pdf>>, consultado a 15 de abril de 2012.

MANN, Alfred (s.d.), “Music history from primary sources an introductory essay”

Disponível em: <<http://memory.loc.gov/ammem/collections/moldenhauer/2428106.pdf>>, consultado a 23 de março de 2012.

MELLO, Marcelo *et alli* (2011), “Breve História da Notação Musical”.

Disponível em:

<http://www.marcelomelloweb.kinghost.net/mmtecnico_estruturacao_ap1.pdf>, consultado a 16 março de 2012.

MENDES, Fernanda Gabriel (s.d.), “Do pergaminho ao texto eletrônico: evolução das tecnologias de leitura e escrita”.

Disponível em:

<http://www.educacaoecomunicacao.org/leituras_na_escola/textos/oficinas/textos_completos/do_pergaminho_ao_texto_eletronico.pdf>, consultado a 24 de maio de 2012.

NELSON, Paul (2003), “Music Printing in the Renaissance”.

Disponível em:

<<http://www.pnelsoncomposer.com/writings/MusicPrintingRenaissance.html>>, consultado a 20 de março de 2012.

NUNES, Maria Arminda Zaluar (1978), “O cancioneiro popular em Portugal”.

Disponível em:

<http://cvc.institutocamoes.pt/index.php?option=com_docman&task=cat_view&gid=54&Itemid=69>, consultado a 4 de abril de 2012.

OTTO, Thomas (s.d.), “Early music printing techniques”.

Disponível em: <www.serppages.com/site/www.ottoplanet.net/>, consultado a 12 de abril de 2012.

PINA, Patrícia Kátia da Costa (2009), “A revolução de Gutenberg, de John Man: a importância da biografia do génio para a memória do livro”.

Disponível em: <<http://periodicos.uesb.br/index.php/folio/article/view/14/27>>, consultado a 3 de abril de 2012.

QUEIROZ, Rita de C. R.de (s.d.), “A informação escrita: do manuscrito ao texto Virtual”.

Disponível em: <www.cinformat.ufba.br/vi_anais/docs/ritaqueiroz.pdf>, consultado a 21 de dezembro de 2011

RALEIGH, Sean M. (1998), “The codex calixtinus and the development of polyphony in the twelfth century”.

Disponível em:

<<http://blair.vanderbilt.edu/sites/default/files/Codex%20Calixtinus.pdf>>, consultado a 3 de abril de 2012.

RIBEIRO, Gerlaine Marinotte; CHAGAS, Ricardo de Lima; PINTO, Sabrine Lino (2007), “O renascimento cultural a partir da imprensa: o livro e sua nova dimensão no contexto social do século XV”.

Disponível em: <<http://revistas.unipar.br/akropolis/article/viewFile/1413/1236>>, consultado a 23 de abril de 2012.

SCELTA, Gabriella F. (s.d.), “The History and Evolution of the Musical Symbol”

Disponível em:

<<http://www.thisisgabes.com/images/stories/docs/musicsymbol.pdf>>, consultado a 21 de fevereiro de 2012.

Sem autor (2003), “Music of the early printers”.

Disponível em: <www.amarantypublishing.com/Printers>, consultado a 25 de março de 2012.

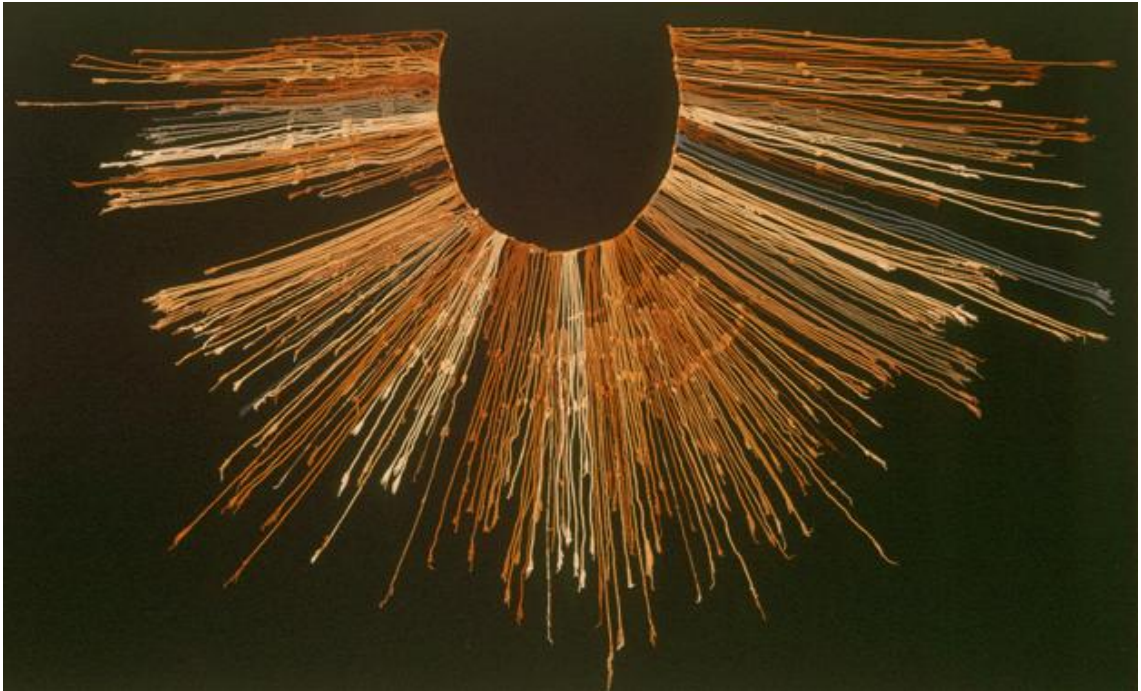
WHITE, Loni (s.d), “The relationship between the printing press and music”.

Disponível em:

<[http://www.articledashboard.com/Article/Relationship-Between-the-Printing-Press
andMusic/](http://www.articledashboard.com/Article/Relationship-Between-the-Printing-Press-andMusic/)>, consultado a 16 de março de 2012.

ANEXOS

Anexo 1



Legenda: *Quipo* - Forma Inca de preservação de informações

Fonte: Disponível em <<http://www.justfoodnow.com/wp-content/uploads/2009/02/inca-quipu-cmu-31.jpg>>, consultado a 20 de dezembro de 2011.

Anexo 2



Legenda: Exemplo de escrita cuneiforme

Fonte: Disponível em <<http://valentimeccel.rede.comunidades.net/index.php>>, consultado a 20 de dezembro de 2011.

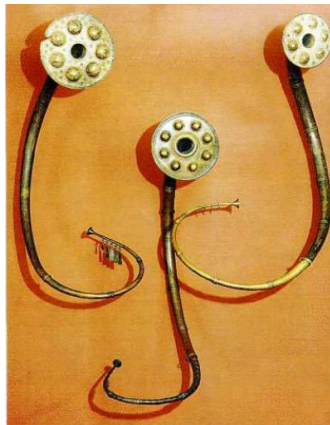
Anexo 3



Legenda: Hieróglifo datado de 3100 a.C.

Fonte: QUEIROZ, Rita de C. R. de (s.d.), “A informação escrita: do manuscrito ao texto Virtual”, p. 6, disponível em <www.cinform.ufba.br/vi_anais/docs/ritaqueiroz.pdf>, consultado a 21 de dezembro de 2011.

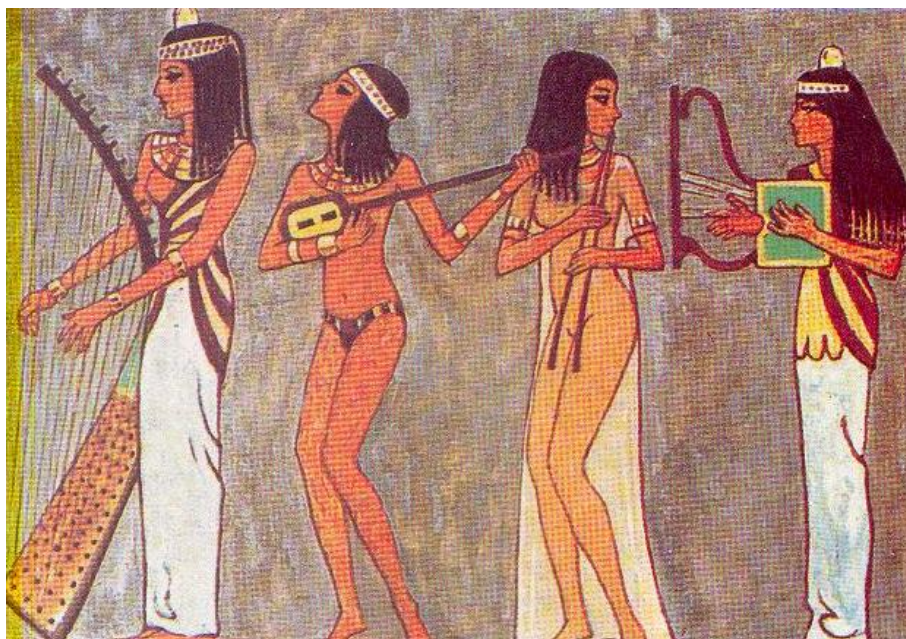
Anexo 4



Legenda: Lur escandinavo em bronze

Fonte: LORD, Maria (2008), *História da Música: da antiguidade aos nossos dias*, Berlim, H.F.Ullmann, p.7.

Anexo 5

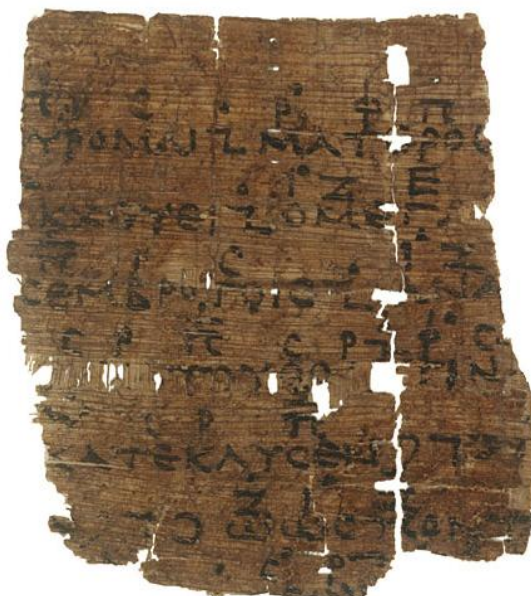


Legenda: Música no Antigo Egito

Fonte: Disponível em

<<http://genesis.uag.mx/edmedia/material/tmusica/images/egipto%201.jpg>>, consultado a 20 de dezembro de 2011.

Anexo 6



Legenda: *Orestes* de Eurípides

Fonte: Disponível em <<http://www.wdl.org/pt/item/4309/zoom/>>, consultado a 20 de dezembro de 2011.

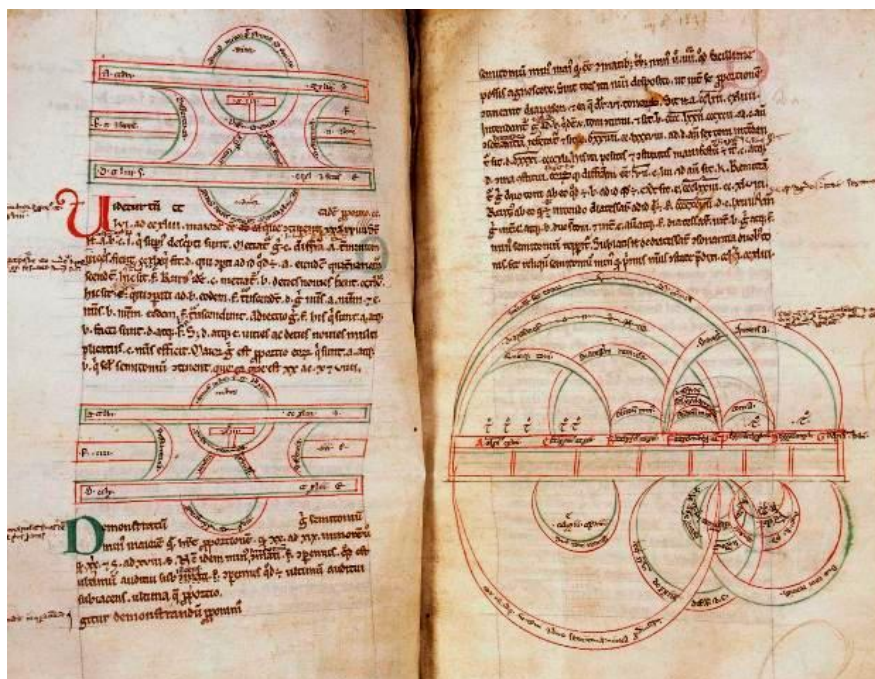
Anexo 7



Legenda: Epitáfio de Seykilos

Fonte: SCELTA, Gabriella F. (s.d.), “The History and Evolution of the Musical Symbol”, disponível em <<http://www.thisisgabs.com/images/stories/docs/musicsymbol.pdf>>, consultado a 21 de fevereiro de 2012.

Anexo 8



Legenda: Página de *De Institutione Musica*.

Fonte: Disponível em

<http://www.bodleian.ox.ac.uk/_data/assets/image/0018/35280/05_colleges_web2.JPG>, consultado a 23 de fevereiro de 2012.

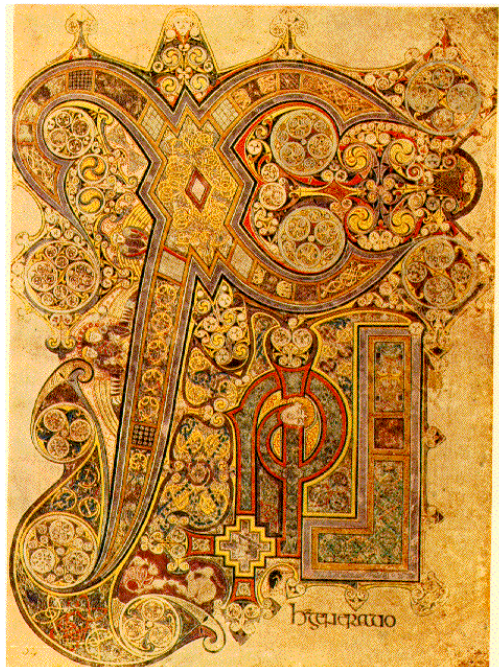
Anexo 9



Legenda: *Scriptorium* medieval

Fonte: QUEIROZ, Rita de C. R. de (s.d.), “A informação escrita: do manuscrito ao texto Virtual”, p. 10, disponível em <www.cinform.ufba.br/vi_anais/docs/ritaqueiroz.pdf>, consultado a 21 de dezembro de 2011.

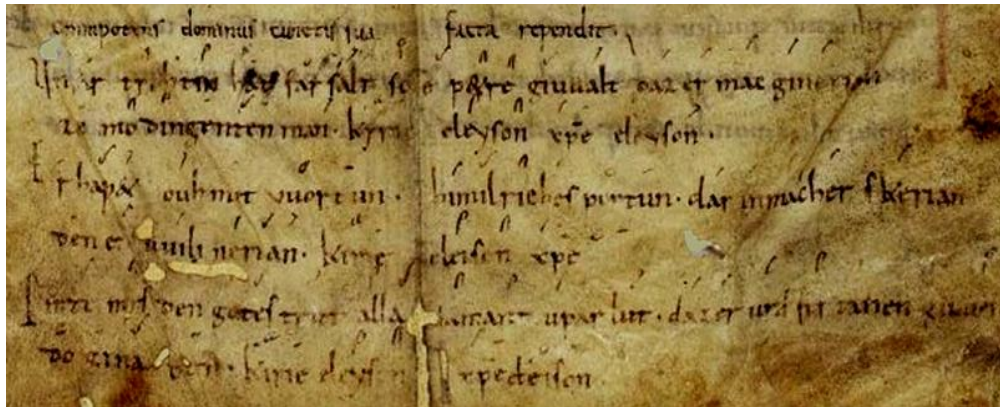
Anexo 10



Legenda: Pormenor pertencente ao *Livro de Kells*

Fonte: disponível em <<http://www.snake.net/people/paul/kells/image/kells2>>, consultado a 5 de junho de 2012.

Anexo 11



Legenda: Fragmento da *Petruslied* alemã

Fonte: disponível em

<http://www2.hsaugsburg.de/~harsch/germanica/Chronologie/09Jh/Petruslied/pet_lied.htm>, consultado a 2 de junho de 2012.

Anexo 12



Legenda: Página do *Codex Buranus*

Fonte: disponível em <<http://ec-dejavu.ru/images/f-2/fortuna-10.jpg>>, consultado a 21 de maio de 2012.

Anexo 13



Legenda: Miniatura retirada de um manuscrito do século XIII da Biblioteca Nacional de França, em Paris, referente à *chanson de geste* de Adam de la Halle *Jeu de Robin et de Marion*

Fonte: disponível em

<http://www.larousse.fr/encyclopedia/image/Laroussefr__Article/1006510>, consultado a 21 de maio de 2012.



Legenda: Excerto da *chanson de geste* de Adam de la Halle *Jeu de Robin et de Marion*

Fonte: disponível em

<<http://www.robinhoodlegend.com/wpcontent/uploads/2010/06/Robin.1.gif>>, consultado a 21 de maio de 2012.

Anexo 14

Non so - fre San - ta Ma - ri - a de se - e - ren per - di - do - sos os que
as sas ro - ma - ri - as son de fa - zer de - se - jo - sos. E d'est'
o - yd' un mi - ra - gre de que vos que - ro fa - lar, que mos -
trou San - ta Ma - ri - a, per com' eu o - y con - tar, a ã -
uns ro - meus que fo - ron a Ro - ca - ma - dor o - rar co - mo
mui bõ - os cris - chã - os, sin - ple - ment' e o - mil - do - sos.

The image displays a musical score for a medieval song. It consists of six systems, each with a vocal line (treble clef) and a lute line (bass clef). The notation is square, with notes placed on a four-line staff. The lyrics are written below the vocal line. The text is in Portuguese, a translation of the original Latin. The score is for a song titled 'Non sofre Santa Maria' (Non sofre Santa Maria n° 159). The notation is square, with notes placed on a four-line staff. The lyrics are written below the vocal line. The text is in Portuguese, a translation of the original Latin. The score is for a song titled 'Non sofre Santa Maria' (Non sofre Santa Maria n° 159).

Legenda: Cantiga de Santa Maria n° 159, *Non sofre Santa Maria*, c. 1270-90.

Fonte: PALISCA, Claude & BURKHOLDER, J. P. (2006) *Norton Anthology of Western Music: Ancient to Baroque*, vol.1, New York, W. W. Norton & Company, Inc, p.51.

Anexo 15



Legenda: Página do *Cancioneiro da Ajuda*

Fonte: disponível em

<http://www.larousse.fr/encyclopedie/image/Laroussefr__Article/1006510>, consultado a 21 de maio de 2012.

Anexo 16



Legenda: Pormenor do *Cancioneiro da Vaticana*

Fonte: disponível em <http://www.chess-theory.com/images1/71428_medieval_chess.jpg>, consultado a 22 de maio de 2012.

Anexo 17





Legenda: Primeira página de uma cópia do *Cancioneiro Colocci-Brancutti*

Fonte: disponível em <<http://www.otiumcumdignitate.pt/img/res/a1/T33243.jpg>>, consultado a 28 de maio de 2012.

Anexo 18

Palästinalied
(Walter von der Vogelweide)



Nu al - rest le - be ich mir wer - de
daz he - re lant und ouch die er - de,
sit min sün - dic ou - gen sit.
dem man so vil der eh - ren giht.
Mirst ge - schehen des ich ie bat, ich bin ko - men
an die stat, da got men - nisch - li - - chen trat.

2. Schoeniu lant rich unde here,
swaz ich der noch han gesehen,
so bist duz ir aller ere.
waz ist wunders hie geschehen!
daz ein magt ein kint gebar,
here über aller engel schar,
waz daz niht ein wunder gar?

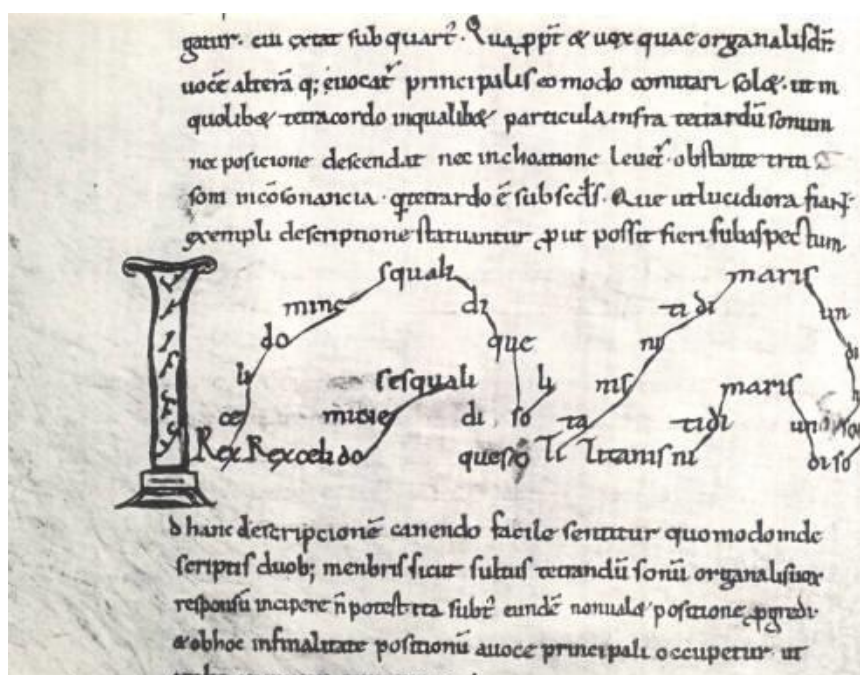
3. Hie liez er sich reine toufen,
daz der menschen reine si,
do liez er sich hie verkoufen,
daz wir eigen wurden fri.
anders waeren wir verlom,
wol dir, sper, kruiz unde dorn!
we dir, heiden, daz ist dir zorn!



Legenda: Partitura de *Palästinalied*

Fonte: disponível em <<http://www.diabolisinmusica.com/book/palaestinalied.gif>>,
consultado a 28 de maio de 2012.

Anexo 19

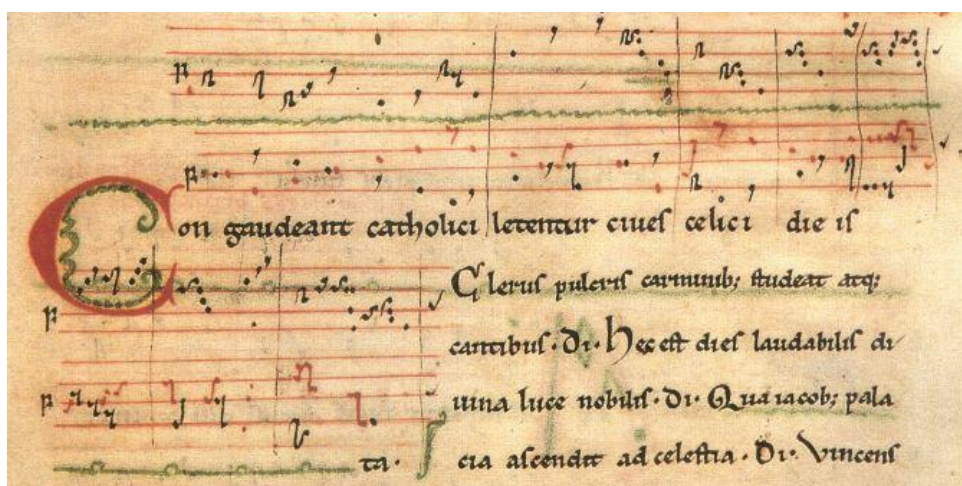


Legenda: *Musica Enchiridion*

Fonte: disponível em

<<http://musicologie.baloney.nl/main/toonladders/toonladders.middeleeuws.htm>>,
consultado a 29 de maio de 2012.

Anexo 20



Legenda: Página do *Codex Calixtinus*

Fonte: disponível em <http://www.omifacsimiles.com/brochures/images/calix_1_m.jpg>,
consultado a 29 de maio de 2012.

Anexo 21



Legenda: Página do *Magnus Liber Organi*

Fonte: disponível em

<<http://www.echo.ucla.edu/volume4-issue2/reviews-media/grier1.jpg>>, consultado a 18 de maio de 2012.

Anexo 22

The image displays a musical score for the Kyrie of the Mass of Notre Dame by Guillaume de Machaut. The score is written for four voices: Triplum, Motetus, Tenor, and Contratenor. The music is organized into three systems, each beginning with a key signature change and a new time signature. The lyrics 'Ky - ri - e' are written under the staves, and the word 'son.' appears at the end of the third system. The score is divided into three systems, each with a key signature change and a new time signature. The lyrics 'Ky - ri - e' are written under the staves, and the word 'son.' appears at the end of the third system.

Legenda: Kyrie da Missa de Notre Dame, de Guillaume de Machaut

Fonte: PALISCA, Claude & BURKHOLDER, J. P. (2006) *Norton Anthology of Western Music: Ancient to Baroque*, vol.1, New York, W. W. Norton & Company, Inc, p.127.

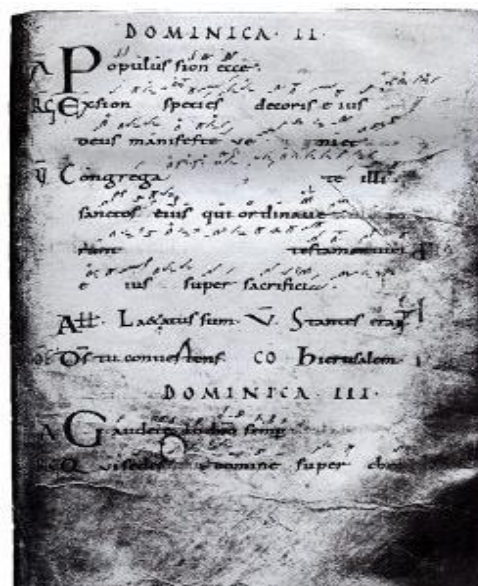
Anexo 23



Legenda: Pormenor do *Códice Squarcialupi*

Fonte: disponível em <<http://www.terra.es/personal/contini/edp39.jpg>>, consultado a 18 de maio de 2012.

Anexo 24



Legenda: Página do *Manuscrito de Saint-Gall* (séc. IX)

Fonte: SCELTA, Gabriella F. (s.d.), “The History and Evolution of the Musical Symbol”, disponível em <<http://www.thisisgables.com/images/stories/docs/musicsymbol.pdf>>, consultado a 21 de fevereiro de 2012.

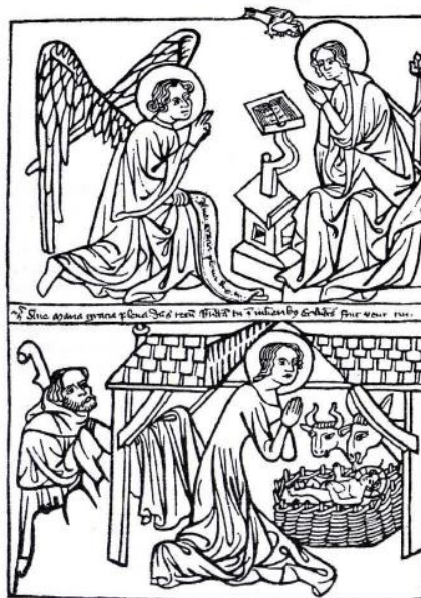
Anexo 25



Legenda: *Sutra Diamante*

Fonte: disponível em <<http://william-infinito.blogspot.pt/2010/01/sutra-do-diamante.html>>,
acedido a 12 de maio de 2012.

Anexo 26



Legenda: Xilogravura da Anunciação e Natividade

Fonte: MCMURTRIE, Douglas C. (1997), *O Livro*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, p.131.

Anexo 27



Legenda: Pormenor do *Saltério* de Fust e Schoeffer

Fonte: disponível em

<[http://enriqueta.man.ac.uk:8180/luna/servlet/detail/Manchester-91-1-103688-106005%3aMusicnotation?trs=3&qvq=q:mainz%2Bpsalter%3blc:man-3-3%2cManchester-91-1%2cManchest](http://enriqueta.man.ac.uk:8180/luna/servlet/detail/Manchester-91-1-103688-106005%3aMusicnotation?trs=3&qvq=q:mainz%2Bpsalter%3blc:man-3-3%2cManchester-91-1%2cManchest%20erDev)erDev>, consultado a 20 de abril de 2012.

Anexo 28



Legenda: Página da *Bíblia de Gutenberg*

Fonte: disponível em

<http://historica.com.br/wp-content/uploads/2010/09/gutenberg_7.jpg>, acedido a 21 de maio de 2012.

Anexo 29



Legenda: *Manuscrito de Old Hall*

Fonte: disponível em

<<http://www2.fcsh.unl.pt/iem/medievalista/MEDIEVALISTA8/ferreira8005.html>>, consultado a 18 de maio de 2012.

Anexo 30

VOICE

Flow, my tears, fall from your springs! Ex-iled for ev-er, let me mourn; Where
Down, vain lights, shine you no more! No nights are dark e-nough for those That

LUTE

night's black bird her sad in-fa-my sings, There let me live for-
in de-spair their lost for-tunes de-plore. Light doth but shame dis-

Legenda: Início da partitura de *Flow my tears*, c. 1600.

Fonte: PALISCA, Claude & BURKHOLDER, J. P. (2006) *Norton Anthology of Western Music: Ancient to Baroque*, vol.1, New York, W. W. Norton & Company, Inc, p.339.

Anexo 31



Legenda: Página do *Cancioneiro de Elvas*, séc. XVI

Fonte: disponível em <<http://www.amscom.pt/imagens/musica/cancioneiros/elvas2.gif>>, consultado a 21 de maio de 2012.

Anexo 32



Legenda: Página do *Cancioneiro de Lisboa*

Fonte: disponível em <http://cic-60_0000_capa-72v_t24-C-R0150.pdf>, acedido a 3 de junho de 2012.

Anexo 33



Legenda: Música impressa xilograficamente

Fonte: disponível em <<http://parlorsongs.com/insearch/printing/printing.php>>, acedido a 21 de maio de 2012.

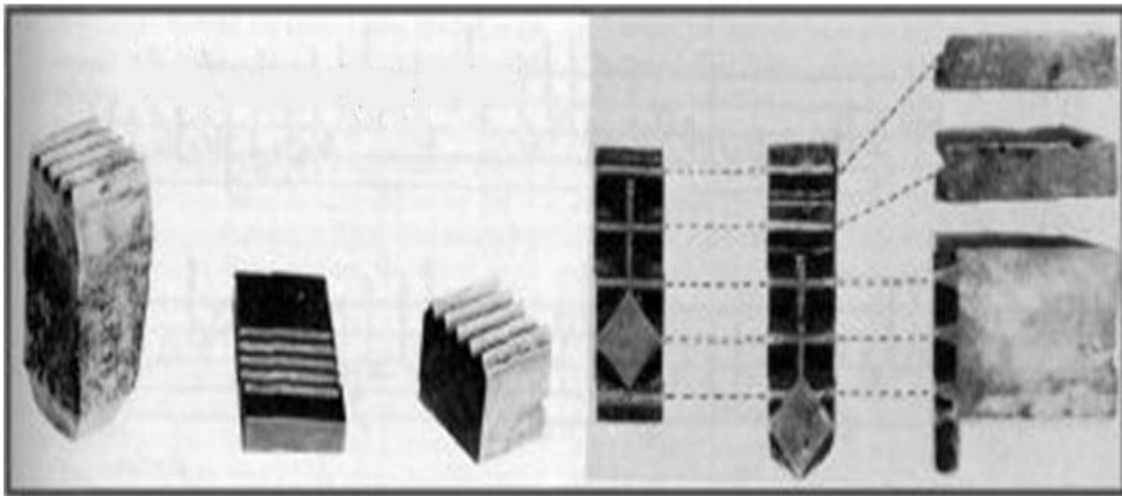
Anexo 34



Legenda: Página do *Musices Opusculum*, de 1487

Fonte: MCMURTRIE, Douglas C. (1997), *O Livro*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, p.306.

Anexo 35



Legenda: Tipos móveis para impressão de música de 1577

Fonte: disponível em <<http://parlorsongs.com/insearch/printing/printing.php>>, acedido a 21 de maio de 2012.

Anexo 36



Legenda: Página do *Harmonice Musices Odhecaton*

Fonte: disponível em

<http://www.google.pt/search?tbm=isch&hl=ptPT&source=hp&biw=1093&bih=479&q=Harmonice+Musices+Odhecaton&gbv=2&oq=Harmonice+Musices+Odhecaton&aq=f&aqi=gS1&aql=&gs_l=img.3..0i24.1510.1510.0.1971.1.1.0.0.0.107.107.0j1.1.0...0.0.w_WHJHSGsbY>, acedido a 30 de maio de 2012.