

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
MESTRADO E DOUTORADO EM MÚSICA

RELAÇÕES ENTRE MÚSICA, ESPAÇO E OUVINTES:
ALTERAÇÕES SONORAS E ESPACIALIZAÇÃO DE MÚSICA ACÚSTICA
A PARTIR DA PRÁTICA DOS *CORI SPEZZATI*

RENATO PEREIRA TORRES BORGES

RIO DE JANEIRO, 2014

RELAÇÕES ENTRE MÚSICA, ESPAÇO E OUVINTES:
ALTERAÇÕES SONORAS E ESPACIALIZAÇÃO DE MÚSICA ACÚSTICA
A PARTIR DA PRÁTICA DOS *CORI SPEZZATI*

por

RENATO PEREIRA TORRES BORGES

Dissertação submetida ao Programa de
Pós-Graduação em Música do Centro de Letras
e Artes da UNIRIO, como requisito parcial para
obtenção do grau de Mestre, sob a orientação
do Professor Dr. Eduardo Lakschevitz.

Rio de Janeiro, 2014

Borges, Renato Pereira Torres.
B732 Relações entre música, espaço e ouvintes: alterações sonoras e espacialização de música acústica a partir da prática dos *Cori Spezzati* / Renato Pereira Torres Borges, 2014.
125 f. ; 30 cm

Orientador: Eduardo Lakschevitz Xavier Assunção.
Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

1. Cori Spezzati - Veneza - Séc XVI. 2. Música - Execução.
3. Espaço e música. I. Assunção, Eduardo Lakschevitz Xavier.
II. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Centro de Letras e Artes. Curso de Mestrado em Música. III. Título.

CDD – 780

Autorizo a cópia da minha dissertação "*Relações entre música, espaço e ouvintes: alterações sonoras e espacialização de música acústica a partir da prática dos Cori Spezzati*", para fins didáticos.



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO - UNIRIO

Centro de Letras e Artes - CLA
Programa de Pós-Graduação em Música - PPGM
Mestrado e Doutorado

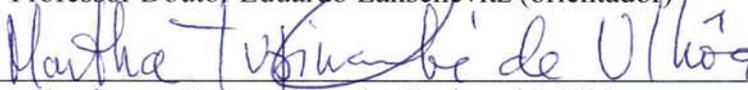
RELAÇÕES ENTRE MÚSICA, ESPAÇO E OUVINTES: ALTERAÇÕES SONORAS E
ESPACIALIZAÇÃO DE MÚSICA ACÚSTICA A PARTIR DA PRÁTICA DOS CORI SPEZZATI
por

RENATO PEREIRA TORRES BORGES

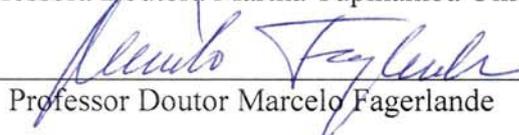
BANCA EXAMINADORA



Professor Doutor Eduardo Lakschevitz (orientador)



Professora Doutora Martha Tupinambá Ulhôa



Professor Doutor Marcelo Fagerlande

Conceito: _____

APROVADO

OUTUBRO DE 2014

Àqueles que buscam profundidade onde ela se camufla.

AGRADECIMENTOS

A produção desta dissertação não seria possível sem o apoio e o carinho contínuos dos meus pais, Lindalva e Paulo Borges. Juntos, visitamos Veneza antes mesmo do início do meu mestrado, em uma viagem cujos registros e memórias foram fundamentais para o desenvolvimento deste texto. Agradeço igualmente o companheirismo, a proximidade e as leituras de Susan Reis, cuja compreensão nos meus momentos de apreensão durante o mestrado não pode ser medida. O envolvimento dos três colaborou imensamente dos pontos de vista pessoal, motivacional e – por que não? – terapêutico. Por tudo, muito obrigado.

Estendo a minha gratidão ao Prof. Dr. Eduardo Lakschevitz, cuja atuação durante os dois anos do curso não pode ser definida por outra palavra que não “orientador”. Dos debates nas diversas reuniões realizadas às considerações sobre o texto final, passando por sua disponibilidade em orientar minha pesquisa, ficam o aprendizado e minha admiração por seu trabalho.

Agradeço à UniRio pela infraestrutura oferecida, tanto para as aulas, quanto para o desenvolvimento da dissertação. Não podem ser ignorados os nomes de professores como Martha Ulhôa (que esteve presente em todas as etapas do curso, desde a própria prova oral no processo seletivo), Carlos Alberto Figueiredo, Silvio Merhy, Carole Gubernikoff, Samuel Araújo, José Alberto Salgado, Suzel Reily e Marcelo Fagerlande, cujas aulas e encontros possibilitaram tanto a ampliação do meu horizonte de conhecimento quanto o meu aprofundamento em questões importantes na área de Música.

A pesquisa que resultou nesta dissertação foi enriquecida pelas inúmeras conversas sobre Música e sobre o meio acadêmico com os colegas Schneider Souza e Rudi Garrido, que contribuíram para abrir meus olhos em relação a enfoques, possibilidades e ajustes antes despercebidos. Agradeço ainda a união de Alexei Michailowsky, Climério de Oliveira Santos, Daniel Puig, Luiz Costa-Lima Neto e Ricardo Cotrim, cuja luta em conjunto pela manutenção do PPGM-UniRio ajudou a resgatar meu entusiasmo com a carreira acadêmica. Aiô!

Foram essenciais na precisão de traduções as contribuições e sugestões feitas por Anja Sonnberger (*danke schön!*) e Charles-Antoine Guillemette (*merci!*). Pela leitura atenta, agradeço a competente revisão da sempre presente Fernanda Drummond.

É necessário um agradecimento em especial às iniciativas colaborativas, principalmente as de livre acesso, que contribuíram enormemente para a pesquisa. Entre elas, estão desde as mais reconhecidas como o IMSLP e o CPDL até as menores e particulares.

Por fim, agradeço à CAPES pela concessão de bolsa.

BORGES, Renato Pereira Torres. *Relações entre música, espaço e ouvintes: alterações sonoras e espacialização de música acústica a partir da prática dos Cori Spezzati*. 2014. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

—

RESUMO

Espaço e música se influenciam tanto na escuta quanto nas decisões composicionais e interpretativas. Como recorte proposto, estuda-se essa relação na música dos *Cori Spezzati* [coros partidos] dos compositores ligados à Basilica di San Marco, em Veneza. O primeiro capítulo realiza um levantamento dos predecessores musicais e das condições venezianas no século XVI que permitiram o desenvolvimento da música em coros múltiplos na cidade e apresenta uma narrativa sobre a prática musical em San Marco entre 1550 e 1620. Por confronto de discordâncias encontradas na revisão bibliográfica, busca-se esclarecer o significado de termos originalmente criados para práticas similares e que, mais tarde, passaram a ser utilizados sem acuidade. No segundo capítulo, descreve-se o repertório proposto levando em conta informações não notadas nas partituras que influenciam diretamente o resultado sonoro durante a execução. Demonstrem-se semelhanças entre aspectos apresentados nessa música veneziana e em exemplos posteriores da música de concerto, e comentam-se abordagens conceituais e métodos de análise que lidam com a espacialidade na música acústica. O terceiro capítulo apresenta desdobramentos musicais da prática dos *Cori Spezzati*, levando em consideração técnicas desenvolvidas a partir das adaptações feitas por diferentes restrições impostas pela prática. São discutidos exemplos de variação de dinâmica, seccionamentos em eco, e trocas de instrumentos ou de timbres, como maneiras de criar sonoridades semelhantes à da espacialização dos músicos.

Palavras-chave: Cori Spezzati. Espaço. Eco. Dinâmicas.

BORGES, Renato Pereira Torres. *Relações entre música, espaço e ouvintes: alterações sonoras e espacialização de música acústica a partir da prática dos Cori Spezzati*. 2014. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

—

ABSTRACT

Space and music influence each other both on listening and on compositional and performance decisions. This relation is studied taking as proposed scope the music of the *Cori Spezzati* [broken choirs] by composers related to the Basilica di San Marco, in Venice. The first chapter gathers information on musical predecessors and on the Venetian conditions on the 16th century that allowed the development of multiple-choirs music in the city, and presents a narrative on the musical praxis in San Marco between 1550 and 1620. By confronting the discordances found on the bibliographic review, the meaning of the terms originally created for similar practices that were later used without accuracy is clarified. In the second chapter, the proposed repertoire is described, taking in account non-notated information that directly influences the sound result during performance. Similarities between aspects presented by this Venetian music and examples of later concert music are demonstrated and conceptual approaches and analytical methods that deal with spatiality on acoustic music are commented on. The third chapter presents musical unfolding of the *Cori Spezzati* praxis, taking in account techniques developed from the adaptations made by different constraints imposed by praxis. Examples of dynamic variation, echo sectioning, and instruments and timbre exchanges, as ways of creating sonorities similar to that of musicians specialization are discussed.

Keywords: *Cori Spezzati*. Space. Echo. Dynamics.

Lista de Figuras

Figura 1.1. Cidades com ocorrência de música policoral no norte da Itália, entre 1475 e 1565.....	22
Figura 1.2. Adrian Willaert – <i>Cum Invocarem</i>	29
Figura 1.3. Planta da Basilica di San Marco.....	32
Figura 1.4. Andrea Gabrieli – <i>Benedictus Dominus</i>	36
Figura 1.5. Claudio Monteverdi – <i>Vésperas: Audi Coelum</i> (1610) (excerto).....	43
Figura 2.1. Andrea Gabrieli – <i>Vieni, vieni, Himeneo</i>	50
Figura 2.2. Georges Bizet – <i>Carmen Suite 1: Dragons de Ancala</i> (Entreato após 1º ato) (excerto)	51
Figura 2.3. Igor Stravinsky – <i>Sagração da Primavera: Os Águres da Primavera: Dança dos Jovens</i> (excerto).....	52
Figura 2.4. Giovanni Croce – <i>Missa Jubilate Deo</i>	55
Figura 2.5. Ludwig van Beethoven – <i>Sinfonia n. 5: I. Allegro</i> (excerto).....	56
Figura 2.6. Giovanni Gabrieli – <i>Sacrae Symphoniae: 3. Canzon Septimi Toni</i> (1597).....	57
Figura 2.7. Captura de tela do site <i>Sound & Space in Renaissance Venice</i> em 23/04/2014.....	61
Figura 3.1. J.P. Sweelinck – <i>Fantasia no modo eólio</i> (SwWV 275, excerto).....	71
Figura 3.2. J. Handl – <i>Planxit David</i> (excerto).....	74
Figura 3.3. H. Praetorius – <i>Ecce Dominus veniet</i> (excerto, somente vozes mais agudas).....	77
Figura 3.4. M. Praetorius – <i>Polyhymnia caduceatrix – 37. Ach mein Herre, straf mich doch nicht</i> (primeiros compassos da parte do contínuo).....	79
Figura 3.5. Samuel Scheidt – <i>Tabulatura Nova – Echo ad manuale duplex, forte & lene</i> (SSWV128, excerto).....	82
Figura 3.6. B. Marini – <i>Sonata in Eco con tre Violini</i> (compassos 37-46).....	85
Figura 3.7. B. Marini – <i>Sonata in Eco con tre Violini</i> (compassos 62-74).....	86
Figura 3.8. J. v. Eyck – <i>Der Fluyten Lust-Hof – Fantasia & Echo</i>	89
Figura 3.9. J.-B. Lully – <i>Le triomphe de l'Amour et de Bacchus – Última cena</i> (excerto).....	91
Figura 3.10. Exemplar da flauta de eco, presente no Grassi Museum für Musikinstrumente, da Universidade de Leipzig, Alemanha.....	92
Figura 3.11. H. Purcell – <i>Dido and Aeneas – In our deep vaulted cell</i> (excerto).....	93
Figura 3.12. H. Purcell. – <i>The Fairy Queen – May the god of wit inspire</i> (excerto).....	95
Figura 3.13. A. Lotti – <i>Echo, quartetto in F</i> (excerto das partes do 1º e do 2º oboés).....	96
Figura 3.14. P. Castrucci – <i>Concerto op.3 N°12</i> (excerto da parte do 1º violino, concertino, comp. 41-45).....	97
Figura 3.15. P. Castrucci – <i>Concerto op.3 N°12</i> (excerto das partes do 1º violino e do 2º violino, concertino, comp. 18-19).....	98

Lista de exemplos musicais

Figura 1.2. Adrian Willaert – <i>Cum Invocarem</i>	29
Figura 1.3. Planta da Basilica di San Marco.....	32
Figura 1.4. Andrea Gabrieli – <i>Benedictus Dominus</i>	36
Figura 1.5. Claudio Monteverdi – <i>Vésperas: Audi Coelum</i> (1610) (excerto).....	43
Figura 2.1. Andrea Gabrieli – <i>Vieni, vieni, Himeneo</i>	50
Figura 2.2. Georges Bizet – <i>Carmen Suite 1: Dragons de Ancala</i> (Entreato após 1º ato) (excerto)	51
Figura 2.3. Igor Stravinsky – <i>Sagração da Primavera: Os Águres da Primavera: Dança dos Jovens</i> (excerto).....	52
Figura 2.4. Giovanni Croce – <i>Missa Jubilate Deo</i>	55
Figura 2.5. Ludwig van Beethoven – <i>Sinfonia n. 5: I. Allegro</i> (excerto).....	56
Figura 2.6. Giovanni Gabrieli – <i>Sacrae Symphoniae: 3. Canzon Septimi Toni</i> (1597).....	57
Figura 3.1. J.P. Sweelinck – <i>Fantasia no modo eólio</i> (SwWV 275, excerto).....	71
Figura 3.2. J. Handl – <i>Planxit David</i> (excerto).....	74
Figura 3.3. H. Praetorius – <i>Ecce Dominus veniet</i> (excerto, somente vozes mais agudas).....	77
Figura 3.4. M. Praetorius – <i>Polyhymnia caduceatrix – 37. Ach mein Herre, straf mich doch nicht</i> (primeiros compassos da parte do contínuo).....	79
Figura 3.5. Samuel Scheidt – <i>Tabulatura Nova – Echo ad manuale duplex, forte & lene</i> (SSWV128, excerto).....	82
Figura 3.6. B. Marini – <i>Sonata in Eco con tre Violini</i> (compassos 37-46).....	85
Figura 3.7. B. Marini – <i>Sonata in Eco con tre Violini</i> (compassos 62-74).....	86
Figura 3.8. J. v. Eyck – <i>Der Fluyten Lust-Hof – Fantasia & Echo</i>	89
Figura 3.9. J.-B. Lully – <i>Le triomphe de l'Amour et de Bacchus – Última cena</i> (excerto).....	91
Figura 3.11. H. Purcell – <i>Dido and Aeneas – In our deep vaulted cell</i> (excerto).....	93
Figura 3.12. H. Purcell. – <i>The Fairy Queen – May the god of wit inspire</i> (excerto).....	95
Figura 3.13. A. Lotti – <i>Echo, quartetto in F</i> (excerto das partes do 1º e do 2º oboés).....	96
Figura 3.14. P. Castrucci – <i>Concerto op.3 N°12</i> (excerto da parte do 1º violino, concertino, comp. 41-45).....	97
Figura 3.15. P. Castrucci – <i>Concerto op.3 N°12</i> (excerto das partes do 1º violino e do 2º violino, concertino, comp. 18-19).....	98

SUMÁRIO

Introdução	11
1. Capítulo 1: <i>Cori Spezzati</i> – Itália nos anos 1500	19
1.1. Condições de existência	20
1.1.1. Predecessores musicais na Itália e outras regiões	21
1.1.2. Veneza: cargos e condições locais	23
1.2. Repertório	28
1.2.1. Definições e práticas em <i>cori spezzati</i>	28
1.2.2. Diferenciação entre <i>cori spezzati</i> , e técnicas e estilos afins	41
1.2.3. Disseminação para outras regiões	46
2. Capítulo 2: A música ouvida na Basilica	49
2.1. A música no espaço	49
2.2. Solomon, Brant, Howard e Moretti	59
2.3. Abordagens dos <i>cori spezzati</i> na discussão acadêmica	64
3. Capítulo 3: Em outros espaços, outras músicas	67
3.1. A partir de 1564	68
3.2. Século XVII e a expansão da notação	74
3.3. Final do século XVII	89
Conclusão	101
Referências	105
Anexos	117

Introdução

Esta pesquisa se propõe a se debruçar sobre mudanças composicionais e de escuta resultantes da prática em *cori spezzati*. O termo – literalmente traduzido por “coros partidos” – remonta ao século XVI, quando os músicos responsáveis pelas celebrações na Basilica di San Marco, em Veneza, experimentaram técnicas composicionais que dividiam o corpo coral em grupos dispostos pelo templo.

Desde os anos 1950, a experimentação musical com a espacialidade tem estado em pauta, e, já em uma primeira década, muito se publicou (academicamente ou não) a respeito da questão da espacialidade e sua relação com a escuta. Autores como Edgard Varèse, Henry Brant, Karlheinz Stockhausen, Denis Smalley, Maria Anna Harley, Michel Chion, Jason Solomon, Flô Menezes e Curtis Roads são alguns dos nomes que trataram da relação espaço-música desde então. A partir daquele momento, duas correntes majoritárias de composição e análise se formaram.

A primeira diz respeito à experiência de uma distribuição *de fato* das fontes sonoras na sala de apresentação, dispondo os ouvintes em diferentes posicionamentos em relação a elas. Esse é o enfoque de autores como Maria Anna Harley e Henry Brant. A partir de então, música que se baseia em disposições e trajetórias espaciais ganhou, entre outros termos, o nome *spatial music*.

A segunda corrente tematiza a experiência de um espaço *virtual* através de meios eletroacústicos (não sem dispensar a distribuição atual de falantes na sala de música) e encontra ampla discussão em autores como Curtis Roads, Denis Smalley, Frederico Macedo e Michel Chion.

Diante da pluralidade e do vigor de iniciativas de analisar as influências do espaço atual sobre as técnicas de virtualização na música eletroacústica (tal como processamento e reamplificação de sinal, *plug-ins*, filtragens de frequências, etc.), cabe a pergunta que orienta esse trabalho: qual foi o impacto composicional gerado pela escuta de música espacializada, num período em que ferramentas eletroacústicas não existiam? Em outras palavras, a música composta nos anos seguintes aos *cori spezzati* teria incorporado alguma alteração oriunda especificamente das disposições dos grupos musicais?

Para tentar responder essa questão, o processo desta pesquisa foi elaborado em três partes, redigidas aqui em capítulos respectivos. Na primeira, procurou-se reconstruir um panorama das práticas musicais que faziam uso do espaço na música italiana, especialmente no período entre 1550 e 1615. A segunda etapa buscou reconhecer, a partir da combinação

entre determinados espaços e repertórios, influências entre esses dois elementos, realçando determinados aspectos musicais por priorizar que a audição musical sempre acontece em espaços. O terceiro passo se destinou a encontrar em outros contextos o mesmo tipo de interação, trazendo à tona a maneira como situações diferentes impactaram a produção e as decisões musicais tanto no repertório apresentado quanto nas práticas lá realizadas.

O primeiro capítulo constitui-se de um levantamento de práticas musicais relacionadas à distribuição espacial dos músicos envolvidos em sua performance, num recorte que compreende a Basilica di San Marco, em Veneza, no período entre 1550 e 1615, majoritariamente. Esse período está compreendido entre a publicação do *Salmi Spezzati* de Adrian Willaert, uma espécie de marco da música policoral em San Marco, até o início da atividade de Claudio Monteverdi como *maestro di cappella* na basílica, quando a música começa a apresentar mais consistentemente outras características, como o crescente número de seções, quase sempre com alternâncias de formação, e uso mais frequente de texturas em melodia acompanhada. Eventuais menções são feitas ao que precede e sucede esse período e ao que acontece em cidades próximas.

A metodologia empregada consiste no confronto dos autores, uso de documentação de época como critério de análise das narrativas construídas nos últimos anos e crítica historiográfica dos textos existentes. O capítulo objetiva buscar elementos próprios da prática e da escuta dos *cori spezzati*, ou seja, consequências de uma música puramente acústica e espacialmente distribuída. Particularmente enfocados, os aspectos da dependência, da subdivisão e da espacialização dos coros sobressaem da narrativa apresentada.

O período inicial em que as práticas foram descritas por contemporâneos, como nos textos dos teóricos Gioseffo Zarlino (em 1558, 1562 e 1589) e Giovanni Maria Artusi (1589) e nos cerimoniais da Basilica, compreende relatos com fins práticos, seja com objetivos didáticos ou como prestações de contas a superiores. A partir daí, o estudo teórico da prática dos *cori spezzati* foi abandonado (conforme levantamento realizado, e confirmado por CHARTERIS, 1990:336), sendo retomado como estudo histórico somente em 1834, ano de publicação do livro *Johannes Gabrieli und sein Zeitalter* em três volumes, escrito pelo musicólogo alemão Carl G. A. V. von Winterfeld.

Desde então, um lento processo de pesquisa passou a tomar corpo, principalmente por estudiosos italianos. Nomes como Raffaele Casimiri, Giovanni D'Alessi e Giuseppe Pedemonti foram ativos entre as décadas de 1920 e 1950 na publicação de pesquisas sobre os compositores italianos. O trágico bombardeamento ocorrido em Treviso, em sete de abril de 1944 (D'ALESSI, 1952:202), pôs fogo a uma biblioteca de oito séculos, resultando na

destruição de muitos documentos essenciais à pesquisa de D’Alessi sobre a música renascentista. O incêndio pode ter causado a destruição dos primeiros manuscritos de peças em *cori spezzati*, que antecipariam em cerca de quarenta anos o início da prática em Veneza, onde se tornou famosa.

Dos anos 1950 em diante, a origem dos musicólogos interessados em *cori spezzati* se deslocou para a Inglaterra. O influente pesquisador Denis Arnold – que, entre outras atividades, criou e organizou o dicionário *The New Oxford Companion to Music* (1984) – passou a publicar constantemente sobre o assunto (ARNOLD, 1959, 1974, 1979, 1984), tendo escrito mais extensivamente sobre Giovanni Gabrieli (*idem*, 1974, 1979); e editado o primeiro *opera omnia* do compositor. Seu estilo é predominantemente literário e demonstra certo fascínio pela música veneziana do século XVI. Diversos outros autores ingleses se dedicaram ao novo campo de pesquisa durante os anos 1980, com diferentes enfoques aplicados. Entre eles, estão Anthony F. Carver, Graham Dixon, Iain Fenlon, Hugh Keyte e Noel O’Regan.

Um artigo seminal e transformador do campo foi o escrito pelo musicólogo David Bryant em 1981 (BRYANT, 1981). Intitulado *The 'cori spezzati' of St Mark's: Myth and Reality*, o artigo se dedicou a eliminar hipóteses que por décadas estavam sendo tratadas como fatos consolidados. Suas críticas, sempre baseadas em documentos de época, os tomam, no entanto, como documentos perfeitamente fidedignos aos fatos relatados. Por um lado, suas conclusões são a princípio mais próximas dos acontecimentos quatro séculos atrás, mas por vezes deixam de desconfiar de documentos oficiais, sempre permeados por interesses de seus autores.

Carver publicou em 1988 o primeiro livro a respeito do desenvolvimento da música policoral (em coros divididos ou não) no norte da Itália em fins do século XV até alcançar as regiões germânicas dois séculos depois. O texto reúne em suas referências uma pluralidade de fontes originais e diversos artigos de outros autores e, colocado em perspectiva, se configura em um longo texto acadêmico, repleto de referências.

A partir do final dos anos 1980, a produção do australiano Richard Charteris ganhou proeminência no tema. Charteris se dedica especialmente a Giovanni Gabrieli, já tendo publicado um longo catálogo das peças de Gabrieli (inclusive, estabelecendo “C” como prefixo do número catalográfico de suas peças). Em 2014, Charteris se dedica a uma nova versão de *Opera Omnia* de Giovanni Gabrieli. Antes editado por Arnold, a nova versão, revista e ampliada, deverá ampliar o projeto do musicólogo britânico de cinco para doze volumes.

O segundo capítulo, intitulado *A música ouvida na Basilica*, visa a atender dois objetivos. A primeira parte do capítulo – *A música no espaço* – busca identificar na música da Basilica di San Marco alterações composicionais realizadas em respostas a fenômenos decorrentes da influência do espaço de performance. Essas modificações poderiam ter caráter prático, a fim de solucionarem problemas ocorrentes na prática musical, ou estético, como o desenvolvimento de recursos musicais que se beneficiariam do espaço utilizado para a performance.

No primeiro grupo, estão dificuldades existentes para músicos ou para ouvintes, como a inevitável influência da reverberação em um ambiente de grandes proporções e recoberto por materiais de pouca absorção acústica, um obstáculo, por exemplo, para a clareza da articulação de ritmos curtos e para a compreensão do texto. No segundo, encontram-se soluções musicais como a utilização de grupos distantes com diferentes formações em uma mesma peça, e a utilização do espaço como facilitador da compreensão de articulações musicais de um grupo com outro.

A diferença entre os grupos musicais envolvidos na prática em San Marco – seja de ordem composicional, de performance ou mesmo de posicionamento – abre caminhos para a discussão sobre o uso de contrastes musicais realizados pelos compositores venezianos. A descrição de situações de performance pretende fazer com que sejam esclarecidos não os contrastes rítmico-melódicos ou harmônicos, mas principalmente os de instrumentação, dinâmica, forma, sonoridade e de espaço.

Tomando exemplos de obras de Andrea Gabrieli, Giovanni Gabrieli, e Giovanni Croce, alguns dos efeitos atingidos pelos músicos renascentistas são relacionados a músicas de períodos históricos posteriores, já que exibem traços semelhantes. Não se pretende estabelecer aqui elos de precedência direta, tanto pela diferença temporal quanto por causa da lenta adesão desse repertório ao cânone acadêmico, que ainda reserva muitas questões a ser levantadas por pesquisas futuras.

A segunda e a terceira partes do capítulo (intituladas *Solomon, Brant, Howard e Moretti e Abordagens dos cori spezzati na discussão acadêmica*) apresentam conceitos e ferramentas analíticas pensadas tendo em mente a relação espaço-música – em especial aquelas desenvolvidas a partir de 1950. Foram levantados termos e métodos que apresentam pertinência ao tipo de música apresentada nos *cori spezzati* venezianos. A discussão sobre as influências ocorrentes entre espaço e música, como mencionado no início desta introdução, têm sido amplamente realizadas levando em consideração principalmente a música

eletroacústica. Por isso, o levantamento realizado aqui privilegiou trabalhos desenvolvidos essencialmente a partir da música acústica.

Após o levantamento passar por esse filtro, os autores relacionados no capítulo foram confrontados, para que fosse possível um panorama de diferentes abordagens existentes a respeito da música acústica. Percebe-se, pela atuação de diversos campos de pesquisa, que a relação espaço-música tem sido objeto de muitos deles, cada um contribuindo com diferentes aspectos do conhecimento existente. Destacam-se no segundo capítulo os seguintes autores: Jason Solomon, Henry Brant, e Deborah Howard e Laura Moretti.

Na University of Georgia, em 2002, o pesquisador canadense Jason Solomon desenvolveu pesquisa sobre *gestos espaciais*, ferramenta elaborada a fim de ilustrar movimentações espaciais que a música pode descrever durante a performance de uma peça. Os *gestos espaciais* de Solomon buscam sistematizar um tipo de compreensão musical frequentemente trazida à tona durante as práticas, mas que ainda necessitava de maior suporte teórico e vocabulário específico.

Essa compreensão musical do espaço pode ser visualizada claramente nos textos do compositor e maestro estadunidense Henry Brant, que escreveu sobre este tema a partir de sua vivência com música espacializada. Tendo realizado peças e concertos desta maneira, seus relatos dos ensaios e experimentos são de muita valia quanto à escuta desse tipo de repertório.

As pesquisadoras Deborah Howard e Laura Moretti realizaram um estudo pioneiro sobre a música dos *cori spezzati*, reunindo métodos de pesquisa musicológica, da arquitetura (histórica e aural) e da acústica. Além disso, durante suas pesquisas em 2007, realizaram gravações com um programa de peças do repertório de época. As gravações, disponíveis publicamente, foram realizadas a partir de diferentes posicionamentos tanto dos músicos quanto dos equipamentos de captação em onze das doze igrejas da Veneza renascentista (a décima-segunda, não mais existente, foi recriada digitalmente e também consta no *corpus* das gravações). Por fim, o capítulo apresenta uma breve conclusão sobre a interação dos campos de conhecimento, apontando mais claramente as contribuições que cada um fornece para a presente discussão.

O terceiro capítulo explora as consequências musicais dos *cori spezzati* elaboradas no continente europeu nos anos subsequentes, sobretudo no decorrer do século XVII. Para isso, foi estudada, em primeiro lugar, a biografia de compositores que estiveram em contato com músicos apresentados no primeiro capítulo. A maneira com que as características apontadas no segundo capítulo levaram a estas práticas será observada e criticada, de acordo com os exemplos encontrados durante o levantamento.

Atuações profissionais e possibilidade de acesso à documentação existente foram levadas em conta, embora maior atenção tenha sido dada às relações de mestre e discípulo. Isso se deu durante a pesquisa principalmente através de artigos e verbetes de dicionários musicais que tematizassem essas relações. No entanto, novos recursos musicais desenvolvidos que apresentem similaridade técnica, mesmo que nenhum vínculo pessoal entre seus autores tenha sido apontado, não são excluídas da discussão. Com isso, pretende-se que as restrições de acesso e tempo existentes durante a elaboração do presente texto não impeçam o aproveitamento desse material por pesquisas futuras.

O início do capítulo se beneficia do levantamento feito por Anthony F. Carver (1988a). Carver, no entanto, restringe sua narrativa quase exclusivamente à história musical policoral, deixando de lado tanto outros gêneros quanto descrições mais longas sobre as relações entre músicos ou mesmo sobre o ambiente de trabalho de cada, quando pertinente. Seu texto, portanto, só é levado como guia até certo ponto e, a partir daí, são inclusos compositores dos séculos XVI e XVII também de outros gêneros musicais.

Nessa altura, são listados e comentados exemplos musicais dos seguintes compositores: Orlando di Lasso, Giovanni P. da Palestrina, Tomás L. de Victoria, Jan P. Sweelinck, Phillipe de Monte, Jacob Handl, Hans Leo Hassler, Dulichius, Hieronymus Praetorius, Michael Praetorius, Ludovico G. da Viadana, Johann H. Schein, Heinrich Schütz, Samuel Scheidt, Biagio Marini, Jacob van Eyck, Jean-Baptiste Lully, Henry Purcell, Antonio Lotti, Pietro Castrucci e Phillipe de Richée.

Com o tema da transmissão em pauta, é difícil dar contas de tantas trajetórias simultâneas de desenvolvimento e disseminação musicais. O método de apresentação adotado prioriza a cronologia linear, suspensa somente quando alguma outra ordenação se mostre de maior importância. Isso acontece, por exemplo, quando uma similaridade técnica muito grande é notada ou quando é estabelecido algum vínculo pessoal essencial. Por isso, narrativas centradas em usos literais das técnicas originais tendem à ordem cronológica, enquanto momentos em que as técnicas são apropriadas e adaptadas por músicos em contextos diferentes são aproximadas devido ao teor musical.

Para obras do período analisado, sempre que possível, foi feito estudo das fontes contemporâneas. Quando o acesso não foi possível, foram prioritariamente utilizadas edições mais recentes das publicações e, quando mesmo essas não estavam disponíveis, foram consultadas traduções e adaptações em edições modernas.

Isso foi fundamental para encontrar fontes referenciais (fossem partituras ou textos) que fizessem menção explícita a intensidades de dinâmica, ferramenta musical fundamental

para as mudanças musicais do período e, portanto, para esta dissertação. A dinâmica musical e as intensidades ainda têm sua história escrita de forma muito vaga na pesquisa em Música e foram, neste texto, de essencial relevância para estabelecer relações entre músicos e seus respectivos pensamentos e peças.

O texto do viajante francês à Itália André Maugars, que apresenta muitas observações pertinentes à presente discussão, serviu tanto como um esclarecimento das diferenças entre as práticas musicais na França e na Itália, quanto de um importante elo entre os dois meios. Além disso, neste capítulo são apontadas mudanças realizadas a instrumentos da época – mais especificamente, ao órgão e à flauta – com ligação com as novas possibilidades musicais do período. O terceiro capítulo se encerra com exemplos do século XVIII. Mencionadas por último estão obras de compositores como Antonio Vivaldi, Pietro Castrucci, Johann S. Bach, Joseph Haydn e Wolfgang A. Mozart, indicando a longa reverberação de elementos musicais desenvolvidos a partir da música dos *cori spezzati* no norte da Itália na segunda metade do século XVI.

Capítulo 1: *Cori Spezzati* – Itália nos anos 1500

Este capítulo desenvolve uma narrativa histórica sobre os *Cori Spezzati* durante o período entre 1550 e 1615 na região norte da atual Itália. Para isso, o principal método utilizado foi o confronto de publicações de diversos musicólogos dos séculos XX e XXI que se dedicaram a estudar o período. Buscou-se construir uma narrativa que não ocultasse divergências entre os pontos de vistas dos autores, e, principalmente, que almejasse o preenchimento de lacunas na produção de cada um deles através de novas evidências e informações apresentadas pelos outros autores.

Entre as diversas referências empregadas no capítulo, os textos de Denis Arnold (1959; 1974; 1979), Anthony Carver (1988a), Deborah Howard e Laura Moretti (2009), e Andrew Smyth (2012) são particularmente dedicados à descrição do contexto social, das funções dos grupos de pessoas envolvidos na prática musical (pessoas dos círculos musical, político e religioso) e do convívio dentro e entre tais grupos. As narrativas, principalmente as de Arnold e Carver, são elaboradas a partir tanto do repertório encontrado quanto de outros documentos.

Já David Bryant (1981) e Frederick Hammond (2012) apresentam outro método para o desenvolvimento das narrativas: a análise de atas e cerimoniais de época. Os documentos analisados pelos autores contêm prolongadas descrições dos eventos ocorridos na Basilica di San Marco, entre 1564 e 1589, produzidas por membros da própria Basilica. Menções a atas no presente texto são informações apresentadas por Bryant, a menos quando referenciado contrariamente.

Além de fornecer uma narrativa social, o texto de Howard e Moretti, assim como os de Knud Jeppesen (1941), Robert Stevenson (1961), Clifford Bartlett e Peter Holman (1975), Graham Dixon (1980), Richard Charteris (1990) e Frederick Hammond (2012), se dedica à performance do repertório. Bartlett e Holman, Charteris, Howard e Moretti, e Hammond enfocam Veneza durante o período entre 1550 e 1615 prioritariamente. Já Jeppesen e Stevenson são relevantes aqui por discutirem predecessores da música veneziana, e Dixon por mostrar como a prática se disseminou para outras cidades, principalmente para Roma.

A disseminação da prática para as regiões germânicas foi enfocada por Carver, que também se preocupou em apresentar partituras em suas publicações (1988a, 1988b). Material em notação musical também é frequentemente apresentado por Arnold (1979) e Charteris (1987; 1995; 2004; 2009).

Textos dos séculos XVI e XVII foram estudados a fim de melhor entender as narrativas elaboradas a partir da década de 1950. Esses foram considerados com particular atenção aos contextos, locais de ofício e possíveis interesses de seus autores. Contribuíram para isso as leituras de *Le Istitutione harmoniche* (publicado pela primeira vez em 1558), de Gioseffo Zarlino; *L'antica musica ridotta alla moderna prattica* (1555), de Nicola Vicentino; e *Crudities* (1611), do viajante inglês Thomas Coryat, que visitou Veneza na primeira década do século XVII. O texto de Zarlino, frequentemente citado e referenciado nas pesquisas consultadas, foi comparado em suas edições de 1558, 1562 e 1573, além da tradução feita para o idioma inglês pelos americanos Guy Marco e Claude Palisca em 1968. Trechos do *Seconda parte dell'arte del contraponto [...]* de Giovanni Maria Artusi, publicado em 1589, são mencionados por Bryant e oferecem mais uma descrição contemporânea dos *Cori Spezzati*.

1.1. Condições de existência

Em 1558, o compositor e teórico Gioseffo Zarlino publicou em Veneza seu tratado *Le Istitutioni harmoniche*. Editado em quatro partes, o extenso texto de Zarlino pretendia atender às discussões da teoria especulativa (Partes I e II), à descrição e ao ensino da prática composicional de seu tempo (Parte III) e à explanação dos modos medievais e seus empregos (Parte IV).

No capítulo 66 da Parte III, lemos:

Por vezes, salmos são escritos para o chamado coro dividido [*choro spezzato*], que é frequentemente ouvido em Veneza durante vésperas ou outros ofícios de festas solenes. O coro é dividido em dois ou três grupos, cada um cantando em quatro partes; eles cantam alternadamente, ou simultaneamente quando apropriado. Ao final, é particularmente efetivo quando cantam juntos.¹ (ZARLINO, 1558:268).

Zarlino se mudou para Veneza em 1541, e trabalhou entre os músicos envolvidos com a Basilica di San Marco (ONGARO et al:2014). Seu tratado, publicado sete anos antes de se tornar mestre de capela na Basílica, deixa claro o *choro spezzato* como prática já estabelecida

¹ Todas as traduções da dissertação foram realizadas pelo autor. No original: *Accaderà alle volte di comporre alcuni Salmi in una maniera, che si chiama a Choro Spezzato, i quali spesse uolte si sogliono cantare in Vinegia nelli Vesperi, et altre hore delle feste solenni; et sono ordinati, et divisi in due Chori, over in tre; ne i quali cantano Quattro voci; et li Chori si cantano hora uno, hora l'altro a vicenda; et alcune volte (secondo il proposito) ttui insieme; massimamente nel fine: il che stà molto bene.*

dentro da música italiana. A gênese dos *cori spezzati* se deu através de elaborações da prática policoral, muito anterior à publicação de *Le Istitutioni harmoniche*.

1.1.1. Predecessores musicais na Itália e outras regiões

Um dos primeiros registros da música policoral italiana documentados data do final do *quattrocento*. Em 1475, as celebrações do casamento entre o *condottiero* Costanzo Sforza, senhor de Pesaro e Gradara, e Camilla de Aragão foram realizadas com a performance de música para dois coros na própria cidade de Pesaro (ARNOLD, 1959:4).

A partir de então, a documentação nos apresenta a realização desta prática musical em, ao menos, mais dez cidades italianas: Bergamo (1536), Bologna (c.1550), Brescia (1497), Ferrara (1529), Florença (1539, ou 1565), Loreto (1552), Pádua (1510-1520), Treviso (1521), Veneza (1550) e Verona. Estas cidades, distribuídas pelo norte da atual Itália (Figura 1.1), reservam a maior concentração de registros da música policoral do início do século XVI. Até esse momento, existem poucas evidências desta prática em localidades mais distantes da região do Veneto. Ainda assim, entre elas, encontram-se Munique (1568), Sevilha (1570) e Toledo (1539)².

Assim como em Pesaro, a música policoral executada nestas localidades se dava em festivais e celebrações de maior importância local. Usualmente estes eram realizados sob a regência de uma instituição religiosa ou de um patrono vindo da nobreza, mais comumente o principal nobre da região. Embora instrumentistas e cantores pudessem ser contratados especificamente para aumentar o grupo musical de tais celebrações, os músicos eram empregados regulares.

Fra Ruffino Bartolucci de Assisi, um dos primeiros músicos de considerável produção policoral, foi *maestro di cappella* na Catedral de Pádua entre 1510 e 1520, posteriormente atuando na Cappella del Santo, na mesma cidade. Sua *Missa super verbum bonum* foi composta durante o primeiro quarto do século XVI, escrita em oito vozes, copiadas em cadernos separados para performance (D'ALESSI, 1952:190)³. Os manuscritos encontrados

² Consultar D'ALESSI, 1952, para as cidades de Bergamo, Pádua, Treviso, Veneza e Verona; CARVER, 1988:1-3, 20 para Bologna, Brescia, Ferrara, Florença, Loreto, Milão, e informações adicionais sobre cidades já mencionadas; JEPPESEN, 1941:38, especificamente sobre Bergamo; BRYANT, 1981, sobre Veneza; e STEVENSON, 1961:29, sobre Toledo.

³ A afirmação de D'Alessi de que “nove salmos de ‘Frater Ruffinus Patavinus’ foram encontrados num manuscrito na biblioteca do Liceu Musical G. Donizetti” (hoje *Istituto Superiore di Studi Musicali Gaetano Donizetti*) indica somente a localização do manuscrito, mas não evidencia sua origem. O Instituto foi fundado em 1806 (ISSMDONIZETTI, 2011).

na Santa Casa de Loreto e na Basílica di San Petronio em Bologna (CARVER, 1988:3;20) apresentam salmos e *Magnificats*. Assim também eram os casos do compositor⁴ e do coro responsáveis pela música em Treviso, relatada em ata de 1524 do Conselho da Confraternità del Santissimo Sacramento (D’ALESSI, 1952:202) e de Gasparo de Albertis, mestre de capela na igreja de S. Maria Maggiore, que executou Vésperas utilizando dois coros no convento da Igreja de São Leonardo em Bergamo, em celebração à admissão de Pietro Aaron como frade na dita Ordem dos *Crosachieri* em 1536 (JEPPESEN, 1941:38).

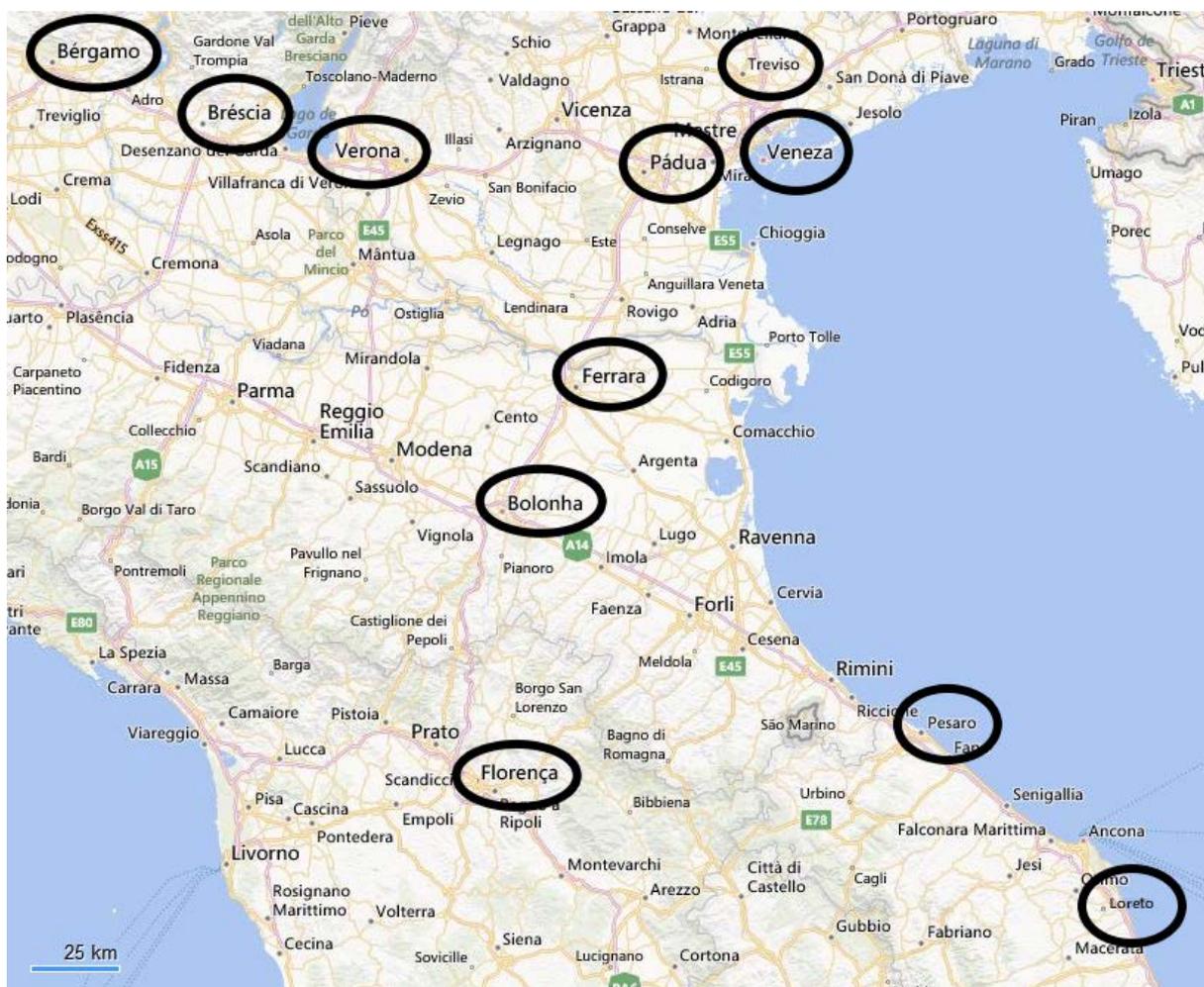


Figura 1.1. Cidades com ocorrência de música polioral no norte da Itália, entre 1475 e 1565⁵

Segundo Carver (1988:2), o casamento entre Eleonora de Toledo e Cosimo I de Medici, realizado em Florença, contou com a execução de *Ingedere* de Francesco Corteccia,

⁴ A dúvida sobre o compositor tem como mais provável solução Francesco Patavino/Santacroce, segundo D’Alessi (1952:204). Mais tarde, Carver (1988:3) afirma ser Santacroce, seguindo D’Alessi (1954, texto não consultado). Santacroce fez parte da capela de Pádua em 1511 e 1512, durante a atuação de Fra Ruffino.

⁵ Mapa elaborado a partir de imagens do serviço de mapas Bing, em <<http://www.bing.com/maps>>.

em que os músicos cantaram e tocaram divididos em “vinte e quatro vozes em um grupo, e no outro quatro trombones e quatro *cornetti*”. Corteccia era organista a serviço da família Medici.

Menos comuns durante esse período são os registros de eventos não-sacros como a visita da rainha do Chipre à Brescia em 1497, em que o grupo de músicos foi dividido em dois, e um banquete realizado por Don Ercole d’Este em Ferrara, em 1529, onde *dialoghi* foram realizados com “quatro vozes, um alaúde, uma viola, uma flauta transversa e um trombone em cada grupo” (CARVER, 1988:2-3).

Esse momento histórico também apresenta a instalação de dois ou mais órgãos em alguns templos no norte da Itália. No âmbito da regência religiosa sobre a música policoral, esta característica arquitetônico-musical pode ser encarada como um indício de policoralidade. Se assim novos estudos comprovarem, este tipo de música pode ter sua gênese movida para datas mais prematuras e até mesmo ser encontrado em outras localidades. Dois séculos antes, em 1316, um luthier de órgãos chamado ‘mistro Zucchetto’ foi pago pelos Procuradores de San Marco, em Veneza, pelo concerto dos “grandes órgãos de San Marco, que estão quebrados” (HOWARD & MORETTI, 2009:23). A instalação de órgãos adicionais se deu em 1466 na Catedral de Milão (cidade até aqui não mencionada), em 1490 na Basílica de Santo Antonio em Pádua (posicionados em faces opostas em 1539), e em 1563 na Santa Casa na pequena cidade de Loreto. A partir de 1490, os documentos da Basílica de Veneza registram o emprego regular de um segundo organista.

1.1.2. Veneza: cargos e condições locais

A música policoral teria chegado à Veneza no segundo quarto do século XVI, provavelmente pelo intercâmbio de profissionais e pela circulação de manuscritos entre igrejas, apresentando o repertório aos músicos da Basílica. As diferenças entre as condições da capital da República e as das outras cidades italianas eram enormes. A cidade-estado era, durante esse período, um dos principais locais do continente europeu.

Além de abrigar o doge, Veneza mantinha uma série de características fundamentais para a manutenção de seu predomínio geográfico. A estabilidade política provinha de seu sistema eleitoral, que impedia que qualquer indivíduo ganhasse proeminência no controle da cidade. Em consequência, nenhuma família governava a república por muito tempo. Além disso, indicações para cargos políticos e militares não eram centralizadas em grupos específicos e, por lei, a prática da patronagem era limitada a fim de impedir demonstrações

excessivas de fortuna e poder das famílias locais, segundo Ongaro (2014). Nem mesmo o declínio das rotas comerciais (a América começava a oferecer novas opções) abalava o status de Veneza na Europa, principalmente diante do caos religioso na Alemanha e das incertezas na Inglaterra. Até mesmo as seguidas derrotas militares eram ineficazes nesse sentido: as batalhas aconteciam sempre fora da ilha, que ainda se beneficiava de ser segura por seu isolamento geográfico. A República perdia guerras, mas o cotidiano na ilha não tinha como ser alterado.

Segundo o musicólogo italiano Giulio Ongaro, no século XVI, a pluralidade de Veneza se demonstrava por concentrar, além da vida política, intensas atividades comercial e religiosa – a primeira, em declínio, e a última, disseminada em diversos templos distribuídos pela ilha. Durante esse período, a Basilica di San Marco, a maior construção religiosa da cidade, não era tomada como catedral da cidade, mas sim como capela do doge (HOWARD & MORETTI, 2009:17). Centralizar a história da música veneziana na Basilica é reflexo da documentação existente. Entretanto, sabe-se que as *Scuole* – igrejas menos importantes na ilha – também mantinham grupos musicais. Por fim, através do registro de *frottolas* (canções seculares) compostos pelo corpo musical da Basilica, sabe-se que a dedicação exclusiva dos músicos para as atividades sacra ou profana era de fato imprecisa.

Além disso, Veneza também contava com grande produção impressa e, mais especificamente, de imprensa musical. Durante o século XVI, a cidade onde trabalhou o tipógrafo Ottaviano Petrucci, um dos primeiros a imprimir música, abrigou também editoras como Scotto e Gardano. A produção das editoras durante esse período dá um panorama da pluralidade da música veneziana: “motetos para dois coros e salmos, peças instrumentais para ensemble ou teclado, *villanelles*, madrigais petrarquianos” (ARNOLD, 1974:9-10).

A música para mais de um coro teria chegado à Veneza por meio de Adrian Willaert, compositor flamengo convocado para assumir o posto de mestre de capela. O compositor foi um dos únicos a serem convidados pela Basilica, sem passar por testes de admissão ou ascensões internas, devido à sua reputação internacional (HOWARD & MORETTI, 2009:25).

Assim como nas outras cidades italianas, a música em coros divididos, em Veneza, era usualmente utilizada em momentos solenes, tais quais festivais religiosos (“Vésperas e outros ofícios de festas solenes”, nas palavras de Zarlino), e celebrações de grande importância política. Salmos eram ouvidos exclusivamente nas maiores comemorações litúrgicas, que contavam também com o doge e outras figuras de importância política, enquanto concertos eram mais associados a eventos ocasionais e algumas solenidades anuais. Segundo Ongaro,

desde o século XV, existem registros de motetos com textos de ordem política, enaltecendo a figura do doge a partir de suas conquistas ou características.

Em 1558, Zarlino recomendava a seus discípulos, a respeito da composição para *choro spezzato*, que, “embora este estilo apresente algumas dificuldades, não se deve fugir dele, pois os resultados podem ser muito admiráveis e excelentes”. Bryant menciona dois momentos para ilustrar as situações escolhidas pela Basilica para música em coros divididos. Em janeiro de 1579, uma missa foi organizada para a visita de cinco arquiducos da Áustria, em que ainda se encontravam cinco representantes da Igreja e do Estado veneziano. Seis anos mais tarde, em junho de 1585, outra missa foi especialmente celebrada para quatro príncipes japoneses que visitavam a cidade. Porém, mesmo em eventos menores, sem a presença do doge ou de senadores, a exigência local pelo caráter grandioso da música não dispensava o uso dos *cori spezzati*. A maioria dos concertos compostos por Andrea e Giovanni Gabrieli e publicados em 1587 foi concebida para ocasiões não relacionadas e refletem os diferentes requisitos musico-cerimonias destes eventos (BRYANT,1981:180).

Os elogios impressionados de Thomas Coryat, um viajante inglês que visitou Veneza no início do século XVII, exemplificam o impacto do estilo, da inovação e da excelência italianas sobre os estrangeiros a partir de um festival em celebração a São Roque:

Esta celebração consistiu principalmente de Música, que era tanto vocal quanto instrumental, tão boa, tão delectável, tão rara, tão admirável, tão superexcelente, que até arrebatou e atordoou todos aqueles estrangeiros que nunca ouviram nada parecido. (...) Eu estava, naquele momento, até mesmo absorto com São Paulo no terceiro céu.⁶ (CORYAT, 1905:390).

É notório que Veneza oferecia infraestrutura e pessoal suficiente para exibições tão grandiosas de sua música. Já no decorrer do século XVI, as pessoas envolvidas na produção musical da Basilica formavam uma complexa rede de cargos, com funções e responsabilidades específicas. Sendo uma estrutura (tanto física quanto politicamente) ligada ao poder local, sua longevidade também assegurava a especialização de cada um desses postos. Analiticamente, essa hierarquia abrangente pode ser encarada como gradações que vão do âmbito do poder da Republica veneziano até o campo musical.

O **doge** veneziano era a figura mais proeminente na rede de poder. No sistema político de então, o doge pode ser entendido como uma espécie de presidente da região do Veneto,

⁶ *This feast consisted principally of Musicke, which was both vocall and instrumental, so good, so delectable, so rare, so admirable, so superexcellent, that it did even ravish and stupifie all those strangers that never heard the like. (...) I was for the time even rapt up with Saint Paul into the third heaven.*

eleito e com previsão de término de mandato. Em relação à música, tinha poder de decisão total, embora na maioria das vezes se limitasse a ratificar as decisões da procuradoria.

A estrutura hierárquica religiosa de Veneza era tão complexa quanto a administrativa e continha a figura do *primicerio* como seu cargo mais alto. Assim como o doge tinha poder sobre as questões religiosas, o *primicerio* tinha certo poder político, pois era o responsável pelo apontamento dos procuradores venezianos. Além de padres de menor nível, Veneza contava com cônegos e subcônegos, diáconos e subdiáconos, e exigia autonomia até mesmo do Papa. A cidade se recusou a seguir resoluções do Concílio de Trento (1545-63), mantendo tradições locais em detrimento das ordens estrangeiras.

Sob o doge, três **procuradorias** eram responsáveis pela cidade. Enquanto duas se destinavam a partilhar a carga de trabalho da manutenção da cidade como um todo, a *Procuratia de Supra* era a instituição responsável especificamente pela administração cotidiana da Basilica. Entre seus deveres, encontrava-se, por exemplo, a decisão sobre contratações e eventuais substituições de músicos para a igreja. A *Procuratia de Supra* ocupava um dos prédios na Piazza San Marco.

Durante os ofícios, era o **mestre de cerimônias**, ou *maestro di coro*, o responsável pelo coro de padres atuante durante os ofícios, supervisionando a prática do canto-chão pelo clero e observando a correta sequência das práticas litúrgicas – inclusive junto ao *maestro di cappella*. Não cantava ou tocava quaisquer instrumentos durante os ofícios. Além disso, deveria manter disciplina entre músicos e sacerdotes, e agir em eventuais negociações com os músicos sobre a condução do trabalho musical. Bryant (1981:170) narra um episódio em especial sobre o debate entre Niccolò Fausti e os músicos, em 1589, se determinado repertório deveria ser cantado ou não por dois coros. Provavelmente é o cargo mais antigo, em relação à direção musical, Ongaro menciona que o *oltramontano* “Alberto francês” (do qual não se sabe muita coisa) ocupava o cargo de diretor do coro já em 1490.

O *maestro di cappella* da Basilica tinha como suas tarefas supervisionar e conduzir todas as performances musicais – assim como a capela de cantores e o coral de meninos, além de estabelecer os dias e de que maneira as Vésperas deveriam ser cantadas em dois coros. Durante as cerimônias, era responsável pela regência do coro *ripieno*. O maestro era também o principal responsável pela criação de nova música para as cerimônias, compondo salmos para as Vésperas, e motetos. Usualmente, o cargo era ocupado por um compositor de renome, como foram os casos de Adrian Willaert, Cipriano de Rore e Claudio Monteverdi. O *maestro* gozava de alto padrão de vida, já que recebia razoável valor como salário, além de benefício de moradia na própria Piazza di San Marco.

O *vice-maestro di cappella*, ou *capo dei concerti*, era uma posição de liderança dentro do corpo instrumental dos músicos, e colaborava com a marcação do andamento junto ao primeiro coro em apresentação em *cori spezzati*. A posição, criada somente em 1607 a fim de diminuir a carga de trabalho do *maestro*, era vista como um degrau para quem desejava almejar o principal cargo da Basilica. Já o *maestro di concerti* era o responsável pela regência do segundo coro durante as performances.

Os **organistas** eram considerados um subgrupo musical diferente, separados dos cantores e de outros instrumentistas. Tomada como posição de pouco prestígio nas outras cidades, ser organista em *San Marco* era considerado uma honra destinada somente aos músicos mais talentosos. Trabalhavam sob contrato renovável, com certa estabilidade e salário “decente, sem ser generoso” (ARNOLD, 1974:13). A presença de órgãos na Basilica data, no máximo, do início do século XIV, enquanto a presença de um organista fixo pode ser verificada desde 1486, ganhando, quatro anos depois, mais uma vaga permanente. Os candidatos eram testados em leitura a quatro partes, para acompanhar os coros, e improvisação, a fim de se mostrarem capazes de transformar um *cantus firmus* em uma peça musical propriamente dita. Com a instalação de um órgão de câmara em 1588, é bastante provável que mais organistas fossem contratados para cerimônias específicas. No século XVII, seriam contratados outros dois organistas exclusivamente para os órgãos de câmara.

O **coro**, existente ao menos desde o século XV, sempre contou com grande número de integrantes. Em 1486, eram dez adultos e doze meninos, e, quatro anos mais tarde, mais quatro adultos seriam integrados ao grupo, totalizando 26 cantores. Aliado ao segundo organista anteriormente mencionado, o corpo musical permanente na Basilica era muito maior que os registrados em cidades próximas mesmo se desconsiderarmos possíveis instrumentistas. Cabe lembrar que, mesmo no casamento de Cosimo I de Medici, a música para a rica família italiana contou com 24 cantores e oito instrumentistas. Em 1562, a chamada *cappella marciana* continha nada menos do que 29 integrantes, todos homens: seis sopranos, nove contraltos, seis tenores, três baixos e cinco meninos coristas (SMYTH, 2012:3). Mais tarde, em 1590, em um momento de “baixa”, o coro contava com treze cantores: dois sopranos, quatro contraltos, três tenores e quatro baixos (ARNOLD, 1974:31). O coro era dividido no trabalho cotidiano para se adequar às especificidades do repertório do dia. Aos melhores cantores – os *favoritti* –, se destinavam os solos, individuais ou em coro. Em muitas obras, há um coro de tessitura intermediária, próximo ao mestre de capela, chamado na Basilica de *ripieno*.

Instrumentistas começaram a ser registrados no final do século XVI nos cerimoniais de San Marco, e são necessários principalmente a partir da música composta por Andrea e Giovanni Gabrieli. Os músicos da Basilica mantinham alta reputação em território italiano, o que pode ser comprovado, de acordo com Ongaro, através do pedido do Papa Leo X, de Roma, pela cessão de tocadores de pífaro para cerimônias religiosas. Os instrumentistas eram, em 1590, “meia dúzia de músicos contratados” com eventuais “quinze ou vinte” adicionais.

Além disso, a Basilica contava com um largo corpo de empregados que fornecia suporte aos músicos. Entre eles, os italianos contavam com um técnico responsável pela manutenção dos órgãos, um copista, um bibliotecário dedicado ao arquivo musical, um “batedor de tempo” (“*beater of time*”) e um afinador. Eventualmente, membros do corpo litúrgico colaboravam com os procedimentos musicais, como no caso de coros de padres.⁷

Essa imensa rede de cargos e pessoas foi empregada a fim de desenvolver música para as cerimônias locais. Fosse música para procissões, coroações ou celebrações litúrgicas, os músicos e os agentes políticos se envolviam para, em prática, realizar eventos com toda a solenidade que acreditavam ser imprescindível. Percebe-se, a partir desse panorama em longo prazo, como essa rede foi lentamente construída e aprimorada tal qual o próprio edifício da basílica: a escola de coro, segundo Ongaro, existia desde 1403, enquanto o posto de *capo dei concerti* foi criado em 1607, nada menos do que dois séculos depois.

Essa rede favoreceu, durante todo o período aqui concernente e além, a eficiência do trabalho por parte dos eventuais ingressantes, fossem instrumentistas hoje desconhecidos ou figuras de renome como Adrian Willaert ou Claudio Monteverdi. Os cargos eram bem distintos e novos integrantes seriam rapidamente alocados a posições desocupadas. Em muitas vezes, como com Willaert e Monteverdi, profissionais seriam buscados especificamente para cargos. A estrutura do ambiente profissional na Basilica certamente não era principiante.

1.2. Repertório

1.2.1. Definições e práticas em *cori spezzati*

Nas palavras de Denis Arnold (1974:31), o estilo veneziano emergiu do antigo modo de canto antifonal dos salmos, quando os coros cantavam alternadamente, cantando juntos

⁷ Esta rede de cargos se encontra fragmentada na literatura, sendo mais explícitas as listagens encontradas em BRYANT (1981) e HOWARD & MORETTI (2009:22-25). ARNOLD (1974:13-15) e HAMMOND (2012:256) também mencionam algumas informações inclusas aqui.

somente na doxologia final. Adrian Willaert foi uma figura transformadora na música da Basilica. Como D'Alessi aponta, sua música apresenta certo caráter híbrido, pois reúne elementos da tradição franco-flamenga de contraponto com outros da canção popular italiana. Nesse período, gêneros sem qualquer influência estrangeira, tais como a villota, a lauda e a frottola estavam em ascensão em Veneza e cidades próximas.

O estilo composicional dos *Salmi Spezzati* de Willaert, reunidos e publicados em 1550, é rígido, de acordo com o serviço litúrgico no templo. A música é composta principalmente a partir das melodias do canto monofônico dos padres venezianos e costuma iniciar com *intonazioni* gregorianas, embora em raras ocasiões compusesse novos versos. Seu uso do repertório canônico, no entanto, obedece tanto o tom quanto o modo originais. As alternâncias entre os coros, em sua antologia, respeitam a unidade dos versos, já que cada um geralmente conclui os versos que começa. Quando, eventualmente, a música segmenta um verso, o faz em pontos específicos, em que o texto admite essa possibilidade. A figura 1.2 apresenta um trecho do *Cum Invocarem* de Willaert, em que os versos estão divididos em pequenos fragmentos, para os dois coros.

Figura 1.2. Adrian Willaert – *Cum Invocarem*⁸

⁸ CARVER, 1988:40.

Os textos raramente são repetidos no decorrer de uma peça. Em geral, é no final da música que os coros cantam juntos, ponto em que a utilização do texto ganha mais variedade e liberdade. Os textos dos salmos derivavam dos ofícios das Vésperas, das Completas e da Terça, continham o texto completo do salmo escolhido (inclusive com a doxologia), e eram sempre cantados dentro das liturgias, em momentos apropriados.

Willaert é creditado por Gioseffo Zarlino, seu discípulo, pela invenção dos *cori spezzati* com mesma linha de baixo para todos os coros. Essa técnica, explica Zarlino, tinha o objetivo de evitar que se ouvissem dissonâncias por estar longe demais do coro em que o baixo cantasse a fundamental da consonância, o que resultaria na audição da segunda nota mais grave como baixo. Como esta poderia ser, por exemplo, uma quinta em relação à nota mais grave, ouvir-se-ia com certa frequência intervalos de quarta com o baixo ouvido. A técnica criada por Willaert permaneceria como constante em toda a música produzida na Basílica desde então.

A descrição de Zarlino sobre *cori spezzati*, publicada em seu livro didático em 1558 (e provavelmente escrita um ou dois anos antes), avança também sobre outros aspectos musicais e ilustra um panorama realista e bastante vívido da prática veneziana de coros múltiplos. O 66º capítulo da terceira parte, intitulado “Alguns conselhos sobre composições para mais de três vozes”, elucida a presente discussão de maneira relevadora.

Salmos são ocasionalmente escritos para o chamado coro dividido [*choro spezzato*], que é frequentemente ouvido em Veneza durante vésperas e outros ofícios de festas solenes. O coro é dividido em dois ou três grupos, cada qual cantando em quatro vozes; eles cantam alternadamente, ou simultaneamente quando é apropriado. No final, é particularmente efetivo quando eles cantam juntos. Já que os coros estão localizados a alguma distância um do outro, o compositor deve fazer com que cada coro tenha música que seja consonante, ou seja, sem dissonância entre suas partes, e que sua harmonia em quatro vozes seja autossuficiente. Ainda assim, quando os coros soam juntos, suas partes devem realizar boa harmonia sem dissonâncias. Composto dessa maneira, cada coro tem música de forma autônoma que poderia ser cantada separadamente sem ofender ao ouvido. Esse conselho não deve ser ignorado; em realidade ele é bem útil e foi formulado pelo mais excelente Adriano.

Embora esse estilo apresente algumas dificuldades, não se deve fugir dele, pois os resultados podem ser muito admiráveis e excelentes. Essas dificuldades serão de fato minimizadas pelo estudo das obras eruditas de Adriano, tais quais os salmos “*Confitebor tibi Domine in toto corde meo in consilio iustorum*”, “*Laudate pueri Dominum*”, “*Lauda Jerusalem Dominum*”, “*De profundis*”, “*Memento Domine David*”, e numerosos outros como o cântico da Santíssima Virgem “*Magnificat anima mea Dominum*”, que compus anos atrás para três coros. Conhecer e estudar essas peças será de grande valor para todos que desejam compor de tal maneira. Será descoberto, por exemplo, que os baixos dos coros sempre formam uníssonos ou oitavas, ou ocasionalmente terças, mas nunca quintas, porque eles

poderiam causar dificuldades e nada bom seria possível. O compositor que permanecer dentro desses limites terá muito menos dificuldade em combinar as partes dos coros sem dissonância⁹. (ZARLINO, 1558:268)

Zarlino comenta muito vagamente sobre o posicionamento dos coros, deixando evidentes apenas a espacialização dos grupos e o fato de que ouvintes ficavam a diferentes distâncias possíveis dos grupos musicais. Seu comentário nos sugere que o autor não estava considerando a escuta de um ouvinte que, por exemplo, permanecesse perto da porta de saída da Basilica, que faria pouca distinção entre os coros, em termos de direcionalidade¹⁰.

A basílica é plural não só pelos materiais empregados em sua construção e ornamentação, e na sua posição político-religiosa, mas também pela quantidade de espaços diferentes em seu interior. A parte interna da construção, apesar de ter somente dois andares na maior parte de sua área, apresenta muitas opções de posicionamento próximo ao altar, na nave leste (Figura 1.3).

Sobre o presbitério, nas faces internas norte e sul, estão as galerias onde os órgãos se encontram. Chamam-se *organum magnum* e *organum parvum* (HOWARD & MORETTI, 2009:29), destinados respectivamente ao primeiro e ao segundo organistas.

Próximo ao decorado coro alto, do lado de fora do presbitério, encontram-se dois púlpitos, elevados por colunas de cerca de dois metros de altura, feitas de diferentes tipos de mármore. O púlpito sul, chamado *pulpitum novum lectionum* (Anexo 2), possui uma extensão vertical com ainda mais um patamar, enquanto o púlpito sul, *pulpitum magnum cantorum* ou mais comumente *bigonzo* (Anexo 3), apresenta um único nível.

O *bigonzo* era o local onde o doge costumava se sentar durante as celebrações, numa prática que durou até a ascensão de Andrea Gritti ao posto máximo do poder veneziano. Tanto Smyth (2012:7) quanto Hopkins (1998:182) atribuem a decisão do doge a questões de saúde, elencando respectivamente obesidade e gota como prováveis causas¹¹. A mudança da posição do doge, ocorrida em algum momento entre 1526 e 1530, abriu caminho para que o *bigonzo* fosse mais tarde utilizado também pelo coro, como relatado em cerimoniais da Basilica a partir da década seguinte.

⁹ A tradução para o português foi realizada a partir do texto original e da análise comparada com duas traduções disponíveis, de CARVER (1988) e de Marco e Palisca em ZARLINO (1968), ambas para o inglês. O trecho do texto da edição de 1558 se encontra no Anexo 1.

¹⁰ A disposição dos presentes durante as realizações musicais na Basilica é discutida em detalhes no segundo capítulo.

¹¹ O cerimonial de oito de março de 1532 reforça a primeira hipótese, enquanto um de oito de julho de 1526 aponta também o calor nas estruturas mais baixas como fator da mudança (*idem*:188-189).

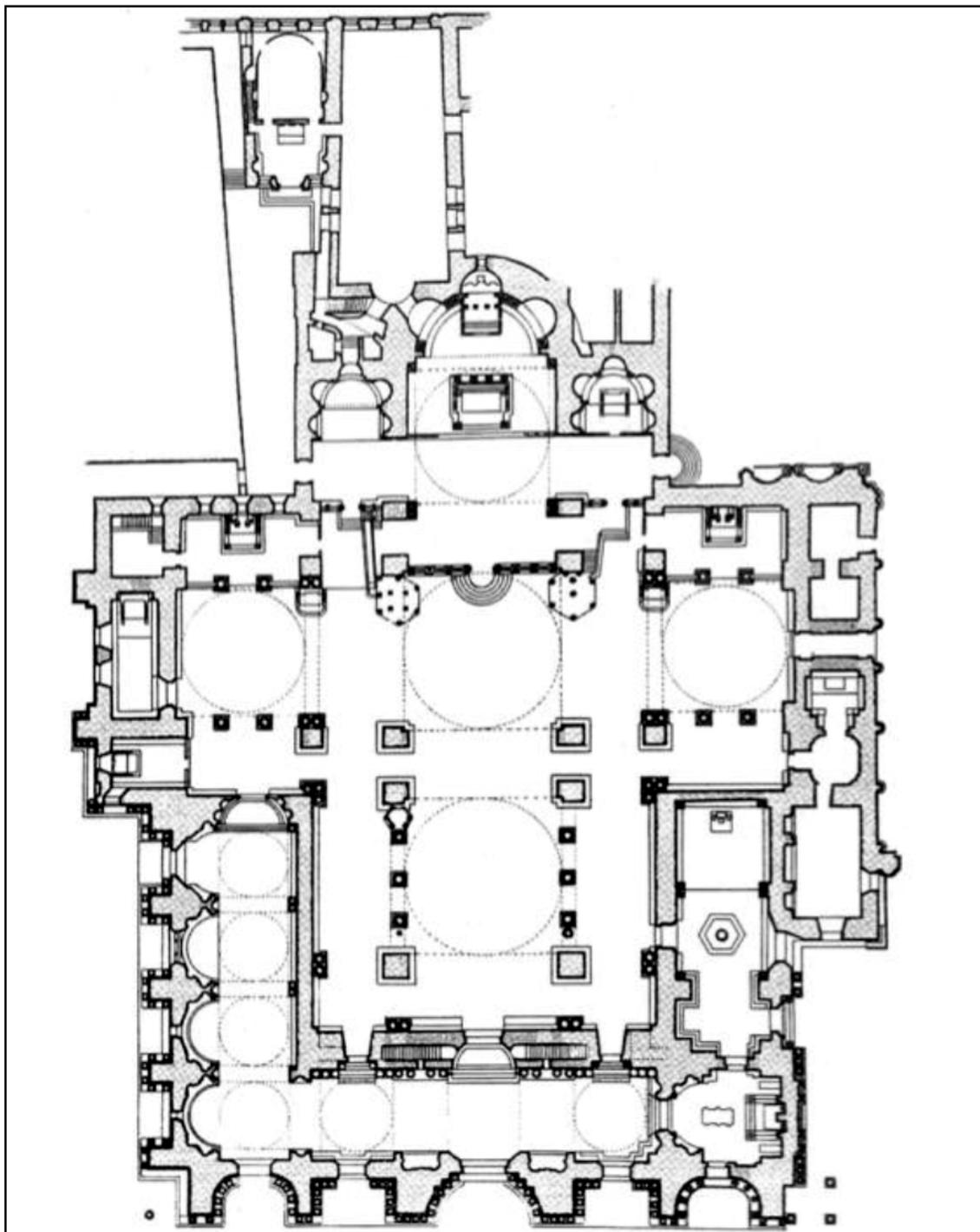


Figura 1.3. Planta da Basilica di San Marco. A face esquerda da imagem aponta para norte¹².

Atrás do coro alto, duas pérgulas adicionais foram projetadas (Anexo 6) no início da década de 1530, pelo arquiteto Jacopo Sansovino. A pérgula norte foi construída entre 1536 e o ano seguinte, antecedendo a pérgula sul, somente iniciada em 1541 e concluída em 1544. Ambas se ofereciam como opções para os coros se posicionarem. Essa disposição parece ter

¹² HOWARD & MORETTI, 2009:155.

sido aproveitada também a mudança de posicionamento do doge, quando seu assento passou a se localizar justamente entre as duas novas estruturas. Pérgulas adicionais, alguns metros sobre as duas anteriores, foram adicionadas em algum momento no século seguinte. Hammond (2012:257-8) menciona a revisão feita em 1663 do livro de Sansovino a respeito de Veneza, onde as novas pérgulas não são mencionadas. Uma pintura de Alessandro Piazza de cerca de 1690 (Anexo 7), ilustrando uma cerimônia de celebração militar ao doge, exibe na face sul do prédio duas pérgulas.

O cerimonial de 1564, assinado pelo mestre de cerimônias Bartolomeo Bonifacio e analisado por Bryant (1981), parece ser o primeiro registro mais preciso a respeito do verdadeiro posicionamento dos coros. Os indícios mais claros sobre isso apontam para a conclusão de que eles não ficavam próximos aos órgãos, no alto e na lateral do altar, mas sim no térreo da Basilica, seja no chão ou em púlpitos.

A respeito das segundas Vésperas cantadas em 1558 para a festa celebrando São João Batista, o documento esclarece que ambos os coros estavam dispostos no altar principal, o que indica certa proximidade entre eles. Já na Vigília de Ascensão, na Páscoa, os cantores executaram a música em *alternatim*, em uma disposição bastante comum. Eles se localizavam no *pulpitum novum lectionum* sem muito espaço, enquanto o doge se posicionava no *bigonzo*. Quando, em 1526, o doge se posicionou no coro, foi no *bigonzo* que os cantores se postaram. Por fim, nas primeiras Vésperas no festival de São Marcos nesse ano, diz Bonifacio, “o coro de sacerdotes não se encontrava no meio da igreja, pois o doge não mais ocupava o púlpito como antes”, indicando as primeiras oportunidades em que tal mudança se efetivou.

Mais curiosamente, o cerimonial de 1564 não menciona nenhum pedido em especial para que os coros fossem divididos em dois grupos, distantes entre si. A princípio, Bryant (1981:175) conclui que a identificação da divisão dos coros para os *salmi spezzati* de Willaert se daria por reconhecimento aural a respeito da subdivisão da textura musical, e que o comentário de Zarlino sobre o distanciamento se trataria mais de um conselho geral a respeito de prática de performance de música com mais de um coro do que exatamente de um relato da execução dos salmos de seus colegas em *San Marco*. O documento revela mais alguns festivais em que a música em coros duplos era executada. Segundo Arnold (1974:30), festas como as de Natal, Epifania, Páscoa, Ascensão, e diversos festivais dedicados à Santíssima Virgem contavam regularmente com música em *cori spezzati*.

O texto é revelador quanto à maneira com que os coros eram divididos. Os quatro melhores cantores (que, anos depois, seriam chamados *favoritti*) formavam o primeiro coro, enquanto o segundo era formado por todos os outros cantores, estabelecendo uma relação

bastante desigual entre os grupos, em termos quantitativos. Bonifacio contrapõe duas divisões temporalmente. “Antigamente” (sem precisão), os salmos eram cantados por um coro pequeno, junto de outros músicos que aprendiam os cantos “por prática”, ou seja, através da oralidade. Segundo Bonifacio, esse “coro pequeno” não existia mais em 1564, quando o coro maior cantava todas as músicas, com os salmos sendo cantados por esse grupo partido em dois subgrupos.

De acordo com Bryant, o cerimonial não esclarece muito a respeito do papel dos organistas e instrumentistas nos salmos. O documento indica que os primeiros estavam presentes durante as Vésperas em praticamente todas as celebrações, mas mesmo as detalhadas descrições das cerimônias não revelam nada sobre sua participação no acompanhamento musical. As impressões da época sugerem, ele diz, “vagamente a primazia do estilo *a cappella*” nos salmos. No entanto, a respeito dos outros instrumentos, Bryant é taxativo: não se envolviam de fato no acompanhamento dos salmos, não sendo nem mesmo registrada sua presença nas Vésperas até o distante ano de 1604.

Giovanni Croce, mestre de capela, regia os grupos provavelmente a partir do piso do coro, ou do púlpito *novum lectionum* de dois andares, na pérgula hexagonal, como foi o caso da Missa de Páscoa registrado no cerimonial. Há indícios de que, em determinado momento, uma terceira plataforma tenha sido disposta a fim de acomodar cantores também (BRYANT, 1981:182).

Com Croce, se localizava o *ripieno*, maior grupo de cantores e único coro a ser disposto distante dos músicos da galeria. Já que, diferente dos instrumentistas, o *ripieno* tinha outras responsabilidades litúrgicas e cerimoniais a cumprir, o térreo era o local mais apropriado para ele. Era relativamente comum que o coro *ripieno* cantasse o *introitus* das missas a partir do púlpito *magnum cantorum* ou dos degraus do coro (“*medio ecclesiae*”). A separação espacial deste grupo ainda realçava uma forte característica estilística: era um grupo estritamente vocal que continha harmonias autossuficientes, como nos moldes propostos por Zarlino, diferente dos grupos predominantemente instrumentais das galerias – muitos mais próximos entre si tanto em termos de posicionamento quanto de timbre. Se, no caso dos *salmi spezzati* de Willaert, as características arquitetônicas não exerceram grande influência no estilo musical, são elas, junto a razões cerimoniais, que parecem oferecer as explicações mais plausíveis para a maneira com que os *cori spezzati* eram utilizados em San Marco.

Bryant sugere que os instrumentistas ficassem no andar mais alto, próximo aos organistas, já que não tinham atividades litúrgicas a cumprir. Essa hipótese sobre a Basilica é

concordante com o relato de Coryat, apesar de este somente ter sido escrito quatro décadas mais tarde, ao mencionar instrumentistas nos andares mais altos de San Rocco.

Daquelas violas [da gamba] soprano ouvi várias lá, e cada uma era tão boa, especialmente uma que observei acima do resto, de forma que eu nunca tinha ouvido parecido antes. Aqueles que tocavam as violas soprano cantavam e tocavam juntos, e às vezes, dois indivíduos tocavam juntos suas tiorbas, para as quais também cantavam, o que lhe rendia doce música admirável, mas mesmo assim eles mal podiam ser ouvidos a menos por aqueles que estavam bem perto deles. (...) Dos cantores, havia três ou quatro tão excelentes que eu imagino que poucos ou ninguém na Cristandade poderia superá-los, em especial um deles.¹³ (CORYAT, 1905:390).

Segundo Arnold, é a partir da atuação de Andrea Gabrieli que a música da Basilica parece tomar contornos de um estilo veneziano de composição definitivo, fazendo com que os *cori spezzati* surgissem como um meio formalizado. Andrea, veneziano, trabalhou na corte de Munique na década de 1560, o que o tinha colocado em contato com um padrão que possuía “um *establishment* musical que mesmo um doge poderia invejar” (ARNOLD, 1974:10). Munique foi também onde conheceu e fez amizade com Orlando di Lasso.

Andrea compunha música com menos independência contrapontística, favorecendo, com maior frequência, texturas homofônicas. As tessituras dos coros eram constantemente diferentes entre si, com enormes diferenças entre os registros mais agudos e mais graves empregados. Instrumentos passavam a estar presentes nas composições com regularidade enquanto grupos de linhas melódicas ganhavam indicação para serem exclusivamente cantadas *a cappella*. Outras linhas eram tocadas e também cantadas pelos instrumentistas, como explicitado no segundo volume do *Syntagma* de Michael Praetorius (1854, publicado pela primeira vez em 1618), e como consta no citado relato de Coryat.

Em 1587, seu sobrinho Giovanni Gabrieli, então organista de *San Marco*, publicou uma antologia de “concertos e sinfonias sacras” (“*concerti et symphoniae sacrae*”) com peças de sua própria autoria e de seu tio, apresentando um estilo propriamente veneziano. Para Giovanni, a antologia era também uma homenagem para seu tio, que tinha falecido no ano anterior.

¹³ *Of those treble viols I heard severall there, whereof each was so good, especially one that I observed above the rest, that I never heard the like before. Those that played upon the treble viols, sung and played together, and sometimes, two singular fellowes played together upon Theorboes, to which they sung also, who yeilded admirable sweet musicke, but so still they could scarce be heard but by those that were very neare them...”; “Of the singers there were three or foure so excellent that I thinke few or none in Christendome do excell them, especially one.*

As peças apresentadas se distanciavam dos salmos de Willaert em diversos aspectos e consolidavam o novo estilo veneziano. Os textos não eram mais oriundos exclusivamente dos salmos (Figura 1.4) – já que na maioria das vezes vinham das liturgias das Matinas e das Leituras –, eram frequentemente cortados e executados fora de posição litúrgica determinada, na Missa. Nem mesmo o uso do *cantus firmus*, sempre presente nos *salmi spezzati*, era regra nos concertos mais (BRYANT, 1981:178).

Também diferente dos salmos, que obedeciam as rubricas litúrgicas e eram sempre compostos para dois grupos, os concertos e sinfonias sacras de 1587 se destinam também à apresentação com um, três e quatro coros. As peças apresentam grande variedade também em relação ao número total de vozes. A partir de um conjunto mínimo de seis vozes, a música da antologia atinge o máximo de dezesseis vozes, o que oferecia aos seus compradores um panorama diversificado da produção musical na Basilica em uma vasta gama de opções de formação a ser executada. Diferentes das missas, estas peças evidenciam também o emprego variado dos organistas e instrumentistas em San Marco neste período.

Pu - gna - vit Sam - son, vi - cit Sam - son, Pug - na (verunt) Pug - na (verunt)

Pu - gna - vit Sam - son, vi - cit Sam - son,

pu - gna - vit Ge - de - on, vi - cit Ge - de - on.

pu - gna - vit Ge - de - on, vi - cit Ge - de - on.

Figura 1.4. Andrea Gabrieli – *Benedictus Dominus*¹⁴.

A lista apresentada por Bryant, a partir de cerimoniais da Basilica, exemplifica a pluralidade estilística encontrada durante esse período. A lista inclui “uma Missa cantada solenemente pelo coro”; “outra, celebrada com cantores e o órgão”; “uma terceira, soando agora um e agora o outro órgão com todos os tipos de instrumentos e vozes, [em que] ambos conspiram juntos em [tal] trovão que realmente parecia que as cataratas da harmonia celestial

¹⁴ CARVER, 1988:134.

tinham sido abertas”; “a mais solene peça musical foi executada pelo coro de San Marco com os órgãos e outros instrumentos”; “um órgão positivo foi adicionado [ao ensemble] a fim de que, junto com os dois notáveis [órgãos] da igreja e outros instrumentos musicais, fizesse do som mais excelente, enquanto lá estavam presentes os melhores cantores e instrumentistas que podem ser encontrados por essas regiões”; “a Missa foi a mais solene, cheia de variados *concerti* de instrumentos e vozes”; e finalmente “a Missa é cantada (...) com os outros instrumentistas do príncipe, com [outros] instrumentos, com os cantores e com o órgão” (adições por Bryant).

A alternância dos coros típica dos salmos de Willaert, verso por verso e liturgicamente estrito, dava lugar a um diálogo orientado majoritariamente pela música. O diálogo musical entre os grupos se tornava mais vívido a partir dessa variação da duração das frases cantadas por cada coro, em constante mudança de direcionalidade da escuta, e, nas palavras de Arnold (1959:8), dava uma sensação de animação “sem igual no século XVI”. Diferente das longas frases de Willaert, esse uso estilístico dos coros múltiplos era capaz de novos clímaxes, com entradas sobrepostas dos coros e *tutti* grandiosamente sonoros.

O estilo de Andrea em relação à alternância entre coros também interferia nas consonâncias empregadas. Nos trechos finais de seus *concerti*, quando os coros se alternam rapidamente em direção a um clímax, a harmonia dificilmente supera o uso de um punhado de tríades primárias, se afastando das complexas harmonias dos madrigalistas. Isso, de acordo com Arnold, seria consequência dos resultados acústicos decorrentes da separação espacial entre os grupos. Um ritmo harmônico mais lento daria maior clareza às consonâncias empregadas naquela massa sonora, sem que novos intervalos surgissem a partir da reverberação e da distância, seja entre os grupos musicais ou entre estes e os outros ouvintes.

Um cerimonial de 1589, autografado pelo mestre de cerimônias Niccolò Fausti e também analisado por Bryant, apresenta o emprego dos coros múltiplos durante as celebrações de Páscoa daquele ano: na quarta-feira e na Sexta-Feira Santa, a Paixão foi cantada em três coros; em uma procissão também na Sexta-Feira, *Venite et ploremus* foi cantado por dois coros de cantores; e no domingo, no início do drama que encenava a Ascensão, uma procissão saía do palácio ducal (localizado ao lado sul da *Basilica*) e seguia rumo ao templo, encontrando sua entrada fechada. Do lado de dentro, quatro cantores entoavam “*Quem quaeritis*” (“Quem procuras?”), ao que o outro coro, do lado de fora, respondia “*Iesum Nazarenum*” (“Jesus de Nazaré”), e assim por diante (BRYANT, 1981:169).

Tal teatralidade era repertório conhecido para o coro da Basilica. Em outro momento, ainda durante a Páscoa, os coros assumiriam papéis distintos a fim de realizar a cena. O

primeiro solista fazia o papel de evangelista, enquanto os outros três cantores do primeiro coro eram, juntos, as palavras de Jesus Cristo e, por fim, todos os outros juntos faziam a vez do povo. A divisão dos coros, assim como 25 anos antes, reservava ao primeiro grupo os quatro *favoritti* disponíveis e ao outro todos os restantes.

O cerimonial ainda cita que, naquele ano, as ladainhas da Santíssima Virgem eram entoadas por quatro cantores, e todos os outros sempre respondiam “*Sancta Maria ora pro nobis*”, e, mais uma vez, registra uma performance de salmos, em que foram cantados “por dois coros em música polifônica”.

Em ata da Procuradoria de Supra, de sete de outubro de 1589, está registrada performance em dois coros a partir da pégula, identificada por Giovanni Stringa (cônego em San Marco) como a plataforma hexagonal na nave sul (à direita) do templo. A ata ainda afirma que “era onde, quase sempre e particularmente em festas solenes, e quando a nobreza estava presente, os músicos cantavam Missa Solene e Vésperas”. Ali ainda se encontra documentado que na pégula estavam o *maestro di cappella* Baldassare Donato e doze cantores (dois sopranos, três contratenores, três tenores, três baixos e, segundo Bryant, provavelmente um terceiro soprano).

Em seu *L'arte del contraponto* (1589), o teórico Giovanni Maria Artusi concordaria com a recomendação de Zarlino, escrita 31 anos antes. A respeito da experiência da escuta da música em *cori spezzati*, diz ele:

Hoje em dia compositores, em cantilenas compostas para concertos, dispõem as partes mais baixas (ou seja, as partes do baixo de um, e de outro coro) em intervalos de quinta, de terça ou de oitava; quase sempre, escuta-se miséria [um som miserável] que não consigo descrever, que ofende o ouvido (BRYANT, 1981:185)¹⁵.

Artusi ainda reforça que os ouvintes pudessem estar longe o suficiente do baixo com a nota mais grave. Por isso, sugere, assim como Zarlino, que a linha de baixo seja compartilhada por todos os coros. Sua crítica segue com uma analogia que resume seu pensamento e a prática comum da época.

E [a respeito d]aqueles coros que estão situados à distância um do outro... quando seus baixos... se tornam uma voz intermediária, pode-se dizer que aquele está [na verdade] sem a voz do baixo e sem alicerce; e que bom efeito pode ter se o edifício está em um lugar e seus alicerces em outro? Que doce harmonia pode render ter três ou quatro vozes de uma cantilena sem o baixo,

¹⁵ Tradução da versão disponibilizada por Bryant: *Nowadays composers, in the cantilena composed for concerti, place the lowest parts (that is, the bass parts of the one, and of the other choir) at the interval of a fifth, a third or an octave; almost always, one hears [a] wretched [sound, such as] I cannot describe, which offends the hearing.*

ou em outras vezes tão distantes que [essas mesmas três partes] podem ser escassamente ouvidas?¹⁶

Em 1597, as publicações para coro duplo (cada um, a quatro vozes) ganharam a adição de música por Giovanni Croce. As Completas, Terça e Vésperas (compostas em 1591, 1596 e 1597, respectivamente) de Croce se assemelham à tradição de Willaert, com longos versos destinados a cada coro, de forma íntegra. Raras são as alternâncias entre os coros que acontecem na metade dos versos. Os *Sacrae Symphoniae* escritos por Giovanni Gabrieli e publicados no mesmo ano, se alinham à estética de seu tio, com harmonias e ritmos simples, dando maior ênfase ao aspecto da alternância entre os coros. O contraponto imitativo se tornava ali uma raridade e, aos poucos, a música passava a privilegiar a linha mais aguda como melodia principal, enquanto as vozes intermediárias perdiam destaque. Arnold sugere (1959:10) que tais peças inclusive seriam “mais efetivas” caso fossem cantadas por duas vozes solo, acompanhadas por instrumentos. Assim como Andrea anos antes, Giovanni Gabrieli trabalhou em Munique, entre 1578 e provavelmente 1580, onde estabeleceu excelente reputação, confirmada pelo fato de presentes em troca de música e de novos alunos quase sempre virem de terras alemãs (ARNOLD, 1974:13).

Dez anos depois, a execução de peças em San Marco, sob a regência de Croce, exigia ao menos três regentes, preocupados principalmente em manter o andamento dos grupos distantes. Enquanto o *maestro di cappella* se mantinha com um dos coros, regentes repetiam a marcação do tempo nas galerias dos órgãos, onde também se encontravam instrumentistas.

Um dos regentes auxiliares era Fra Agostin, um membro do coro, e o outro era Giovanni Bassano, o *capo dei concerti*. A presença de Bassano como batedor de tempo, segundo Bryant (1981:182), sugeriria que essa galeria contava tanto com instrumentistas quanto com cantores.

Foi durante este período que Thomas Coryat esteve em Veneza. É notório como sua descrição, escrita provavelmente em 1605 ou 1606, reflete uma prática estabilizada há pelo menos duas décadas. A tradição local estava consolidada.

É o período a partir dos *Sacrae Cantilene Concertato*, compostas por Croce e publicadas em 1610, que Arnold (1959:12) considera como o declínio do estilo criado mais de meio século antes. A essa altura, o primeiro coro era um grupo de cantores solistas

¹⁶ Na tradução de Bryant: “And [concerning] those choirs which are situated at a distance one from the other ... when their bass ... has become a middle-range part it can be said that that choir is [actually] without bass part and foundation; and what good effect can it have if the building be in one place and the foundations elsewhere? what sweet harmony can it yield to hear three or four parts of a cantilena without the bass, or at [other] times so far away that [these three parts themselves] can scarcely be heard?”.

acompanhados por um órgão, enquanto as vozes do ripieno e os instrumentos permaneciam nas galerias da igreja.

Arnold sugere que, caso os cantores não estivessem a determinada distância dos instrumentos, suas vozes não seriam ouvidas, o que, portanto, implicaria na efetiva necessidade de separação dos grupos. Não se sabe se esse era de fato o caso, já que a sugestão de Arnold se baseia em uma noção moderna de escuta, em que todas as linhas escritas devem soar perfeitamente audíveis. A lição de Zarlino evidencia que este não era o caso na época, quando um ouvinte próximo demais de um coro (em relação ao outro) deveria ser levado em consideração como uma possibilidade real de escuta. A corroboração de Artusi, em 1589, e o relato de Coryat, entre 1605-1608, também deixam claro que este sim era o cenário naquele período. É, ao menos por enquanto, impossível dizer até que ponto a execução era modificada do ponto de vista de outros aspectos musicais, como a dinâmica (apesar da recomendação do teórico Nicola Vicentino, em 1555, de que se deveria cantar com voz plena “na igreja e em capelas públicas” e com “voz suave e doce” em câmaras particulares, como relatado por Smyth).

Musicalmente falando, os concertos de Croce também apresentam certa repetição de seções, algo que, segundo Arnold (1959:11), já vinha ocorrendo de forma mais branda nos últimos anos, na música dos Gabrieli. O órgão passa a um papel mais de acompanhamento harmônico, com imitações esporádicas, e aos poucos deixa a pluralidade de linhas melódicas de lado.

As diferenças entre os trechos de solistas e do ripieno estavam se tornando maiores. Enquanto o primeiro tinha um caráter mais horizontal, valorizando ornamentos e virtuosismo, o segundo se dedicava cada vez mais a refrãos em um estilo grandioso e, ocasionalmente, a seções exclusivamente instrumentais.

Nesse ponto, as diferenças se tornaram tão grandes que a música passou a ser dividida em seções dedicadas especificamente a cada grupo. Além da divisão litúrgica, as peças se encontravam separadas, como em “movimentos”, de acordo com sua formação, o que anulava o contraste gerado pela alternância da formação em cada parte da música. O contínuo tinha ganhado mais importância na música veneziana nos vinte anos anteriores e, após um impacto inicial nos madrigais, agora comprometia também a polifonia sacra. Em 1610, Monteverdi (que três anos mais tarde viria a assumir o posto de *maestro di cappella* em *San Marco*) descreveu a Missa de Gombert como uma peça de bastante estudo, que lhe rendeu muito esforço para compreendê-la. Agora, esse era o “*stilo antico*”.

No entanto, mesmo o uso de solo e ripieno nos salmos das Vésperas de Monteverdi é idêntico ao uso feito por Willaert, décadas antes. É difícil apontar se esta influência de fato aconteceu – ainda mais se Monteverdi não tinha familiaridade com o estilo –, porém torna-se evidente que este aspecto de suas composições não pode ser visto como algo original.

1.2.2. Diferenciação entre *cori spezzati*, e técnicas e estilos afins

Duas gravuras alemãs do século XVII apresentam disposições de *cori spezzati* de forma clara. A primeira (Anexo 8) é a gravura presente ao final do *De Organographia* (1620), segunda parte do *Syntagma Musicum* de Michael Praetorius, que apresenta performance musical com três grupos. O primeiro coro permanece junto ao organista principal, no primeiro andar da imagem, enquanto o segundo e o terceiro se posicionam opostamente em uma espécie de mezanino, lateralmente sobre o primeiro órgão. Somados aos três organistas, cada coro é composto de quatro a seis instrumentistas e sete cantores. Conforme a própria indicação explícita de Praetorius, o primeiro e segundo coros utilizam instrumentos de sopro enquanto o terceiro faz uso de instrumentos de cordas, tanto dedilhados quanto de arco. Em cada coro, um músico canta e segura um livro de notação musical, possivelmente exercendo papel semelhante aos *maestro e capo di concerti* de San Marco, sincronizando o tempo musical com os outros grupos.

A segunda gravura (Anexo 9) é de uma performance na Catedral de Salzburgo, produzida por Melchior Küsel em 1682. Seis coros isolados podem ser vistos, simetricamente dispostos no templo. Quatro coros se encontram em sacadas altas internas, posicionadas nas quinas internas da cruz em que a Catedral está disposta. Cada coro conta com cerca de sete músicos, entre cantores e instrumentistas (em especial, com instrumentos de sopro). Os dois coros dispostos no chão, separando o altar do resto do templo, completam a simetria visual e sonora. Nestes, estão instrumentos de teclado e cordas dedilhadas. É difícil notar qualquer tipo de regente próximo aos grupos. Pela quantidade de músicos envolvidos, não se trataria da apresentação da *Missa Salisburgensis*, o que também deixa claro que a pujança da música com coros separados nos territórios germânicos no final do século XVII não era pontual.

Naturalmente, existem diferenças entre a prática dos venezianos na década de 1600 para a dos germânicos quase um século depois. No entanto, estas se restringem a aspectos

outros que a separação espacial, permitindo a visualização dessas imagens como representativas das distâncias envolvidas no *cori spezzati* veneziano.

Devido ao emprego do termo “*cori spezzati*” (“*coro spezzato*” no singular, ou “*choro spezzato*” de Zarlino) na documentação e nos estudos ser realizado com sentidos diferentes, sua utilização, assim como a de seus sinônimos e semelhantes, precisa ser encarada de forma crítica. Apesar de Carver concluir que a ideia de um estilo puro seja “uma abstração cuja definição não é de maneira alguma aplicável até mesmo a parte da música veneziana” (1988:135), algumas diferenciações podem ser feitas. Muitas vezes, “*cori spezzati*” é usado de forma intercambiável com outros termos, como “música policoral” ou “antífona”, que, por suas vezes, são utilizados de forma inequívoca por outros autores.

A primeira diferenciação a ser feita se encontra na especialização das peças em *cori spezzati*, em relação a peças em *coro duplo* e/ou *policorais*, que podem ser posicionadas em um nível mais abrangente. Denis Arnold, em mais de uma ocasião (1959; 1984), emprega os dois termos como sinônimos. O mesmo é feito, ocasionalmente, por Anthony Carver (1988). Tal utilização é evitada pela maioria dos outros autores (BRYANT, 1981; D’ALESSI, 1952).

Se por um lado, obviamente, dois coros não podem ocupar o mesmo espaço, Zarlino indica que os *cori spezzati* se encontravam “distantes entre si” (1558:268). Após um período em que a distância citada era pensada como razoavelmente longa, os posicionamentos mais comuns, considerados hoje, para os coros em San Marco se encontram corrigidos para dois palanques separados por cerca de dez a quinze metros e localizados no chão da Basilica (BRYANT, 1981:170; HAMMOND, 2012:256; HOWARD & MORETTI, 2009:31-34). D’Alessi (1952:204) estabelece que a música em *cori spezzati* seja um subtipo de música policoral, o que, diante dos aspectos musicais apresentados, se revela como hierarquia mais apropriada.

Da mesma forma como a música policoral não pressupõe que haja espaçamento entre os instrumentistas, diversos estilos e técnicas também não são definitivos para conceber determinado repertório como sendo de coros separados. Técnicas como o *cânone* e o *eco* são maneiras texturais de organizar elementos musicais, enquanto a *antífona*, a divisão entre *cantoris* e *decanis* na música anglicana e o *responsório* são em realidade técnicas de *divisi*, atribuições específicas para subgrupos musicais diferentes – que, entretanto, não estão separados entre si.

A confusão entre os termos se origina parcialmente do fato de a música em coros divididos fazer uso de tais técnicas. Arnold realça a grande frequência (1984) e importância do *eco* musical na produção veneziana no início do século XVI (1959:12-3), ao comentar do

emprego dos *cori spezzati* na música secular, afirmando que “muitos novos efeitos foram atingidos pelo uso de ecos”.

106

9. Audi Cœlum

Sex vocibus

The image displays a musical score for the piece "Audi Cœlum" by Claudio Monteverdi. It is arranged for three parts: Tenor 1 (Tenor), Tenor 2 (Quintus), and Continuo. The score is divided into three systems. The first system shows the beginning of the piece, with Tenor 1 singing "Au - di, au - di, cœ - lum, ver - ba me - a" and Tenor 2 providing an echo. The Continuo part consists of chords and a simple bass line. The second system starts at measure 8, with Tenor 1 singing "ple - na de - si - de - ri - o et per - fu - sa" and Tenor 2 providing an echo. The Continuo part continues with chords and a bass line. The third system starts at measure 14, with Tenor 1 singing "gau - di - o" and Tenor 2 providing an echo. The Continuo part continues with chords and a bass line. The score is written in a single system with a common time signature (C) and a key signature of one flat (B-flat).

Figura 1.5. Claudio Monteverdi – *Vésperas: Audi Coelum* (1610) (excerto)

Em seguida, o autor exemplifica a técnica do *eco* com a música e texto de *Audi Coelum* das *Vésperas* (1610) de Claudio Monteverdi (mestre de capela em San Marco a partir de 1613), cujo segundo tenor repete o final de versos do primeiro tenor de forma bastante explícita e, para esta exposição, didática. Os textos das repetições do segundo tenor, em

diversos momentos, são diferentes do primeiro e acabam se transformando em respostas ao texto originalmente cantado.

O canto se inicia com o primeiro tenor cantando “*Audi, cælum, audi verba mea plena / desiderio et perfusa gaudio*” (“Escute, ó céu, escute minhas palavras cheias de saudade e impregnadas de alegria”), ao que o segundo tenor ecoa “*Audio*” (“Escuto”). O primeiro retoma com “*Dic, quæso, mihi: Quæ est ista / quæ consurgens ut aurora rutilat, / ut benedicam?*” (“Diga-me, imploro: quem é ela que brilha como a aurora, para que eu a abençoe?”) e é respondido pelo segundo tenor: “*Dicam.*” (“Eu direi”).

A incorporação dos elementos de eco na música secular já acontecia durante o século anterior, quando estava relacionado à poesia em eco de escritores como Poliziano (1454-1494) e pode ser encontrada no repertório de madrigais e *frottolas* italianos, assim como nas *chansons* francesas (TÉREY-SMITH:2014). Monteverdi, tendo anteriormente trabalhado na corte da família Gonzaga em Mântua, tinha passagem tanto pelo campo da música secular quanto da música sacra e suas obras, em ambos os contextos, são permeadas por características semelhantes.

Exemplos de eco na música sacra da Basilica di San Marco anteriores à chegada de Monteverdi podem ser encontrados em diversas obras de Andrea e Giovanni Gabrieli, assim como nas de Giovanni Croce. No entanto, o estilo desses compositores difere no emprego desta técnica por fazerem uso de certa variação na condução das vozes inferiores dos coros, preservando elementos como caráter, harmonia e melodia da voz superior, que são mantidos inalterados, assim como no exemplo posterior do *Audi Coelum* de Monteverdi. Arnold cita especificamente um *Laudate Pueri* de Croce, em que “grupos solistas, em diferentes locais na igreja, cantam ecos um dos outros”. Neste mesmo salmo, ainda existe “um grupo *ripieno* em algum outro lugar, sem esquecermo-nos de um contralto acompanhado de um grupo de trombones, em ainda outra parte da igreja” (ARNOLD, 1959:13).

O termo *alternatim* diz respeito à alternância entre o canto do padre (ou eventualmente de um grupo de padres ou de músicos) e a resposta por parte dos fiéis. O refrão cantado pelo segundo grupo é sempre o mesmo. Apesar de a formação dos grupos diferir intensamente (tanto em termos de sua composição quanto de sua educação musical), a ideia de contraste entre um “solista” e um “ripieno” está presente também nessa prática.

Entre outros termos menos utilizados se encontram *cori battenti* (e sua variante *coro batente duplo*), *sbattimento dei chori* e *versos fechados*. O primeiro, *cori battenti*, aparece nos primeiros artigos a respeito da música de San Marco, em especial nas publicações de Raffaele Casimiri (1943), Giovanni D’Alessi (1952) e Giuseppe Pedemonti (1943), e mais

recentemente de Fabrizio Gay (2003). Diferente de seu termo semelhante internacionalizado, a expressão *cori battenti* parece permanecer em uso exclusivamente pelos italianos.

O segundo texto, conforme o autor relata, diz respeito ao uso do “*coro spezzato* (também chamado *coro battente*)” (D’ALESSI, 1952:187-9), tornando – a princípio – sinônimos os dois termos. Assim também parece ao ressaltar diferenças na “maneira com que Ruffino d’Assisi tratou o *coro battente*, uma maneira bem diferente daquela de Willaert” (p. 192). Uma leitura atenta, no entanto, revela que na própria visão do autor os dois nomes representam práticas musicais diferentes, ao comentar composições de Santacroce: “cinco motetos (um para quatro vozes, quatro para cinco vozes) e dez Salmos para *coro battente* e, deve se notar, todos para ‘*coro spezzato*’” (p. 204). Diante desta contradição, a diferença entre “o *coro battente* de Ruffino, que fragmenta versos individuais”, para “o *coro spezzato* [dos salmos] de Willaert, que observa a estrutura unitária dos versos na alternância dos dois coros”, se torna difusa se diz respeito a estilos diferentes de uma mesma prática ou a práticas diferentes, de fato. Casimiri diverge da sinonímia ao intitular seu artigo “O Coro ‘Batente’ e ‘Dividido’ foi uma novidade de Adriano Willaert?” (*Il coro 'Battente' e 'Spezzato' fu una novita di Adriano Willaert?*). O emprego realizado por Pedemonti não ajuda a esclarecer qualquer diferença entre os termos.

O estilo de Willaert também recebe a nomenclatura *salmi spezzati* eventualmente (BRYANT, 1981; CARVER, 1988; D’ALESSI, 1952). Diferente dos *cori spezzati*, que admitem “concertos” e “sinfonias” (como a dos Gabrieli), os *salmi* são específicos quanto a seus textos e admitem a alternância dos coros somente nos fins de cada verso, sem fragmentá-los. Essa restrição quanto à alternância também pode ser chamada de *versos fechados*.

O termo *sbattimento dei chori* foi utilizado pelo teórico Giovanni Battista Martini (1706-1784), de origem bolonhesa, em seu *Esemplare o sia Saggio fondamentale pratico di Contrappunto* (MARTINI, 1774:134-5). O termo parece descrever práticas diversas e vir de discussão teórica sobre documentação acessível na época: a partir do livro de Zarlino, descreve o estilo willaertiano de disposição dos versos e, apesar do próprio Zarlino citar composições anteriores do estilo, afere que um dos primeiros a introduzir esse modo de compor foi Costanzo Porta (discípulo de Willaert), em seus salmos publicados em 1605.

Por fim, figuram práticas como *fauxbordon* (*falsobordone*) e o *alternatim*. O primeiro é uma prática de rápida execução para transformar uma linha melódica em uma peça polifônica. Em geral, com a exceção das alturas, todos os elementos musicais são mantidos idênticos de uma linha para a outra: ritmo, texto, articulação etc. As novas linhas melódicas cantam determinado intervalo acima ou abaixo da linha original, sem alterá-lo em nenhum

momento. Neste período era comum que as linhas fossem adicionadas uma terça e uma sexta acima (HOWARD & MORETTI, 2009:15). Por se tratar de uma prática improvisativa, seus registros se encontram em relatos e narrativas mais do que notados musicalmente. Já o *alternatim* diz respeito a certa alternância entre o canto do sacerdote que celebra o sacramento e a resposta dos fiéis, normalmente se revezando a cada frase dos salmos. O canto é monotônico e a resposta é falada. Apesar de ser bastante diferente dos *cori spezzati*, o fato de que ocorrem mudanças da origem do som aproxima os dois acontecimentos.

1.2.3. Disseminação para outras regiões

A história dos *cori spezzati* a partir do início do século XVI na Itália está passando por um momento de redescobertas, o que vem resultando no processo de sua reescrita. Se anteriormente (ARNOLD, 1959:12; CARVER, 1988), acreditava-se numa extrema redução do estilo em terras venezianas e numa simultânea migração para Roma e territórios alemães, coleções publicadas por Alessandro Grandi (1629 e 1630), Giovanni Rovetta (1626, 1639, 1642, 1643 e 1662) e Francesco Cavalli (1656 e 1675) contem indícios de que a prática de performance tenha continuado por mais tempo. Arnold (1959:12) parece não encontrar razões nesse repertório para que os músicos se encontrassem distantes. Os *tuttis* aos poucos se tornavam seções corais, enquanto solistas dobravam o grupo *ripieno*.

A adição das duas pérgulas no presbitério não se encontra justificada na produção acadêmica nem por razões litúrgicas (como a necessidade de receber maior corpo do clero ou maior companhia por parte do doge) nem por razões musicais. A partitura de Piazza em 1690, no entanto, atribui à pérgula superior nada menos do que “três *viole da braccio* e um *violone*”, à inferior “três cantores e um instrumento de cordas pinçadas” e à galeria do órgão “sete cantores regidos por uma pessoa com um rolo de música [*a roll of music*]”¹⁷ (HAMMOND, 2012:253). Hammond ainda sugere que as discretas figuras no bigonzo possam ser cantores, o que resultaria numa versão ainda mais suntuosa dos *cori spezzati* de um século antes.

Desde então, a prática vinha se disseminando para regiões próximas, como para Roma e os territórios germânicos. Se a documentação necessária para observar a divulgação em microescala das práticas venezianas (tais como cópias de manuscritos, viagens, relações de mestre e discípulo etc) não se encontra suficientemente discutida para descrevê-la, o *Le Istitutioni harmoniche* de Zarlino pode ser encarado como um dos principais elementos de

¹⁷ No original, “seven singers conducted by a figure holding a roll of music”.

divulgação em larga escala. Segundo listagem de Palisca (SADIE: PALISCA, 2001, “ZARLINO, GIOSEFFO [GIOSEFFE]”), o livro atingiu os principais centros musicais da Europa, com evidências desde instrumentistas, compositores e teóricos de outras regiões italianas (Giovanni Battista Benedetti, Vicentino Galilei e Lodovico Zacconi), até franceses (Jean le Fort, Claude Hardy, Salomon de Caus, Mersenne), flamencos (Sweelinck e pupilos) e alemães.

Os desdobramentos musicais resultantes surgiram a partir de apropriações não ortodoxas da música veneziana. Nas palavras de Arnold, “a real relevância das técnicas policorais não se encontra em sua longevidade, mas em seu poder de fazer nascer algo novo, de fazer seu sucessor natural, o moteto de concerto, um ser robusto e independente” (1959:14). A conclusão de Arnold, no entanto, não leva em consideração diversas ferramentas geradas a partir da utilização do espaço para a organização dos grupos musicais. Ainda assim, considera, “o estilo estava estabelecido firmemente demais para morrer” e exemplos literais de *cori spezzati* podem ser encontrados até mesmo no distante final do século XVIII – como a missa para quatro coros e orquestra de Baldassare Galuppi executada em Veneza em 1770, ou o Noturno em Ré Maior (K286/269a) de Mozart, composto em 1776. Novos gêneros e técnicas musicais relacionados aos *cori spezzati* são discutidos em detalhes no terceiro capítulo desta dissertação.

Capítulo 2: A música ouvida na Basilica

2.1. A música no espaço

A partir da narrativa estabelecida no primeiro capítulo, propõe-se descrever elementos da composição e da prática musical dos *cori spezzati*, tomando como ponto de partida o posicionamento dos músicos e dos ouvintes na Basilica di San Marco. Aspectos relacionados, como características do contraponto utilizado ou a origem dos textos empregados, serão utilizados somente tangencialmente, quando influírem na discussão apresentada.

Para fins ilustrativos, exemplos de práticas musicais posteriores serão empregados, garantindo que traços composicionais encontrados nos *cori spezzati* possam ser encarados também a partir de outros repertórios.

Uma característica recorrente dos *cori spezzati* é a utilização de um coro (um único grupo de músicos reunido em um ponto da Basilica) como se fossem dois grupos. Essa característica se apresenta principalmente em curtos trechos das peças musicais, sendo incomum em trechos mais longos. A divisão ocorre através de trechos musicais que são alternadamente cantados ou tocados por cada um desses subgrupos.

O moteto *Vieni, Vieni, Himeneo*, a oito vozes, de Andrea Gabrieli (figura 2.1) apresenta esse traço composicional em seus dois primeiros compassos. O coro é articulado internamente como dois coros de quatro vozes. Essa divisão, neste moteto, não interfere na textura ouvida: tanto no primeiro quanto no segundo compasso são ouvidas texturas homofônicas em quatro partes. O ritmo e o texto são articulados de forma idêntica nos dois compassos.

Ali, a atenção do ouvinte se desloca gradualmente, gerando uma percepção de trajetória (em oposição à simples troca de posição de determinado elemento ou trecho musical). Dependendo da escrita composicional e do posicionamento dos músicos e dos ouvintes, tais efeitos musicais são capazes de criar tanto trajetórias suaves, às quais o ouvinte atribui certas estabilidade e previsibilidade, quanto trocas rápidas, para momentos em que maiores tensões são percebidas. Assim como no aspecto visual, os movimentos do foco da percepção entram em jogo, orientando o ouvinte em qual músico prestará atenção, caso seu interesse seja captado por determinado elemento composicional.

Vieni, vieni, Himeneo à otto voci

Andrea GABRIELI
(Venice, circa 1533 - 1585)

$\text{♩} = 90$

The musical score is written for eight voices and a basso continuo. The parts are: Quinto (Soprano), Canto (Soprano), Alto (Soprano), Canto secondo (Soprano), Ottava parte (Soprano), Tenore (Soprano), Basso secondo (Soprano), and Basso (Soprano). The lyrics are: "Vie - ni, vie - ni, vie - ni, Hi - me - ne - o,". The score is in common time (C) and begins with a tempo marking of quarter note = 90. The music is in a key with one flat (B-flat major or D minor).

Figura 2.1. Andrea Gabrieli – *Vieni, vieni, Himeneo*

A influência da divisão dos grupos sobre a qualidade sonora ouvida é pouco proeminente em termos da percepção de seu posicionamento, já que, em muitas ocasiões, os ouvintes ficavam distantes o suficiente para não fazer tal distinção. Dessa maneira, são de maior interesse as pequenas variações sônicas resultantes das mínimas diferenças de angulação e de distância entre cada músico (ou grupo de músicos) e o ouvinte.

A divisão extrema de um grupo musical pode resultar na indiferenciação entre os subgrupos, unindo-os de volta em único grupo geral. Se o moteto de Andrea Gabrieli permite a clara distinção entre os subgrupos já nos primeiros dois compassos, somente o faz diante da quantidade de músicos alocada em cada um deles. Caso o grupo total (oito vozes) estivesse disposto em seis ou oito subgrupos, a unidade geral seria retomada e as suas (agora) “vozes internas” seriam apenas reconhecidas como vozes muito ativas, mas não mais coordenadas em subgrupos. É o mesmo efeito que ocorre em composições que fazem uso intensivo de técnicas como o contraponto: cada uma das duas vozes de uma peça como a *Invenção n. 1* de J. S. Bach é reconhecida tanto como unidade quanto como “metade” da composição, ao passo que o mesmo não pode ser dito de cada uma das dezenas de vozes em uma peça como *Atmosphères*, de Gyorgi Ligeti.

Parte desse efeito é atingida a partir da organização dos elementos composicionais dentro de um grupo sonoro, porém só pode ser alcançado de forma evidente se as forças sonoras empregadas em sua performance sejam consideradas. No caso do moteto de Andrea Gabrieli, cabe ressaltar que a cada linha melódica está dedicado somente um cantor, o que resulta em equilíbrio de intensidade e de timbre entre aquilo que é ouvido durante o primeiro compasso e o que é ouvido em seguida. Desequilíbrios podem ser desejados, por motivo expressivo ou outra razão.

Trajetórias em grupos subdivididos são relativamente comuns na música de concerto posterior. Se antes o contraponto imitativo (mesmo o intrincado contraponto franco-flamengo) era somente capaz de reposicionar elementos, nos *cori spezzati* podemos encontrar exemplos de um único gesto musical que se propaga de um subgrupo para outro. O efeito atingido por Andrea Gabrieli é um antecedente do efeito apresentado pela trajetória estabelecida pelas cordas na figura 2.2, em que, da mesma forma, um só elemento rítmico-melódico está disposto em diferentes instrumentos, especialmente da esquerda para a direita no palco. As duas repetições, oitavas abaixo, e o uso de pausas realçam a unidade do gesto.

The musical score shows a linear progression of a melodic motif across the string sections. The Violins and Violas play the motif first, followed by the Cellos and Double Basses. The Cellos and Double Basses play the motif an octave lower than the Violins and Violas. The dynamic starts at *ff* and then transitions to *p* with the instruction *dim. molto.*

Figura 2.2. Georges Bizet – *Carmen Suite 1*:
Dragons de Ancala (entreato após 1º ato) (excerto)

A seção de cordas na orquestra de Bizet se estende linearmente de uma extremidade do palco à outra (diferente, por exemplo, da de Tchaikovsky, anos mais tarde, cujas pontas eram ocupadas pelos primeiros violinos, de um lado, e pelos segundos violinos, do outro). Isso deixa evidente a trajetória realizada no espaço por um elemento melódico único – uma

movimentação mais longa que a dos metais, no trecho selecionado da Sagração da Primavera, de Igor Stravinsky (figura 2.3). Ali, o elemento musical se move mais discretamente, enquanto ainda compartilha outras características com o exemplo anterior, como a manutenção da direção dos intervalos, e o uso das pausas.

Figura 2.3. Igor Stravinsky – *Sagração da Primavera*:
Os Áugures da Primavera: Dança dos Jovens (excerto)

De acordo com o material discutido no primeiro capítulo, sabe-se que os grupos musicais podiam estar dispostos em diversos pontos na Basilica. Não era raro que realizações musicais com formações espacialmente distribuídas também se aproveitassem de gestos como o expresso na figura 2.1. Afinal, a música em *cori spezzati* é tradicionalmente conhecida justamente pela riqueza de exemplos de espacialização – e eles aconteciam não só entre um coro e outro.

Em geral, sons oriundos de grupos dispostos a grandes distâncias um do outro tendem a deixar evidentes essas lacunas, dificultando a percepção de movimentos de trajetória sonora como os praticados por um único grupo. Nesses casos, o som passa a ser percebido como originário antes do primeiro ponto e posteriormente do segundo, sem gradações suficientemente perceptíveis¹.

Tomando como exemplo a posição do *maestro di cappella* Giovanni Croce durante as performances no final do século XVI, quando este ficava junto ao primeiro coro no chão da Basilica, percebe-se que sua escuta para cada grupo sofria influência da distância, da altura e da lateralidade em que se encontrava. Soma-se a isso o fato de que os coros tinham diferentes formações: o distante, bem menor, contava com somente quatro cantores, enquanto o coro de Croce tinha até o quádruplo de participantes. O contraste quantitativo era acentuado diante da profundidade até o outro coro, que tinha sua música qualitativamente alterada em intensidade, timbre e ritmo.

¹ A distinção entre grupos separados (poucas unidades) e um único grupo graduado (muitas unidades) é essencial e comumente discutido no âmbito dos sistemas de falantes na música eletroacústica. A desvantagem de um sistema de quatro canais perante um de dezesseis pode ser decisiva na percepção de trajetórias.

Com a mudança da fonte da música de um ponto frontal para outro, elevado, lateral e distante, por exemplo, o espaço de performance percebido se alarga, resultando em maior imersão do ouvinte num ambiente sonoro. Não surpreende que tal efeito fosse alcançado em um local como *San Marco*, onde tanto a imersão espiritual quanto a grandiosidade das conquistas políticas e militares eram elementos sempre desejados. A presença do doge era a presença de São Marcos, da mesma maneira que a tradição católica atual (e de Roma na época) respeita o papa por fazer a vez de São Pedro.

A consequência musical de tal disposição, somada ainda à reverberação de um imenso templo com faces em pedra e metal, não estava longe de um “meio-ambiente” feito de música. Ouviam-se sons oriundos de diversos lados, alturas e distâncias, que constituíam um espaço musical plural e ativo como um todo. Cada ouvinte, posicionado de acordo com seu cargo de poder, vivenciava uma escuta musical diferente, sem que nenhuma delas fosse considerada inválida. Como Zarlino alertou, a música deveria ser alterada para abarcar cada uma dessas escutas. Nem todas as linhas melódicas seriam ouvidas por todos ao mesmo tempo, como descrito por Zarlino e Coryat, gerando, na prática, diferentes escutas em uma mesma execução: muitas músicas em uma só música.

A partir do exemplo com Croce, percebe-se que a espacialização também promove através da qualidade sonora alterações de ordem musical, e não só acústica. Entre suas causadoras, estão principalmente a propagação do som e a reverberação. Tomados usualmente como acústicos, esses dois fenômenos são aqui considerados como transformações musicais.

A propagação, como fenômeno físico, faz com que a pressão do som seja reduzida conforme alcança maiores distâncias – e, quanto mais agudas, mais afetadas serão as frequências. Posto que tais alterações sejam encaradas artisticamente, entende-se que a propagação atua sobre dois elementos musicais: em primeiro lugar, sobre as intensidades, em âmbito geral e principalmente nos parciais mais agudos, favorecendo a audição de sons mais graves, e em segundo, sobre o timbre dos instrumentos, já que seu brilho é prejudicado.

Esta segunda consequência se aproxima da ideia dos timbres ditos “fechados”, “aveludados”, “escuros” ou até mesmo “doces”, de cada instrumento. Cada tipo de instrumento tem a capacidade de gerar tais timbres, requerendo evidentemente, sob seu idiomatismo, uma técnica apropriada para tal resultado. Para esse fim, em instrumentos de corda, por exemplo, os sons costumam ser tocados em cordas mais graves e posições mais altas nos braços dos instrumentos.

Exemplos de mudanças de posicionamento dos coros na música veneziana são poucos. Somente se encontram registros sobre músicas em movimento na literatura daquelas praticadas durante procissões realizadas na Piazza San Marco.

Nelas, as mudanças eram limitadas, fisicamente, pela velocidade do próprio caminhar dos músicos e ouvintes. Nenhum outro recurso era empregado para mover as fontes sonoras e movimentações muito bruscas seriam cerimonialmente impróprias. Sendo assim, as mudanças aconteciam de maneira gradual e lenta, de forma que novas escutas pudessem se estabelecer ao menos por alguns segundos, e muitas vezes por tanto tempo que a escuta poderia se assemelhar a uma escuta estática.

Já no âmbito do movimento dos ouvintes, era comum que membros do corpo religioso se movimentassem durante as celebrações, enquanto figuras políticas costumavam se manter em seus assentos e posições. Para eles, os novos posicionamentos relativos dos coros reorganizavam os elementos musicais, conforme se locomoviam no presbitério da Basilica.

Desde a música de Willaert até a de Croce, os coros apresentavam diferentes tessituras, contrastando mais comumente grupos de registros mais agudos com outros de registros mais grave. Grupos *ripieno* se encontravam em registro médio, com sonoridade menos característica que os outros coros. Por causa dessas diferenças, é comum que ocorram alternâncias, em blocos, das tessituras ouvidas, resultando em um estilo de contraste não praticado em outras músicas de então, que privilegiavam a manutenção de tessituras mais estáveis e uso equilibrado de sonoridades diferentes.

Quanto à instrumentação, o impacto dos *cori spezzati* sobre a forma se dava não só na alternância entre presença e ausência de instrumentos, mas também nos timbres ouvidos. Segundo comentário de Praetorius (ARNOLD, 1974:37), a atribuição de determinado instrumento a uma linha melódica deveria ser realizada de acordo com a clave da melodia. Por isso, o *coro grave* poderia receber trombones e fagotes, enquanto o *coro superiore* receberia violinos e cornetos.

A figura 2.4 ilustra a variedade da tessitura em uma Missa de Giovanni Croce. As tessituras dos coros nesse trecho são A1-A3 (Coro I), E1-E3 (Coro II), E2-A4 (Coro III) e, mais uma vez, A1-A3 (Coro IV). Musicalmente, é ouvida a tessitura E1-A3 (Coro I e II, primeiro compasso), seguida de A1-A4 (Coro III e IV, segundo compasso), e finalmente A1-E4 nos dois compassos seguintes, em *tutti*. Já que cada coro era composto por instrumentos diferentes, blocos de sonoridades contrastantes eram ouvidos de compasso a compasso.

Soma-se à variação instrumental a possibilidade do uso dos diferentes órgãos como reforço das linhas melódicas ou passagens introdutórias ou intermediárias, que resultaria em ainda mais mudanças timbrísticas à forma final.

The image displays a musical score for Giovanni Croce's *Missa Jubilate Deo*. It is divided into four parts, labeled III, I, II, and IV. Each part consists of a vocal line and an instrumental line. The vocal lines are written in a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 3/8. The instrumental lines are written in a bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 3/8. The lyrics are: "Glo - ri - fi - ca - mus te. Gra - ti - as a - gi - mus". Part I includes the word "CAPELLA" written below the vocal line. The score shows various musical notations, including notes, rests, and accidentals, illustrating the timbral changes between parts.

Figura 2.4. Giovanni Croce – Missa *Jubilate Deo*²

Por isso, a forma das músicas de então tinha relação direta com a instrumentação. A articulação entre os diferentes coros, para além da pura relevância espacial, era a articulação de diferentes timbres. Essas mudanças não eram padronizadas ou estáveis na obra de nenhum dos compositores venezianos: poderiam ser lentas ou bruscas, e entre grupos semelhantes ou muito contrastantes, se unindo em *tutti* para um encerramento onde todos os timbres se encontrariam presentes. Trata-se de música com aspectos composicionais que só seriam

² Imagem extraída de CARVER, 1988:179.

retomados séculos mais tarde, como na quinta sinfonia de Beethoven (Figura 2.5), com contrastes mais incisivos do que os posteriores Barroco do norte alemão e Classicismo.

The image displays a page of a musical score for Ludwig van Beethoven's Symphony No. 5, I. Allegro. The score is written for multiple instruments, including strings and woodwinds. The dynamic markings are clearly visible, showing a progression from 'dimin.' (diminuendo) to 'p' (piano), then 'sempre più p' (sempre più piano), and finally 'pp' (pianissimo). The notation includes various note values, rests, and articulation marks. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves for each instrument group.

Figura 2.5. Ludwig van Beethoven – *Sinfonia n. 5: I. Allegro* (excerto)

As alternâncias entre diferentes sonoridades instrumentais ainda dariam lugar a passagens puramente vocais, provavelmente a partir do coro *ripieno*. Há certo debate a respeito do uso veneziano da marcação “*cappella*” nas partituras: ao mesmo tempo em que podem ter o significado moderno de “canto sem instrumentos”, também pode servir para designar um coro específico (tal qual “coro I” ou indicação semelhante). O primeiro entendimento parece prevalecer, dando sinais documentais sobre escolhas conscientes a respeito da alternância entre vozes com instrumentos, e somente vozes.

No repertório da Basilica, a dependência entre os coros era explorada mais intensamente através de empréstimos de material musical (tal como uma melodia ou parte do texto), sejam eles literais, variados ou contrastantes. A música se desenvolvia através de diversos deslocamentos entre um grupo e outro. É importante realçar a maneira como os elementos (posição dos coros, semelhança rítmico-melódica, repetição ou continuação do texto) são relacionados a um coro ou outro e à alternância entre eles, pois, para além de uma mera alternância da fonte sonora, a música em *cori spezzati* usualmente apresenta encadeamentos coerentes e recorrentes.

Na música veneziana, prevaleciam gestos que criavam hierarquias fixas entre os coros, delegando principalmente a um deles trechos que seriam imitados ou complementados pelo segundo coro. Em peças com mais coros, essa rigidez é deixada de lado, dando espaço à possibilidade de que tais gestos se articulassem entre os coros livremente em mais sentidos.

Figura 2.6. Giovanni Gabrieli – “*Sacrae Symphoniae: 3. Canzon Septimi Toni*” (1597)³

A figura 2.6 exemplifica a estabilidade da relação entre primeiro e segundo coros na *Canzon Septimi Toni* de Giovanni Gabrieli. Nos três primeiros compassos, os elementos introduzidos pelo primeiro coro são seguidos de pausas de mesma duração, tempo em que o segundo coro os repete, um a um e sem variação rítmica ou melódica. No quarto compasso, a figuração rítmica é mantida, enquanto a melodia do soprano é realizada uma quarta acima e a tessitura da textura se alarga de uma décima-segunda até uma décima-nona. Não surpreende que haja variação do elemento neste compasso, já que o compasso seguinte apresenta um *tutti*, acabando com a alternância entre os coros.

Deve-se levar em conta o ouvinte que se encontra no espaço de performance. Estando mais próximo de um ou de outro coro, entre eles ou mais distante dos dois, a música escrita

³ ARNOLD, 1974:48.

ganha na escuta uma camada que reforça suas mudanças em relação principalmente às intensidades, durações e timbres.

Caso o ouvinte se posicione extremamente próximo a um dos grupos, proporcionalmente aos outros, tais reforços serão ainda mais intensos. Assim, determinado grupo de melodias e timbres pode ser pouco ouvido – ou se tornar inaudível, como vivenciado por Thomas Coryat –, assim como pode ter suas articulações suavizadas (ao ponto de sumirem), suas notas prolongadas, e seus timbres suavizados através destes dois fatores e da supressão de suas frequências mais altas. Os contrastes notados ganham uma ordem extra que está sob controle, não do compositor ou dos intérpretes, mas sim do ouvinte, em certo grau.

A eleição de um ponto ideal de escuta, por parte dos músicos, resulta em uma organização musical que o privilegie (nas músicas do século XX e XXI, essa decisão é mais comumente realizada pelo compositor e/ou pelo regente). Essa organização, intrínseca ao material musical, pode se dar pela quantidade de músicos utilizada, pela intensidade empregada, técnicas afins ou alguma combinação delas. Ao se tomar como ideal a posição de escuta do doge da música realizada a partir das pérgulas em San Marco, o *maestro di cappella* seria forçado a ouvir seu coro com características musicais diferentes daquele posicionado do outro lado. Sua música soaria, para ele, muito mais alta, com articulações mais claras e instrumentação mais brilhante que a música vinda do lado oposto. O doge, estando ele em igual distância entre os dois coros, não faria distinções de tal ordem na forma musical, já que os grupos soariam semelhantes em relação à profundidade, enquanto o *capo dei concerti*, que permanecia junto ao segundo coro, perceberia justamente o inverso do *maestro*. Para que o doge ouvisse os coros equilibradamente – ou seja, de uma forma que para ele a profundidade parasse de atuar diferentemente sobre os grupos – era necessário que os próprios músicos os ouvissem muito mais contrastados. As diversas possibilidades de escuta, em relação ao posicionamento do ouvinte, eram consideradas alternativas viáveis. Essas alternativas não têm consequências em uma escuta de maior qualidade, em detrimento de outras consideradas inferiores, mas sim na reorganização dos diferentes sons percebidos, através de seu próprio posicionamento. São essas organizações que são passíveis de classificação, individual ou culturalmente, como condições de escuta “de melhor qualidade”.

2.2. Solomon, Brant, Howard e Moretti

O tipo de resultado sonoro decorrente da relação entre os diferentes posicionamentos dos músicos e ouvintes, e as características acústicas dos espaços utilizados pode ser analisado a partir de diferentes campos do conhecimento. O tema é tratado por diversos campos como musicologia, neurociência, psicologia e psicoacústica, filosofia (em especial, a fenomenologia), ciências cognitivas, acústica e a arquitetura aural. Como recorte, as possibilidades em musicologia aqui listadas partem da premissa de que o estilo composicional dos *cori spezzati* faz uso intencional dos efeitos sonoros possíveis em tais condições.

Dentro do campo da Música e pertinente ao repertório em San Marco, estão os *gestos espaciais*, ferramenta analítica desenvolvida pelo canadense Jason Solomon, em sua dissertação de doutorado intitulada *Spatialization in Music: the analysis and interpretation of spatial gestures*, defendida em 2007, na University of Georgia, nos Estados Unidos. Segundo Solomon (2007:488), *gestos espaciais* são:

movimentos dirigidos, por entre o *ensemble space* [a área do espaço de performance ocupada por todos os membros de um *ensemble*] ou disposição de alto-falantes, que resultam de atividade sônica de múltiplos *performers* (ou falantes) espacialmente distinguidos.⁴

Em sua pesquisa, o autor desenvolve um método de análise capaz de dar conta das trajetórias espaciais que os elementos musicais realizam durante uma peça, ao serem executados por um instrumento após outro. Com isso, é possível enxergar o desenvolvimento formal de uma obra a partir de *gestos espaciais*, ou seja, das diferentes articulações musicais de um espaço de performance dado.

Com a demonstração de seu método ao analisar o *Quarteto nº14 em C#m*, Op. 131, de L. v. Beethoven, Solomon deixa claro que considera espacializado qualquer grupo de executantes durante a performance (seja um duo no palco ou um *ensemble* distribuído por toda uma sala de concerto). O autor não designa essa característica somente a grupos particularmente distantes, como os *cori spezzati*. Assim, efeitos musicais diferentes, como os encontrados no moteto *Vieni, Vieni, Himeneo* de Andrea Gabrieli (figura 2.2) ou na *Canzon Septimi Toni* de Giovanni Gabrieli (figura 2.5), podem ser analisados por uma mesma ferramenta.

⁴ “Directed motion through an ensemble space or loudspeaker array resulting from the consecutive sound-event activity of multiple, spatially discrete performers (or speakers).”

Realçar, por meios analíticos, como os *gestos espaciais* de determinada peça ocorrem facilita observar, fora da performance, como a atenção de um ouvinte pode ser deslocada espacialmente durante a realização musical. No entanto, as ferramentas desenvolvidas por Solomon se dedicam a analisar o fazer musical, aquilo que acontece nas (e entre) fontes sonoras, sem necessariamente incluir a figura de um ouvinte perante tais acontecimentos.

Nesse sentido, destaca-se o trabalho do compositor americano Henry Brant (1913-2008), um dos primeiros compositores a retomar a discussão da relação espaço-música no século XX. Brant compôs a maior parte de sua obra como peças espacializadas, desde *Rural Antiphonies* (1953) até *Wind, Water, Clouds & Fire* (2004), além de atuar como professor e regente. Em artigo intitulado *Space as an Essential Aspect of Musical Composition* (1967), o compositor já havia alertado que a distribuição da música (ou dos músicos) no espaço afetaria a qualidade do som para o ouvinte. Suas considerações acerca do espaço começaram a surgir a partir de seu trabalho como maestro, ao reger peças espacializadas de diferentes épocas, como obras de Giovanni Gabrieli, Wolfgang Mozart e Charles Ives.

Brant descreve certos efeitos que a espacialização pode causar à música ouvida: a maior clareza de texturas com muitas partes em registros semelhantes; a dificuldade da percepção de um evento musical como um todo (ou seja, a facilidade da percepção das partes isoladas); a relevância da influência do posicionamento do ouvinte, e não só da disposição das fontes sonoras. Não é de se estranhar que, por causa da alteração sonora resultante da distribuição espacial, o compositor tenha se dedicado a estudar, durante praticamente toda sua carreira, texturas, timbres e intensidades – trabalho que resultou em um livro de orquestração intitulado *Textures and Timbres: An Orchestrator's Handbook*. O livro foi continuamente escrito desde a década de 1940 até 2005, sendo publicado em 2009, um ano após a sua morte.

Dois elementos mencionados até aqui – os *gestos espaciais* de Jason Solomon e a clareza textural mencionada por Henry Brant – estão presentes na discussão da música espacializada a partir da Fenomenologia. O compositor brasileiro Frederico Macedo identifica (2011) esses mesmos traços como *motion of sound* e *stream segregation*. O termo *stream segregation* também é empregado pela pesquisadora americana Maria Anna Harley em sua tese sobre espacialização na música do século XX (1994) e em artigo relacionado (1999). A tese de Harley aparece como referência de diversos pesquisadores posteriores (dentre os quais estão tanto Solomon quanto Macedo, além de autores ligados à música eletroacústica, como Dennis Smalley).

Sobre a relação espaço-música, o único trabalho a se dedicar à escuta do repertório renascentistas nas igrejas de Veneza é a pesquisa conduzida por Deborah Howard e Laura

Moretti, publicada em 2009 sob o título *Sound & Space in Renaissance Venice*. As autoras buscaram integrar à discussão histórica sobre projetos arquiteturais um programa de gravações musicais, e medições das características acústicas, ambos realizados *in loco*. Evitando cair em questões de autenticidade histórica das performances, a pesquisa priorizou a comparação entre as características sonoras divergentes oriundas dos diferentes posicionamentos dos coros e ouvintes dentro de uma igreja, ou mesmo entre igrejas diferentes. Guiadas pela pergunta “como ouvintes em diferentes posicionamentos ouvem a mesma performance?”, as autoras também se preocuparam em comparar com os resultados obtidos pelas análises acústicas as respostas subjetivas das plateias, obtidas por questionário. O livro pouco se detém sobre partituras, dedicando a vasta maioria de suas imagens a plantas-baixas, registros dos materiais e objetos do interior das igrejas, além de contar com os diversos gráficos de análises acústicas e outros dados coletados. Noventa e uma gravações, assim como diagramas informando posição dos coros e dos microfones no interior das igrejas, se encontram disponíveis gratuitamente no *site* dedicado ao livro⁵.

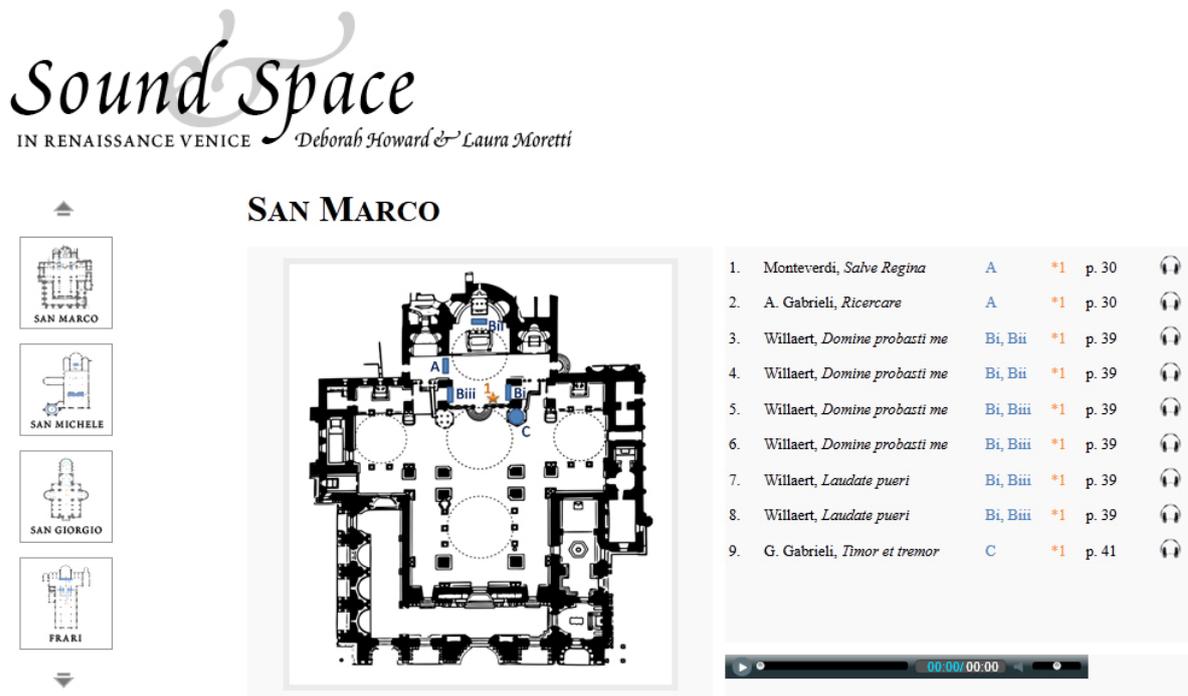


Figura 2.7. Captura de tela do *site Sound & Space in Renaissance Venice* em 23/04/2014.

Todo o trabalho de gravação enfocou doze igrejas da Veneza renascentista, inclusive a Basilica, que recebe certo destaque. Dessas, onze ainda existem na ilha e foram analisadas a partir de gravações de performances abertas, durante 2007. A décima-segunda igreja, a igreja

⁵ <<http://www.srcf.ucam.org/~djh1000/soundandspace/>>.

de Incurabili, hospital veneziano, passou a ser território militar em 1819, com a queda da república. Entre março e maio de 1825, as autoras narram, todo o mármore, os altares e as telas foram retirados de seu interior. Seis anos mais tarde, a igreja foi demolida. Devido ao seu formato oval e a construção peculiar de seu teto, a igreja mantinha alta reputação como espaço para música desde os séculos anteriores. Howard e Moretti recriaram essa igreja em particular virtualmente, com a maior precisão tecnológica possível, a fim de simular as influências daquele espaço sobre a música. Para isso, a música foi gravada em câmara anecoica, como precaução para não sobrepor dois ambientes acústicos no resultado final.

As autoras foram surpreendidas pelo resultado sonoro dos experimentos musicais realizados em Veneza. David Hill, regente durante as gravações, classificou a experiência como “a mais iluminadora” de sua carreira (2009:197). As diferenças entre igrejas ou entre posicionamentos numa mesma igreja foram “muito mais acentuadas que o esperado”, consideradas “surpreendentes e reveladoras” por Howard e Moretti.

A preocupação com a questão da espacialidade tanto no posicionamento dos músicos como do equipamento de gravação permitiu registros com variações programadas. Além disso, as autoras levaram em consideração os ajustes que os intérpretes tendem a realizar, ao mudarem de um espaço para outro. Em relação a San Marco, destaca-se a execução de *Domine, probasti me*, de Adrian Willaert. Em uma gravação (faixa #3), um coro é posicionado frente à *Pala d'Oro*, próximo ao fim da nave leste da Basilica, enquanto o segundo coro é posicionado na pérgula da face sul, muito mais próximo do microfone, que se encontra próximo ao coro alto, onde o doge se localizava durante as cerimônias a partir da segunda metade do século XVI. Já em outra gravação (faixa #5), o primeiro coro é posicionado na pérgula da face norte (ou seja, “espelhado” ao segundo coro), equiparando-se em distância para o microfone e transformando esses três pontos (coro, microfone, coro) em uma linha.

A diferença de sonoridade entre o primeiro e o segundo coros na faixa #3 é evidente. O primeiro coro soa mais suave, com notas reverberadas e articulação mais difusa, que o segundo. A outra gravação, equilibrada quanto à “sonoridade de sala” de cada coro, permite que os dois grupos sejam melhor comparados de acordo com aquilo que é notado em partitura – como, por exemplo, nos aspectos de ritmo, tessitura, textura e texto.

A profusão de harmônicos e o alongamento das durações do ataque e da sustentação das notas em um grupo mais distante do microfone deixam transparecer, com certa evidência, o intuito e o foco das autoras sobre essa prática musical. Ao realizar performances o mais semelhantes possível musicalmente, alterando somente um aspecto espacial, buscou-se

examinar qual a influência de tal aspecto sobre a escuta. No caso do salmo de Willaert em San Marco, o posicionamento do primeiro coro foi alterado. A alteração do posicionamento do microfone pode ser constatada, por exemplo, na gravação realizada na basílica de San Giorgio Maggiore. O *Jubilate Deo* de Giovanni Gabrieli foi executado por um coro único, disposto na capela sul e registrado em duas gravações (faixas #18 e #19). A primeira gravação foi executada com o microfone no centro da igreja, enquanto, na segunda, o microfone se encontrava na capela norte, ou seja, no dobro da distância e envolvido por paredes mais próximas. Mais uma vez, a diferença entre a música ouvida a partir de cada um dos pontos é evidente.

As autoras reforçam a ideia de que a variação das sonoridades de cada ambiente está relacionada em primeiro lugar ao volume interno das construções. Atentando para o fato de que o tamanho das igrejas, por sua vez, está diretamente ligado à função institucional da construção, estabelecem uma ligação entre sonoridade ouvida e função social proposta.

Howard e Moretti consideram que a música feita por Willaert, Croce, os Gabrieli e os outros compositores de então levava em consideração as características acústicas de San Marco. A busca pelo equilíbrio entre clareza e ressonância demandava soluções tanto musicais (como mudanças lentas da harmonia e linhas melódicas sem muitos saltos) quanto acústicas (diferentes posicionamentos dos músicos nas igrejas, uso de tecidos nos interiores das construções, etc).

Se a declaração de Hector Berlioz negando a música ao ar livre – “a música ao ar livre **não existe**”⁶ – dispensou explicações e maiores considerações em 1844, o século XX e o início do século XXI apresentam intenso debate teórico e analítico sobre a relação espaço-música. Propagado o tema a partir das obras de compositores como Brant, Stockhausen, Varèse e outros, na década de 1950, a questão passou a figurar na produção intelectual sobre música, seja através de ferramentas dedicadas a aspectos composicionais (como os *gestos espaciais* e o *motion of sound* aqui mencionados) e à escuta (psicoacústica, *stream segregation*, simulação de ambientes, diferentes técnicas de orquestração, etc). Foram aqui listados autores que apresentam ferramentas e objetos próximos ao recorte da atual pesquisa. A discussão geral, porém, se estende para outros limites, como a música eletroacústica ou a semântica do espaço, e é realizada pelos diversos campos citados.

⁶ “[...] *la musique en plein air n'existe pas*” (grifo de Berlioz), em BERLIOZ (1844:284).

2.3. Abordagens dos *cori spezzati* na discussão acadêmica

Concordando com autores como Denis Arnold e Anthony F. Carver, os *cori spezzati* – pela música e pela distribuição no espaço – apresentavam articulações de contrastes em tantos níveis musicais diferentes que se torna difícil não considerá-los barrocos. Desde o contraponto estrito do flamenco Adrian Willaert, em 1550, até a seccionalização e a escrita homofônica de Giovanni Croce na virada para o século seguinte, a música da Basilica se mostra como um período rico em experimentações, e como uma transição entre a polifonia regular da Renascença e os diversos tipos de contrastes do Período Barroco.

Mesmo com as descobertas documentais no século XX (tanto de música notada quanto de métodos e tratados, imagens, relatos de viagem, etc.), a música da *cappella marciana* parece não ter tomado maiores dimensões nas discussões históricas. No *The Oxford History of Music* publicado em 1901 em seis volumes com cerca de 2350 páginas totais, a discussão sobre diferentes músicas de Veneza neste período se resumia a meras sete páginas, a maioria sobre música para órgão. Na edição de Richard Taruskin (2009, em cinco volumes e 3856 páginas), apesar de destinar mais de trinta páginas à Veneza do século XVI, a seção destinada aos *cori spezzati*, intitulada *Spatialized form*, consiste em uma única página de texto com as informações mais básicas sobre o tema. A emergência de diferentes ferramentas (analíticas, de simulação, etc) destinadas à relação espaço-música a partir de 1950 parece ainda não ter sido suficiente para atribuir maior relevância à música vivenciada na Basilica di San Marco na virada do século XVI.

Para além da pura alternância de posicionamento dos grupos sonoros na música dos *cori spezzati*, diferentes fatores entram em jogo numa articulação múltipla de contrastes. Não só variações de parâmetros físicos como a direção e a distância entre músicos e ouvintes, mas também de aspectos musicais como contrastes de instrumentação, ritmo, dinâmica, timbre e tessitura faziam parte do universo sonoro da prática dos *cori spezzati*. Isso fica claro com a análise das partituras de Veneza, à luz dos comentários sobre instrumentação de Praetorius, juntamente com o relato de Thomas Coryat e os registros de Howard e Moretti.

Da mesma forma, documentos sobre o trabalho do arquiteto Jacopo Sansovino na alteração do interior do templo integrado às práticas musicais foram importantes para a pesquisa de Bryant e fundamentais para Howard e Moretti. A atuação de Sansovino, com novas passagens e pérgulas, deixa clara a requisição musical por novas possibilidades de posicionamento – e conseqüentemente por novas experiências aurais. A separação espacial

das fontes sonoras, por vezes considerada um elemento extramusical, interferiu diretamente no resultado musical obtido com os *cori spezzati*. Para interagir com essa interferência, modificações foram feitas tanto à separação espacial em si, com a busca e a criação de diferentes disposições possíveis entre os grupos, quanto à música composta. As texturas das obras, por exemplo, gradualmente mais homofônicas, são resultantes da facilitação das articulações realizadas por grupos distantes em ambiente excessivamente reverberante. Em experimentações mais avançadas, o mais provável é que tanto a música quanto o espaço fossem modificados para o melhor resultado possível. Para a música do final do século XVI em Veneza, essa via de mão de dupla era vital: o estilo composicional dos músicos da Basilica di San Marco dialogava com as diferentes possibilidades de posicionamento dos grupos musicais.

Os trabalhos publicados no início do século XXI indicam como tendência geral essa abordagem que descarta a disciplinabilidade como opção. A descoberta e o entendimento de um novo documento sobre uma característica arquitetural do período pode mudar o conhecimento concebido sobre as divisões dos grupos musicais, assim como entender que a música ouvida passava por transformações acústicas pode deixar mais evidentes os contrastes musicais que de fato eram ouvidos na Basilica. A contribuição desses diferentes campos do conhecimento resulta na discussão para um entendimento mais completo dessa música.

Capítulo 3: Em outros espaços, outras músicas

Boa parte da expansão da música policoral para além do norte da Itália está comentada em detalhes no livro de Anthony F. Carver (1988a). Carver se dedica a práticas com muitos coros, sem deixar claro se essas práticas eram especializadas o suficiente para a música ser ouvida como aquela executada em San Marco. Compositores como Giovanni Pierluigi da Palestrina e Tomás Luis de Victoria em Roma, Michael Praetorius, Samuel Scheidt, Johann Hermann Schein, e Heinrich Schütz no centro-leste da atual Alemanha, e Biagio Marini e Ignazio Donati na própria Veneza são usualmente creditados como alguns dos compositores a carregarem a técnica da especialização adiante. Em vários momentos da realização musical das obras destes compositores, os grupos musicais, contendo cantores e/ou instrumentistas, estavam de fato distantes entre si. Esses nomes foram confrontados com outros menos comumente citados, a fim de exibir um meio musical mais diversificado.

Um levantamento exaustivo das relações de aprendizado e trabalho entre tantos músicos quanto os que fizeram uso de técnicas afins no decorrer do Período Barroco poderia evidenciar a transmissão das práticas composicionais, relacionadas a seguir principalmente devido a semelhanças técnicas. O panorama aqui apresentado privilegia a observação da expansão através de novas técnicas rumo a possibilidades de virtualização do espaço na música barroca.

Algumas técnicas da música policoral acompanharam o desenvolvimento da música instrumental, ganhando paralelos importantes neste campo. Durante o levantamento realizado, foram encontradas peças compostas exclusivamente para instrumentos, sejam solo ou em grupo. *Ensembles*, instrumentos de arco e de cordas dedilhadas, flauta, e órgão, ao menos, ganharam peças fizeram uso de técnicas derivadas da relação espaço-música.

O uso de instrumentos nesse repertório durante o século XVII parece se dividir em três grupos distintos. Um tipo de instrumentação se deu de forma mais conservadora, mantendo o equilíbrio entre vozes e instrumentos, como acontecia em San Marco. Peças de Hans Leo Hassler e Hieronymus Praetorius ou de compositores atuantes em Roma como Palestrina e Victoria são exemplos desse grupo. Ocasionalmente, as linhas instrumentais ganhavam escrita idiomática, favorecendo principalmente a utilização de baixo-contínuo.

O segundo tipo diz respeito ao uso dos instrumentos nas peças de compositores germânicos, com especial destaque na figura de Michael Praetorius. Lá, o tipo de escrita em relação aos grupos musicais se assemelha ao estilo dos Gabrieli: claramente alternados, os

blocos musicais de cada grupo apresentam predominantemente texturas homofônicas. Diferente, no entanto, é o fato das peças se tornarem cada vez menos vocais. Se em Veneza cinquenta anos antes, os instrumentos eram sempre alocados um a um a linhas vocais, os alemães em muitas ocasiões dispensavam vozes para linhas intermediárias da textura. Com isso, o texto era carregado por uma parte gradativamente menor do grupo musical.

Por fim, na música de compositores venezianos como Biagio Marini, Antonio Lotti e Antonio Vivaldi, o estilo finalmente ganharia autonomia em relação ao texto. A disseminação da técnica policoral pode ser observada mais claramente nos compositores contemporâneos e das décadas seguintes a Giovanni Gabrieli e Giovanni Croce. Ainda assim, o levantamento da expansão de técnicas derivadas pode se estender a boa parte do oeste europeu (da Inglaterra à atual Polônia) em um período que ultrapassa 150 anos.

3.1. A partir de 1564

A antologia *Thesaurus musicus*, publicada em Nuremberg em 1564, reúne peças corais a oito vozes e serve de ponto de partida para esta discussão. Das suas 63 peças, 48 são para coro único, enquanto as quinze últimas são para dois coros. No segundo grupo, a coleção reúne obras de compositores como Orlando di Lasso, Adrian Willaert, Phinot e Bonardi. Quatro anos mais tarde, o extenso *Novus thesaurus musicus* foi publicado em Veneza, com peças de músicos ligados, em sua maioria, à Casa de Habsburgo (que dominava o Sacro Império Romano Germânico). Essa coleção em cinco volumes conta com obras de Alexander Utendal (1543/5-1581), Phinot, Christian Hollander (1510/5-1589), Henri de la Court, Jacobus Vaet (1529-1567), além de compositores atuantes na própria cidade, como Ruffino, Willaert e Andrea Gabrieli.

O paralelo entre as duas publicações parece proposital: obras italianas publicadas em Nuremberg, e peças alemãs publicadas em Veneza. Carver (1988a:64) aponta o *Novus thesaurus musicus* como a influência que garantiria à música de Andrea Gabrieli a qualidade de principal responsável pela formalização de um estilo propriamente veneziano – ou seja, paradoxalmente, com o conhecimento da música do norte, Andrea Gabrieli consolidaria um estilo local. Junto ao manuscrito utilizado no casamento de Guilherme V e Renata de Lorraine em Munique em 1568 (mencionado no primeiro capítulo, e que continha música de Croce, Patavino, Francesco Stivori, Zucchini e outros compositores italianos), as duas publicações deixam clara a existência de um intercâmbio de repertório pelas duas regiões já no início da segunda metade do século XVI.

Também a partir de 1564, Orlando di Lasso (1530/2-1594) teve publicadas peças para mais de um coro. A grande maioria das obras não parece ser para coros especializados, devido à grande frequência de combinação de vozes de coros diferentes. Esse fato não se apresenta como surpresa, já que a igreja onde as performances ocorriam não tinha grandes dimensões. Essas peças, reunidas à obra completa do músico no póstumo *Magnum opus musicum* (1604), apresentam a variedade da produção do compositor nesse estilo. Para dois coros, Lasso compôs salmos, diálogos, motetos, missas paródias e cânticos. Outro legado importante de Lasso para Munique pode ser verificado nos manuscritos da época na cidade: todas as peças para mais de um coro contidas nesses ou são do compositor ou foram copiadas após sua chegada em Munique. Lasso também atuou como professor, tendo entre seus alunos Andrea Gabrieli, em 1562¹.

Registros de música para mais de um coro em Roma se iniciam por volta de 1570, com a publicação de peças de Giovanni Animuccia (1520-1571), compositor oriundo de Florença. A partir de 1572, diversas publicações contendo obras de Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-1594) e Tomás Luis de Victoria (1548-1611) foram produzidas.

Entre as semelhanças dos dois compositores estão a utilização do órgão junto aos coros, grupos com tessituras ligeiramente diferentes e a produção de salmos e antífonas marianas. Nas peças de 1572, Palestrina não utiliza o dobramento da linha de baixo, mas naquelas publicadas a partir de 1575 passou a seguir a prática de Willaert, procedimento que Victoria jamais adotaria. A música de 1575 ainda apresentou outra mudança no estilo policoral de Palestrina: a consistente divisão dos coros, sem misturar as vozes de um com as de outro, sempre utilizados em bloco.

A música palestriniana receberia outras influências da música de Veneza: os coros se alternam durante o decorrer da música, atingindo no final o clímax em *tutti*; e trechos realizados em resposta aos do primeiro coro raramente utilizam a mesma música. É comum encontrar nessas peças seções em que o pesado uso de polifonia dificulta o entendimento do texto, diferente da homofonia mais compreensível realizada a essa época no norte. Por esses motivos, há uma forte impressão de que Palestrina tenha tido algum contato com o texto de Zarlino em razão da grande pertinência de suas peças ao proposto e aos exemplos apresentados pelo músico veneziano.

De Victoria, foram publicados salmos, missas, antífonas marianas e *Magnificats*. Esses últimos se apresentam seccionados de tal forma que a instrumentação varia

¹ Mais sobre Lasso e Gabrieli é comentado na página 35.

frequentemente no decorrer das peças. Esse seccionamento mais tarde daria condições para o estabelecimento do *concertato alla Romana*, cuja articulação de textura e timbre é frequente o suficiente para ser encarada como um aspecto já pertencente a uma estética barroca.

Uma figura importante na observação das consequências musicais da disseminação dos *cori spezzati* é Jan Pieterszoon Sweelinck (1562-1621). Compositor e organista flamengo, Sweelinck também se dedicou à carreira de professor, o que frequentemente lhe confere a atribuição de ser um dos principais responsáveis pelo desenvolvimento da música alemã para órgão. Sweelinck tinha participação fundamental também na circulação de documentação musical: suas peças eram constantemente transcritas em novas cópias, sendo levadas para outras cidades por conhecidos e principalmente por seus alunos. Além disso, procurava-se manter atualizado com as publicações estrangeiras, as integrando à sua prática. Sabe-se que o organista não só teve acesso ao *L'Istitutione harmoniche* de Zarlino, como parafraseou e adaptou, para uso didático com seus alunos, trechos da terceira parte do livro (que diz respeito ao contraponto e onde estão localizadas as descrições e recomendações sobre a prática dos *cori spezzati*)².

Um exemplo interessante para a música em eco pode ser encontrada na *Fantasia no modo eólio* (SwWV 275) para órgão. A data da composição não pôde ser verificada, já que suas peças para órgão somente circulavam em manuscritos³. A peça, após uma primeira seção em contraponto, apresenta um longo trecho em diálogo. Esse diálogo não é identificável pela variação rítmico-melódica ou tessitura (como no contraponto), mas pelas diferenças timbrísticas e de intensidade que o órgão pode oferecer com a troca dos registros. A figura 3.1 ilustra o trecho entre os compassos 29 e 40.

² PALISCA, 2014; DIRKSEN & TOLLEFSEN, 2014.

³ Durante esse período, era mais comum que as peças circulassem em manuscritos, produzidos por copistas profissionais ou pelos próprios músicos. Um exemplo específico é o manuscrito de 1617, dos freis de Liège, nos Países Baixos. Comumente apontado sendo de autoria de Gérard Scronx, o manuscrito contém peças de órgão de Andrea Gabrieli, Sweelinck, Claudio Merulo e Peter Philips. Curiosamente, Scronx incluiu uma peça de sua própria autoria, em eco.

The image displays a musical score for J.P. Sweelinck's *Fantasia no modo eólio* (SwWV 275). The score is presented in three systems, each with a treble clef staff and a grand staff (treble and bass clefs). The first system features a treble clef staff with markings for *Ch. Pos.* and *Sw. Récit*. The grand staff includes markings for *r. h. Sw. m. d. Récit* and *l. h. Gt. m. g. G.O.*. The second and third systems show alternating markings for *Sw. Récit* and *Ch. Pos.* across the treble and bass staves, illustrating the simulation of two different organ registers.

Figura 3.1. J.P. Sweelinck – *Fantasia no modo eólio* (SwWV 275, excerto)

Sweelinck simula num só instrumento o efeito realizável entre dois grupos distintos ao destinar o mesmo material melódico a dois registros organísticos diferentes, em sequência. A maneira como o órgão trata em sua timbragem os parciais das notas transforma a maneira

como é ouvido o intervalo de oitava notado entre as exposições motílicas e suas repetições. Com as características específicas do instrumento, elas soam à mesma altura. A diferenciação das partes se dá através não só dos timbres, mas também das intensidades próprias dos registros: o positivo (*Pos.*) soa mais brando que o recitativo (*Récit*)⁴.

A *Fantasia* de Sweelinck apresenta um recurso musical inovador que abriria caminhos para o desenvolvimento de novas possibilidades musicais. Utilizando a variação de timbre – e sua conseqüente variação de dinâmica –, o compositor virtualiza o espaço com uma articulação possível no próprio instrumento. Ao invés de dispor a música no espaço, a contenção se inverte: aqui, o espaço está contido na música. O eco não mais acontece em um espaço factual, com grupos dispostos à distância, mas sim semanticamente, referenciado na experiência do próprio ouvinte. Diferente de outras virtualizações e significações – dependentes de envolvimento cultural –, o eco musical, aqui realizado por Sweelinck, se favorece da semelhança a um fenômeno acústico, o que o permite ser facilmente reconhecido por ouvintes de vivências diversas. Se Sweelinck foi o responsável pela própria criação de tal recurso, não é possível afirmá-lo a partir dos resultados encontrados pelo levantamento aqui realizado. Apesar disso, é mais do que necessário reafirmar sua importância como compositor e principalmente como professor, o que lhe atribui destaque como um irradiador fundamental dessa técnica.

Além das possibilidades musicais já apresentadas pelo órgão, o instrumento veria durante as próximas décadas a elaboração de um novo registro, literalmente nomeado “eco”, que o permitiria se aproveitar ainda mais desse novo recurso musical. Comumente menores que os de outros registros, os tubos do *eco* costumam ser posicionados à distância e se encontram enclausurados. Assim, não só o timbre emitido é mais contido que os de outros registros, mas também a sonoridade gerada se aproveita da alteração qualitativa exercida pelo próprio espaço em que instrumento e ouvinte se encontram.

Outra característica notável da peça e, em especial do trecho em eco, é a sua utilização junto a linhas que não obedecem ao mesmo tipo de estruturação. As linhas do tenor e do baixo não se comportam em eco – por isso, permanecem no mesmo manual. No máximo, essas linhas se desenvolvem em figuras rítmicas mais longas do que nos trechos sem eco. A partir do meio da peça, no entanto, essa independência é encerrada, fazendo com que toda a textura seja abarcada pelo eco. Com métrica extremamente clara, a peça se desenvolve em

⁴ Numa edição de 1894, por Max Seiffert, as indicações são substituídas por *f* e *p*.

dinâmicas variadas até o final, quando se intensifica rumo a um *fff* de encerramento, como em um *tutti* veneziano. Sweelinck chegou a compor outras quatro fantasias em eco.

O contato das regiões germânicas com a música de Veneza, por sua vez, continuava intenso como antes. Além das constantes viagens de músicos estrangeiros à ilha, o fluxo de músicos para fora da cidade também era intenso. Annibale Padovano (1527-1575), por exemplo, partiu de Veneza para servir a Karl II Franz em Graz em 1566, trabalhando lá em seus últimos nove anos. Andrea Gabrieli lecionou a Hassler, Gregor Aichinger (1564?-1628), Ludovico Zacconi (teórico e autor de *Prattica della Musica*, publicado em 1592). Mais tarde, Giovanni Gabrieli passaria boa parte de sua vida acumulando as atividades da prática musical nas igrejas e de professorado. Além dos músicos locais, inúmeros compositores e organistas de cidades distantes passaram por suas aulas, incluindo Morgens Pedersøn, Hans Nielsen, Melchior Borchgrevinck, Nielsen Brachrogge, Hans Brachrogge, Johannes Grabbe, e Heinrich Schütz (1585-1672).

A produção alemã, no entanto, era muito diversa e não se comporta dentro do escopo dos *cori spezzati*, assim como também não faziam os venezianos. Mesmo o repertório policoral parece permeado de inúmeras peças sem grande separação dos coros. Segundo Carver (1988a:196), isso pode ser visto na produção de músicos como Phillipe de Monte (1521-1603), compositor franco-flamengo que trabalhou em Nápoles, Roma, Viena e Praga, além de uma rápida passagem pela Inglaterra. Suas obras para mais de um coro fazem uso constante de texturas de cinco, seis ou sete vozes, usando todos os coros ao mesmo tempo.

Por outro lado, Jacob Handl (1550-1591), compositor com passagem por Viena, Morávia e Praga, compôs noventa de seus 445 motetos como música policoral. Entre 1586 e 1591, Handl publicou seu *Opus Musicum*. Carver (p.198) menciona a ausência de qualquer comprovação de que Handl tenha visitado a Itália. Seu estilo e ímpeto em escrever para mais de um coro provavelmente se originaram da obra de Orlando di Lasso, escrevendo música em textura quase homofônica, com alternância consistente entre os coros, e sem dobrar nos coros a linha de baixo.

Handl exibia em sua obra grande domínio da técnica contrapontística, utilizando tensões por suspensões ou por cromatismo com grande frequência, como em seu *Planxit David* (figura 3.2). Seus *tuttis*, “esporádicos” segundo Carver, faziam intenso uso da imitação, assemelhando-se assim a cânones no estilo flamengo. Também diferente dos venezianos, Handl costumava escrever para coros de mesma formação e mantinha em suas peças sequências muito estáveis de ritmo.

O na - te, o na - te mi, cur non li - cet

O na - te, o na - te mi, cur non li - cet

pro te mo - - - ri?

li - cet pro te mo - - - ri?

pro te mo - - - ri?

Figura 3.2. J. Handl – *Planxit David* (excerto)

O estilo de Handl pode ser tomado como um exemplo de apropriação estilística. Sem familiaridade com a prática veneziana, a escrita em mais de um coro do compositor se desenvolveu em outra direção, privilegiando cromatismos e tensões. Apesar da característica policoral, a música de Handl indica uma nova proposta composicional, evidenciando a variedade de realizações desse tipo de música na Europa do século XVI.

3.2. Século XVII e a expansão da notação

Hans Leo Hassler (1564-1612), compositor oriundo de Nuremberg, teve aulas com Andrea Gabrieli (junto a Giovanni Gabrieli) entre 1584 e 1585, antes de voltar para o norte, para trabalhar em Augsburgo. Liberali Zanchi (1570-1621) foi mestre de capela em Salzburgo antes de se estabelecer como organista em Praga em 1596, até 1612. O compositor Asprilio Pacelli (1570-1623), antes ligado a duas igrejas romanas, se estabeleceu em Varsóvia, na Polônia, em 1603. Alessandro Tadei (1585-1667) foi enviado de Graz em 1604 para estudar com Giovanni Gabrieli. Tadei, compositor e organista, retornou dois anos depois e, em 1619, se mudou para Viena – assim como Giovanni Priuli (1575-1626), que também estudou com o compositor veneziano antes de servir aos Habsburgos e, mais tarde, se juntar a Tadei em Viena.

A obra policoral de Hassler, por sua vez, se aproxima em estilo da música composta em Veneza, muito devido ao período em que estudou com A. Gabrieli. Além disso, o compositor manteve contato com Giovanni Gabrieli por toda sua vida. Suas peças exibem formações não usuais (como o *Miserere* para três coros, a três, quatro e quatro vozes), muito provavelmente como reflexo de situações restritivas no cotidiano, como a falta (temporária ou permanente) de instrumentos específicos ou de cantores de determinado naipe.

Atuante em Augsburgo, Hassler compunha com variedade: as texturas vão de homofonias a polifonias complexas, figurações rítmicas raramente se repetem, notas curtas são usadas até mesmo nos *tuttis* de encerramento das peças. Carver (p. 211) destaca a imprevisibilidade do compositor com as peças para três coros publicadas em 1601, expressa na característica de sempre evitar “simetrias óbvias e formulaicas”.

Hassler compôs tanto para coros próximos quanto distantes. Muitas vezes na sua escrita para três coros, há, nos dois mais graves, a dobra da linha do baixo, enquanto o mais agudo apresenta acordes 6/4. A falta da nota mais grave no coro mais agudo sugere que não havia separação suficiente entre os grupos para a nota mais grave da peça, presente nos outros dois coros, se tornar inaudível – o que implicaria na prevalência da dissonância de quarta com o “baixo”, no coro agudo. Outro forte indício é a grande presença de notas curtas nos *tuttis*. Muitas igrejas luteranas continuaram a empregar música policoral, mesmo em latim – desde que, ainda assim, o texto fosse claro. Isso, segundo Carver, facilitou ainda mais nas regiões germânicas a disseminação dessa música, que, como se vê, se espalhava desde o final do século XVI.

Em 1601, Tomás Luis de Victoria publicou em Madrid seu *Magnificat, motecta, psalmi et alia quam plurima, 3, 4, 8, 9, 12vv*, reunindo toda a sua produção policoral. A coleção agrega peças que já tinham sido publicadas anteriormente em Roma e Veneza. O compositor havia retornado à Espanha, seu país natal, em 1587, a serviço de Felipe II.

Ali Victoria incluiu, “pela primeira vez numa impressão vocal” (O’REGAN, 2009:1), uma partitura em quatro vozes para o órgão. A música nesses sistemas é igual à música das vozes do primeiro coro, em sua maioria, o que permitiria que coros que não possuíssem oito ou doze vozes ainda assim cantassem (e comprassem) sua música. A transcrição, no entanto, não é integralmente literal. Quando o coro cujo baixo canta a quinta com a nota mais grave é substituído pelo órgão, o instrumento então dobra o baixo real (a nota mais grave), a fim de evitar que a quinta fosse ouvida de maneira mais proeminente que a fundamental, ou seja, criando dissonâncias nas vozes superiores. Assim como Willaert, Victoria teve de solucionar a questão da dissonância realçada pela distância. Segundo o

próprio músico, isso foi produzido para os organistas, “para onde não há quatro vozes presentes ou [haja] somente uma cantando com órgão”.

Por fim, nem a atuação de Victoria em Madrid, nem a publicação de suas peças servem de marco inicial da música para mais de um coro na Espanha. De acordo com Carver (p. 128), podem-se encontrar exemplos nas obras de Alonso Lobo (1555?-1617), Bernardo de Peralta Escudero (?-1617). Compositores da geração seguinte incluem Sebastián Aguilera de Heredia (1565?-1627), Juan Bautista Comes (1582-1643), Sebastián López de Velasco (?-1650), Carlos Patiño (?-1675), o neerlandês Mateo Romero (1575/6-1647) e o português Duarte Lobo (1565?-1646).

Ainda na virada do século, Dulichius (1562-1631) e Hieronymus Praetorius (1560-1629) foram exemplos do alcance desse repertório – já que atuavam em Szczecin (atual Polônia) e Hamburgo, cidades a mais de 900 quilômetros de Veneza. Carver se dedica a analisar algumas características da obra de Praetorius, apontando como frequentes em seus cinquenta motetos policorais o uso intensivo do contraponto ao estilo flamenco – “mas como imitação mais fechada e concisa” que a de Handl –, diminuições rítmicas das respostas dos coros, *tuttis* quase canônicos e com a utilização de acordes 6/4, e cadências com batimentos.

Essa cadência, em que a nota a resolver ainda soa em um coro quando outro já soa sua resolução, era muito empregada pelos Gabrieli, em Veneza. Um recurso mais extremo, em que uma harmonia dominante ainda soa em um coro inteiro perante outro com o acorde resolvido, também era empregado por Hieronymus Praetorius e só encontra antecedente na obra de Fra Ruffino, quase cem anos antes.

A figura 3.3 apresenta a imitação canônica utilizada por H. Praetorius em *Ecce Dominus veniet*, com apenas um tempo separando a primeira execução da segunda, em seu *tutti*. Praetorius não costumava dobrar o baixo dos coros, o que, junto às rápidas articulações do texto e às sínopes, sugere que seus coros não poderiam estar tão distantes durante a prática musical sem algum prejuízo à música. O compositor ainda deixou nove *Magnificats* para dois coros, escritos em alternatim. Neles, somente os versos pares têm textura polifônica. Ainda segundo Carver, as linhas melódicas sugerem a utilização de mais instrumentos do que em Veneza.

Ch. 1
Si - cut a-qua mun - da, si-cut a-qua mun - da, si-cut a-qua mun - da, si-cut a-qua mun -

Ch. 2
Si - cut a-qua mun - da, si-cut a-qua mun - da, si-cut a-qua mun - da, si-cut a-qua

da, si - cut a-qua mun - - da, si - cut a-qua

mun - da, si - cut a-qua mun - - da, si - cut

Figura 3.3. H. Praetorius – *Ecce Dominus veniet* (excerto, somente vozes mais agudas)

Se, em sua obra, H. Praetorius deixou lacunas que dificultam a análise e a descrição de sua performance, o mesmo não pode ser dito de Michael Praetorius (1571?-1621, sem parentesco). O alemão foi tão metódico em suas instruções que produziu uma das descrições mais completas – se não a mais completa – sobre a música em coros divididos na Alemanha. Seu *Syntagma Musicum* (mencionado no primeiro capítulo), junto aos extensos prefácios de suas publicações, apresenta instruções a respeito da prática musical de seu tempo. Dos instrumentos à música polioral, o texto de 1620 apresenta a visão de um teórico e compositor alemão no início do Período Barroco. É importante notar que, apesar de Praetorius conhecer a música veneziana, ele nunca esteve na Itália. Suas considerações devem ser tomadas como comentários sobre a música produzida ao seu redor.

Algumas de suas observações sobre a música com mais de um coro incluem: possíveis ordenações dos coros (do mais agudo ao mais grave, ou do mais grave ao mais agudo, ou por ordem de entrada); o encorajado uso de uníssonos entre vozes iguais de coros diferentes (especialmente a mais aguda e a mais grave); o restrito uso das dobras em oitavas (preferidas entre uma voz e um instrumento); três definições para o termo *cappella* (um coro adicional, extraído de vários coros, utilizado principalmente em *tuttis*, composto de vozes e instrumentos; ou um coro de vozes; ou um coro instrumental não essencial, disposto à distância do grupo vocal); a composição da *cappella fidicinium* (um grupo frequentemente composto por instrumentos de arco, para acompanhar um, dois ou três cantores solistas); e uma série de possíveis instrumentações para diversas tessituras de coros (CARVER, 1988a:217-20).

A experiência composicional de M. Praetorius com a música policoral (especialmente a música em latim) pode ser observada em duas publicações: *Motectae et psalmi* (motetos e salmos publicados em 1607), e os quatro volumes intitulados *Missodia*, *Hymnodia*, *Eulogodia* e *Megalynodia* (música para as partes em latim dos ritos luteranos, publicados em 1611). As formações são sempre modestas, com a maior sendo dois coros a quatro vozes.

Além das características mencionadas anteriormente, suas escolhas composicionais fazem suas peças se aproximarem do estilo italiano. Exemplos disso são as frequentes acelerações das alternâncias entre os coros, que culminam num *tutti* final, e a instrumentação das peças (vozes, instrumentos e órgãos), com a utilização de coros com tessituras diferentes. Nos *Musiae Sioniae I-IV* (1605-1610) e no *Polyhymnia caduceatrix* (1619), conforme Carver aponta, Praetorius sintetizou duas atitudes perante a música policoral na igreja: ao mesmo tempo em que empregava uma escrita de moteto para as peças policorais, mantinha o intuito de envolver a congregação na realização musical. Entre as maneiras de concretizar isso estava não só o material base das peças, que era sempre conhecido, mas também a clara regularidade métrica e regularidade formal dos versos. Além disso, encontram-se exemplos de escrita com refrões e dobramento da melodia mais aguda pelo baixo – tanto reforçando a própria melodia da peça quanto garantindo uma firme base para a textura cantada pelo coro.

Praetorius combina a sonoridade de coros múltiplos com diálogos em eco com facilidade. Seu *Polyhymnia* contém bons exemplos disso, como no *Ach mein Herre, straf mich doch nicht*, 37^a peça da coleção. Nela, três coros de diferentes formações alternam a condução do texto, muitas vezes realizando ecos a partir de alturas, texturas e ritmos. A parte do contínuo (figura 3.4) acompanha a alternância dos grupos assinalando dinâmicas, o que facilita a integração sonora entre um contínuo fixo no espaço e uma parte vocal que se descola de um ponto para outro seguidamente. Para o contínuo, a sonoridade da distância é realizada através de procedimentos musicais. A indicação que Praetorius utiliza para a alternância de dinâmicas é diferente da que se consolidaria mais tarde, seccionando o pentagrama. Essa grafia também reforça a ideia de seccionamento musical, sugerida pela alternância entre os coros.

BASSuS Generalia.

14

Tres Pueri in
Echo: cū, vel
sine Instrum.

Sinfonia.

Ach mein Herre/ mein Herre ve/ ij
Ach mein/ach mein Herre/ straff mich doch nicht/ ij in deis
nem Zorn/ und züch/ ti ge mich nicht in deis nem Grim/

Figura 3.4. M. Praetorius – *Polyhymnia caduceatrix* – 37. *Ach mein Herre, straf mich doch nicht* (primeiros compassos da parte do contínuo)

Apesar (ou, talvez, justamente por causa) do falecimento de Giovanni Gabrieli em Veneza, 1612 foi um dos anos mais frutíferos para a documentação da música em *cori spezzati*. Ludovico Grossi da Viadana (1560?-1627), compositor atuante em diversas cidades italianas, publicou seu *Salmi a quattro chori*, cujo extenso prefácio também informa detalhes sobre a maneira correta de executar as peças. O prefácio também apresenta a formação dos coros: o primeiro a cinco vozes, com cinco cantores competentes (*favoritti*), acompanhados pelo órgão; o segundo a quatro, a *cappella*, com ao menos 16 cantores e possivelmente alguns instrumentos; o terceiro, um coro agudo a quatro, com violino ou corneto na voz mais aguda, cantores na segunda voz mais aguda, e vozes e instrumentos na mais grave; e finalmente o quarto coro, a quatro vozes, com formação vocal e instrumental.

Viadana confere aos terceiro e quarto coros a opção de serem omitidos se necessário, provavelmente como tentativa de que as peças pudessem ser executadas em ambientes menores ou com menos recursos – o que certamente facilitaria a circulação e o comércio das peças. Como a publicação de Victoria em Madrid em 1601 e as futuras obras de Michael

Praetorius em 1620, o *Salmi...* de Viadana tenta viabilizar execuções mais simples, sem prejuízo essencial à condução das músicas.

O *Sacri concentus*, outra publicação de 1612, com peças de Ignazio Donati (1570-1638), também foi impressa em Veneza. Donati, compositor experiente na direção de coros pequenos em diversas cidades italianas, tinha a mesma preocupação de que sua música fosse a mais adaptável possível para cenários de recursos limitados. O prefácio da publicação explica como vozes intermediárias poderiam ser omitidas e estabelece diretrizes para o *cantar lontano* (literalmente, “cantar distante”), prática musical que, em vez de utilizar coros, empregava cantores solistas posicionados à distância do órgão (ROCHE & ROCHE, 2014).

A música policoral de Johann Hermann Schein (1586-1630), compositor atuante em Dresden, Weimar e Leipzig, está contida em seu *Cymbalum Sionium* (1615). Aparentemente, seu contato com a música para muitos coros se deu através de uma coleção publicada por Bodenschatz em 1603 (CARVER, 1988a:226). A antologia continha peças corais de compositores italianos e alemães. Na maior parte das peças, Schein escreve a música homofonicamente. Os coros têm formações diferentes e são utilizados tanto alternadamente quanto em *tuttis* durante as peças. Os baixos dos coros cantam linhas diferentes, o que, junto à ausência de quaisquer cadências de batimento⁵, sugere proximidade entre os grupos musicais.

Heinrich Schütz (1585-1674) é o último músico apresentado por Carver, que o considera não só o maior compositor alemão do século XVII, mas também o herdeiro de uma tradição de compositores que se iniciou com Lasso e seguiu até Michael Praetorius – e que, mais tarde, estudaria em Veneza com Giovanni Gabrieli (entre 1609 e 1612) e Claudio Monteverdi (entre 1628 e 1629). A produção policoral de Schütz se iniciou após sua passagem por Veneza, onde conseguiu superar sua dificuldade inicial e se tornar um dos alunos mais próximos de Gabrieli (LINFELD & RIFKIN:2014). O compositor apresenta, entre outras, uma peça homofônica para três coros (em eco duplo), um *chorale* cuja melodia passa de cantor a cantor, cada um acompanhado por um grupo instrumental diferente, e uma peça com *ritornello* a coro duplo, alternado com texturas com vozes de um dos coros.

Em seu *Psalmes Davids* (1619), publicado em Dresden, Schütz incluiu peças com textos bíblicos (não somente salmos) em música policoral. Sua escrita claramente se assemelha com a de Gabrieli, na medida em que se utiliza da textura homofônica para dispor

⁵ “Cadência de batimento” (*clash cadence*) é o termo utilizado por Carver para quando um coro canta uma dissonância a ser resolvida em seguida, enquanto outro coro já canta, desde o início, a segunda nota. Nesses casos, gera-se simultaneidade de segunda, menor ou maior. A presença de cadências de batimento sugere, segundo o autor, distância entre grupos, impedindo que a segunda se origine num mesmo ponto no espaço.

os textos ao canto, e da frequente utilização da cadência de batimento – não só dissonâncias e notas de resolução soam simultaneamente, como também harmonias dominantes e suas respectivas resoluções. Em geral, as linhas de baixo são dobradas entre os coros, especialmente quando se trata de música para mais de dois coros.

Schütz aproveitaria a característica dos coros com diferentes formações, verificada na música veneziana. Como eles, o compositor germânico usou com frequência um pequeno grupo de vozes formado pelos melhores cantores (a que chamou de *coro favorito*), e um grupo opcional usualmente utilizado como reforço (*Capelle*). Os *Capellen* são descritos no prefácio do *Psalmen Davids* como opções de performance para permitir que os coros das peças “estejam em proporção”. Schütz previa a possibilidade de que os grupos pudessem soar contrastantes demais, principalmente em termos do número de integrantes, mas também de dinâmica (especialmente o órgão) e posicionamentos. Nas peças, é possível encontrar exemplos para *Capellen* opcionais ou indispensáveis, peças que se aproximam do *concertato* (em que blocos corais se alternam com vozes ou instrumentos em solo) e peças policorais mais conservadoras.

Samuel Scheidt (1587-1664), compositor e organista nascido em Halle, também escreveu música para mais de um coro. *Cantiones sacrae* (1620) e *Pars prima concertuum sacrorum* (1622) reúnem suas peças policorais. Acredita-se que a falta das outras partes do *concertuum sacrorum* não tenham sido produzidas devido à instabilidade decorrente da Guerra dos Trinta Anos, e que as publicações de Scheidt entre 1631 e 1640 sejam arranjos menores de peças originalmente escritas para grandes formações.

A música policoral de Scheidt atinge grande grau expressivo, ao mesmo tempo que parece buscar evidenciar certos aspectos da composição. Utilização de figuralismos, aliados a insistentes repetições de procedimentos técnicos convivem na obra de Scheidt. Suas peças alternam entre ter e não ter a dobra da linha de baixo por todos os coros, aconselhada por Zarlino.

Uma utilização da técnica do eco pode ser observada no *Tabulatura Nova*, de Samuel Scheidt, publicado em 1624. A figura 3.5 apresenta a maneira com que o compositor empregou a técnica na peça *Echo ad manuale duplex, forte & lene* (SSWV128)⁶. Aqui, existem muitas semelhanças com a utilização feita por Sweelinck – nada surpreendente, considerando que Scheidt foi seu aluno quinze anos antes.

⁶ A edição utilizada aqui é de Max Seiffert, publicada em 1892. Não foi possível consultar o original, por isso desconsideram-se nesta discussão as indicações *p* e *f* apresentadas.

Figura 3.5. Samuel Scheidt – *Tabulatura Nova* – *Echo ad manuale duplex, forte & lene* (SSWV128, excerto)

A peça de Scheidt também se inicia com uma curta seção sem eco, cuja textura é construída a partir de uma escrita em fugato, com entradas gradativas das vozes que alternam a exposição da melodia inicial na altura original e no quarto grau. A partir daí, uma longa parte da música se desenvolve em curtos ecos – o mais longo de uma semibreve e o mais curto com duração de uma semínima. Os setenta e um compassos da peça apresentam extrema regularidade na utilização do eco. Nem mesmo quando a duração do trecho a ecoar (ou, igualmente, o intervalo temporal até sua repetição) se altera, isso muda: dos 57 compassos em eco, apenas seis não são reduzidos à metade ou à quarta parte do maior eco.

Diferente de Sweelinck, Scheidt incute o eco a toda a textura dos trechos selecionados. A indicação de dinâmica, notada na partitura, sugere ao instrumentista a troca de manual e registro, devido à impossibilidade do órgão da época de controlar dinâmicas em um mesmo manual.

Durante o levantamento de fontes, observou-se em uma gravação dessa peça um procedimento de performance relevante para esta discussão. *Echo ad manuale duplex, forte & lene*, bastante encurtada, foi gravada pelo grupo Canadian Brass, em seu álbum *Echo – Glory of Gabrieli*. A peça foi arranjada para metais, divididos em dois grupos, com seis e quatro

músicos respectivamente. Trechos antes assinalados como *f* na edição da figura 3.5 foram alocados para o grupo maior, enquanto os trechos em *p* foram designados para o grupo menor. Na gravação, o eco não só é feito com mais de um instrumento, como com instrumentos distantes entre si e em quantidade desigual. Assim, a gravação desfez a especialização virtual realizada por Scheidt. Em outras palavras, desvirtualizou o espaço, antes contido na articulação timbrística do órgão.

A música policoral composta a essa altura em Roma, principalmente a partir de 1920, foi classificada pelo musicólogo inglês Graham Dixon como “barroco colossal” em seu artigo *The origins of the Roman ‘Colossal Baroque’* (1980). As características da música veneziana em *cori spezzati* foram mantidas na música da cidade do Papa. Inicialmente semelhantes, os *cori spezzati* romanos ganhariam, anos mais tarde, ainda mais elementos de grandiosidade. Se na cidade do norte italiano encontravam-se peças para quatro ou cinco coros a cinco vozes, as apresentações em Roma chegavam a empreender suntuosos doze coros como na Igreja de Gesu, em 1629.

Como apontado por Dixon (p. 116), Roma havia abraçado a prática já desde 1608, com peças a três coros⁷. Diferentemente dos coros venezianos, seus coros não costumavam ter formações diferentes e mantinham o padrão CATB, enquanto os instrumentos davam base ao contínuo, em vez de dobrarem as linhas vocais. O principal instrumento a realizar o contínuo era o órgão. De maneira geral, não havia a utilização de um coro específico como principal, já que todos apresentavam novos materiais musicais durante o decorrer das peças.

A partir de 1620, a música em coros separados em Roma chegou a novos patamares: oito coros na Chiesa del Gesù foram utilizados para a festa de Santo Inácio de Loiola; e coros com cinco órgãos (portanto, provavelmente, cinco coros) na Basilica dei Santi Trifone e Agostino para a vigília e a festa em celebração a Santo Agostinho. Se assim o era em igrejas de médio porte como essas, a Basilica di San Pietro alcançaria música em escalas ainda maiores. Em 1626, Paolo Agostini, mestre de capela na basílica, apresentou seu *Dixit Dominus* em seis coros, e seu *Magnificat* para cinco. Três anos mais tarde, a música para a festa de São Pedro foi realizada com impressionantes doze coros. Ao menos tempo em que o “mito de Veneza” se desfazia na primeira metade do século XVII, devido à peste bubônica que matou cerca de um terço de sua população em 1629-31, e às novas rotas comerciais estabelecidas no Atlântico, as práticas musicais em Roma atingiram um nível de suntuosidade

⁷ O autor também faz menção ao fato de as publicações dos compositores romanos serem feitas em Veneza, justificado não por uma falta de interesse no repertório em Roma, mas sim por uma tentativa de atingir um mercado maior e já estabelecido ao redor das editoras venezianas.

ainda não vivenciado. A música romana ostentava sua condição, sem que houvesse concorrência da Sereníssima.

Outro compositor que se beneficiou de seu tempo em Veneza foi o compositor e violinista Biagio Marini (1594-1663). Originário de Brescia, Marini atuou como violinista em San Marco entre 1615 e 1620 (portanto, durante o período em que Monteverdi dirigia a música local), antes de retornar à cidade natal para se tornar mestre de capela na *chiesa di Sant'Eufemia della Fonte*. A partir de então, o compositor teve a oportunidade de viajar por grande parte da Europa central.

O próprio Marini incorporou o uso da distribuição espacial dos músicos em suas peças. Diferente de outras músicas venezianas comentados até aqui, a *Sonata in Eco con tre Violini*, publicada em 1629, distribui músicos pelo espaço de performance para a execução de uma peça instrumental.

Essa peça apresenta duas características inovadoras. Em primeiro lugar, o elemento da surpresa. Um espectador desavisado somente enxerga no palco um violinista, que inicia a peça com uma longa melodia de ritmos lentos a ser ornamentada, e os músicos realizando o contínuo. Um curto trecho de oito tempos se segue e dá lugar a catorze tempos em pausa para estes músicos, quando um segundo violinista e um terceiro ecoam os mesmo oito tempos. A surpresa, prevista por Marini com as indicações de que os músicos dessas partes “não devem ser vistos”, se apresenta como um novo elemento do discurso musical – algo que, devido às rígidas subordinações de um ambiente como a Basilica di San Marco, dificilmente aconteceria lá.

A outra característica diz respeito a um recurso ainda não discutido neste texto. Os trechos do primeiro violino a serem ecoados variam de duração, sem que a entrada do primeiro eco (o intervalo de tempo entre o trecho começar a ser tocado pelo primeiro violino e começar a ser tocado pelo segundo) necessariamente aconteça na última nota do primeiro violino. Isso resulta numa utilização em que linha principal e eco(s) podem ser combinados harmônica ou contrapontisticamente (figura 3.6), diferentemente dos usos feitos por Sweelinck ou Scheidt, quando a melodia e seu eco estão sempre em blocos separados. Assim, não só é possível que o primeiro violino elabore novo material melódico baseado nas consonâncias e dissonâncias dos ecos, como soam simultâneos timbres e dinâmicas (executados ou, mais importante, ouvidos) diferentes, numa expansão de possibilidades musicais para os ouvintes.

The image shows a musical score for three violins and a cello/bass. The score is divided into two systems. The first system starts at measure 37 and ends at measure 41. The second system starts at measure 42 and ends at measure 46. The first violin part is the most prominent, playing a sequence of thirds. The other instruments provide accompaniment. The word 'piano' is written below the cello/bass staff in measure 45.

Figura 3.6. B. Marini – *Sonata in Eco con tre Violini* (compassos 37-46)

Isso só é interrompido quando o primeiro violino executa uma curta sequência de terças. Neste momento, Marini utiliza os dois violinos escondidos, mais uma vez, de forma surpreendente. Os dois violinos adicionais ecoam o trecho simultaneamente, com o segundo tocando a parte mais aguda e o terceiro as notas mais graves. Esse procedimento continua com o primeiro violino executando intervalos variados, e não mais somente terças. Caso os dois instrumentos extras se encontrassem muito distantes entre si (como, por exemplo, atrás do primeiro violino e atrás da plateia, respectivamente), o efeito da espacialização sobre a percepção dos intervalos seria de sobremaneira amplificado. Para finalizar a seção, os dois violinos ocultos se ecoam, em menor dinâmica (figura 3.7).

62

68

piano forte piano

più piano

forte piano più piano più piano

Figura 3.7. B. Marini – *Sonata in Eco con tre Violini* (compassos 62-74)

A partitura de Marini inclui as indicações “forte” e “piano” para denotar a intensidade dos trechos do primeiro violino e dos outros, respectivamente. Não fica claro se Marini se referia à intensidade com que os violinistas deveriam tocar (notação prescritiva) ou se àquela que o público deveria ouvir (notação descritiva). Por se tratar de uma peça editada para venda, supõe-se aqui que a decisão da intensidade exata fosse deixada a cargo de cada apresentação, dependendo do tamanho do público e da sala, assim como das possibilidades de localização dos músicos.

Em contraste com peças em que técnicas afins ao espaço têm primazia sobre outros aspectos musicais (como sobre o desenvolvimento melódico, quando os mesmos intervalos são incessantemente repetidos), a incorporação do eco como um recurso composicional eventual se deu ao longo do século XVII, sobretudo em sua segunda metade, até se tornar um procedimento composicional de longa vida, atingindo o século seguinte. As maneiras com que tal recurso foi empregado, naturalmente, continuaram a se dar de forma diversa.

Em 1638, o gambista francês André Maugars (1580-1645) esteve em Roma e observou as práticas musicais locais. Sua descrição, presente numa carta aberta publicada em

Paris, intitulada *Resposta a um curioso sobre o sentimento italiano da música*⁸ revela que música em muitos coros era comumente praticada também em seu país.

Em um longo relato (DIXON, 1980:124-125; STRUNK & TREITLER, 1998:117-126), Maugars descreve uma apresentação de imensas proporções na Basilica di Santa Maria sopra Minerva, para a festa de Santo Domingo. Diz ele que, junto a cada um dos dois grandes órgãos na igreja, encontrava-se um coro, além de duas filas de quatro coros dispostos no comprimento da nave, cada um com seu próprio órgão positivo, “como de costume” na Itália (mas não na França). O “compositor-diretor” batia o *tactus* junto ao primeiro coro, enquanto uma pessoa próxima a cada coro o observava e repetia o gesto para que todos pudessem cantar juntos (algo que acontecia em Veneza e em terras alemãs, como apresentado no primeiro capítulo). A composição ouvida apresentava contrastes típicos dos *cori spezzati*, e a quantidade de envolvidos aumentava também a quantidade de possibilidades de articulação. Ele conta:

“Nesse momento, dois coros cantam um frente ao outro, e dois outros responderam. Em outro momento, três, quatro e cinco coros cantaram juntos, e então uma, duas, três, quatro e cinco vozes solo; e no *Gloria Patri* todos os dez coros cantaram juntos.”⁹

Maugars conclui sua carta descrevendo que, nas antífonas, “havia sinfonias muito boas” para um, dois ou três violinos com órgão e alguns arquiutos tocando árias em ritmos de dança, respondendo uns aos outros.

No ano seguinte, em 1639, Gesù contou com uma realização musical a sete coros e instrumentos, de autoria de Stefano Fabri (1605?-1657). O também romano Pietro della Valle, viajante de família nobre, escreveu sobre a música de sua cidade em 1640, no *Discorso sulla musica dell'età nostra* (“Discurso sobre a música de nosso tempo”). Della Valle menciona uma apresentação com seis coros no Collegio Romano, e insinua a realização de uma performance com “doze ou dezesseis coros” no ano anterior, na Basilica di San Pietro. A dúvida de Della Valle e a falta de referências sobre essa realização ainda necessitam encontrar solução em novas evidências documentais.

Na década seguinte, entre 1640 e 1650, Roma ainda veria, no mínimo, música para até seis coros. A partir daí, no entanto, as evidências são mais raras. Uma das mais prováveis causas para esse declínio está além das escolhas meramente estéticas do campo musical: em

⁸ *Response faite à un curieux, sur le sentiment de la musique d'Italie.*

⁹ *Presently two choirs sang the one against the other, and two others answered. On another occasion three, four and five choirs sang together, then one, two, three, four and five voices alone; and at the Gloria Patri all ten choirs sang together*

1665, grandes aglomerações de pessoas foram proibidas em Roma pelo Papa Alexandre VII, devido à praga que aplacava a cidade.

A obra de Jacob van Eyck (1589/90-1657), compositor e instrumentista neerlandês, também inclui uma utilização interessante do eco na escrita instrumental. Publicado pela primeira vez em 1644, a antologia *Der Fluyten Lust-Hof* para flauta solo contém uma peça semelhante à fantasia de Sweelinck. A *Fantasia & Echo* é uma peça curta, com somente 49 compassos em C. Após a introdução do material melódico da peça, 22 compassos são destinados para duplas de melodias ecoadas, à diferença de uma oitava. É importante realçar a notação “forte” e “pian” para as dinâmicas na edição de 1649¹⁰ da antologia (figura 3.8). A notação é relevante não só pela nova prática de se notar dinâmicas, mas também pelo fato de ser escrita em italiano. Isso indica que, de uma forma ou outra, pedir uma mudança consciente de dinâmica em determinado ponto da peça era algo já codificado e compartilhado em terras italianas. Se em 1620 Michael Praetorius já tinha documentado a utilização dos termos pelos italianos, e que os termos eram facilmente compreendidos por todos, pode-se enxergar, através dessa publicação, que a codificação já se fazia compreender em Amsterdã em 1649.

Assim como no caso de Sweelinck, os ecos da fantasia de Eyck são notados uma oitava abaixo das “exposições reais” dos trechos a ecoar. Desta vez, no entanto, não fica clara a razão para isso. Pode-se suspeitar da maior facilidade do instrumento em soar piano notas mais graves em sua tessitura, ou da observação do compositor da supressão das frequências mais agudas quando distante dos sons, ou até mesmo da utilização da peça de Sweelinck como modelo. A última hipótese não deve ser descartada, já que até a forma e o título das peças se assemelham. Não se deve tomar essa variação de oitavas com ingenuidade, já que Eyck, também um reconhecido especialista em fundição e afinação de sinos e carrilhões, e creditado como o descobridor da relação entre o formato de um sino e a geração da estrutura dos parciais de seus sons, com certeza não era um iniciante no campo da acústica.

Vale ressaltar ainda a irregularidade da duração dos trechos a serem ecoados nessa peça. Os trechos variam de três a dez colcheias, conferindo à peça um interesse ausente em moldes mais regulares, como no caso da *Echo...* de Scheidt. A única exceção fica por conta do quinto eco, que é consideravelmente ampliado (de uma mínima para seis semibreves).

¹⁰ Não foi possível consultar a edição de 1644 nesta pesquisa.

O uso do eco no trecho final da ópera é programaticamente fortuito. Tal qual muitas vezes acontecia na poesia e na canção francesa, o eco obedecia à menção textual de algum elemento relacionado. Na maioria das vezes, essa menção era literal à deusa grega Ekho ou ao fenômeno acústico, mas poderia ser também a respeito de grandes espaços, abertos ou fechados, como construções, cavernas e florestas. O coro de Lully canta:

“Então vamos misturar as suas amáveis doçuras, / Vamos misturar as nossas vozes nesses agradáveis lugares, / E vamos fazer repetir aos Ecos ao redor / Que não há nada mais doce do que Baco e o Amor”¹¹

Quando o texto do coro pede para que se permita que os ecos repitam que não há nada mais doce que Baco e o amor, a textura coral, quase homofônica, é reduzida para uma curta polifonia a duas vozes, que é acrescida de uma intervenção por parte da orquestra, em forte. O trecho é repetido suavemente e seguido de mais um par *fort/doux*. O coro inteiro retorna cantando “*Et faisons repeter aux Echos d'alentour*” em blocos de dois compassos, em dinâmica forte e repetidos em piano logo em seguida, como pode ser visto na figura 3.9.

¹¹ *Meslons donc leurs douceurs aimables, / Meslons nos voix dans ces lieux agréables, / Et faisons repeter aux Echos d'alentour, / Qu'il n'est rien de plus doux que Bacchus et l'Amour.*

Paisible (1656?-1721), o compositor, instrumentista e professor Giovanni Bononcini (1670-1747, na ópera *Il fiore delle eroine*, de 1704) e Johann S. Bach (1685-1750, no *Concerto de Brandenburgo N° 4 – BWV 1049*).

Richard W. Griscom e David Lasocki indicam (2013:513) que o instrumento não é mencionado nos dicionários ou pelos tutores da época. No entanto, há menção às flautas de eco em anúncios de concertos, assim como no *Éléments ou principes de Musique*, escrito pelo músico e professor francês Étienne Loulié e publicado em 1696. Loulié diz que o som de duas flautas de eco “são diferentes, porque um é forte [*fort*] e o outro é fraco [*fosible*]” (LOULIÉ, 1696:43). A figura 3.10 exibe uma flauta em eco remanescente, em exposição no Grassi Museum für Musikinstrumente, da Universidade de Leipzig, na Alemanha. O instrumento é construído a partir da adição de dois conectores a duas flautas de construção diferente.



Figura 3.10. Exemplar da flauta de eco, presente no Grassi Museum für Musikinstrumente, da Universidade de Leipzig, Alemanha¹³

Lully não é um caso isolado do eco na ópera no final do século XVII. O compositor inglês Henry Purcell (1659-1695) também fez uso desse recurso em obras do repertório

¹³ Fonte: <http://www.musicmuseum.eu/deutsch/Instrumente/Echofloete/echofloete.html>. Acesso em 18/07/2014.

operístico. Mais uma vez, a motivação programática prevalece sobre o desenvolvimento puramente instrumental.

Sua *Dido and Aeneas*, estreada em 1688, conta a história de amor de Dido, rainha cartaginesa, pelo troiano Enéas. As antagonistas, uma feiticeira e suas duas bruxas, enganam Enéas a deixar Dido. Após o Primeiro Ato, quando os personagens e a trama são estabelecidos, a história passa a se dar na caverna da feiticeira.

Quando as bruxas cantam sobre o feitiço que prepararão (figura 3.11), enfatizam o fato de que o farão em sua caverna (“*in our deep vaulted cell*”). As duas últimas notas de cada trecho são repetidas por um coro fora do palco e em menor dinâmica pela orquestra. Essa escolha mostra uma dupla adequação musical ao elemento evocado da distância: por um lado, altera-se o posicionamento de fato dos músicos (abarcando como partes da experiência musical a articulação de espaços e as alterações sônicas daí decorridas), e, por outro, simula-se virtualmente a profundidade através do uso de dinâmicas reduzidas.

Nº 19. C H O R U S.

ALLEGRO

The musical score consists of eight staves. The top four staves are for the voices of the chorus, and the bottom four are for the instrumental accompaniment. The lyrics are: "In our deep vaulted cell the charm we'll pre- pare, Too dreadful a". The score includes dynamic markings such as *pp*, *f*, and *ppp*. The tempo is marked *ALLEGRO*. The key signature is one flat (B-flat major), and the time signature is 3/4. The score is numbered "Nº 19. C H O R U S." and includes the tempo marking "ALLEGRO".

Figura 3.11. H. Purcell – *Dido and Aeneas* – *In our deep vaulted cell* (excerto)

A respeito da representação nacional em *Dido and Aeneas*, o musicólogo americano Curtis Price (PRICE, 2006) realça o frequente uso de figuras como as de feiticeiras e bruxas

na arte inglesa como metáforas da Igreja Católica Romana (Dido e Enéas simbolizariam o rei e a rainha ingleses). É, no mínimo, sugestivo que Purcell tenha utilizado um efeito musical tão associado à Itália justamente no canto da feiticeira e das bruxas.

Quatro anos mais tarde, Purcell mais uma vez incluiu uma seção em eco em uma de suas peças. *The Fairy Queen*, uma semiópera ou mascarada cuja música era apresentada nos interlúdios dos atos, cujo libreto é uma adaptação anônima de *Sonho de uma noite de verão*, de William Shakespeare. Se antes o motivo programático era o ambiente da caverna das bruxas, agora o uso do eco é justificado pelo desejo de que “o eco deve, em distantes sons, repetir cada nota” da inspiração dada pelo “deus da perspicácia”.

A articulação em eco se dá pela apresentação de um curto grupo melódico (marcado como “*Vers.*”), cujas últimas três ou duas notas são repetidas em seguida (“*Ecco.*”). Uma outra repetição (notada “*Softer*”, ou seja, mais suave) ainda reafirma as duas últimas ou a última nota do grupo (figura 3.12). O contínuo realiza o mesmo tipo de seccionamento para acompanhar o trio de cantores. É importante deixar claro que a articulação musical das repetições através das dinâmicas é feita pelos mesmos três cantores que conduzem a linha principal, delegando a compreensão do efeito aos ouvintes, que também contam com a sugestão realizada pelo texto.

Vers. Ecco. Softer Vers Ecco. Softer Vers.

whilst Ecco, whilst Ecco, Ecco, whilst Ecco, whilst Ecco, Ecco, shall in sounds re —

whilst Ecco, whilst Ecco, Ecco, whilst Ecco, whilst Ecco, Ecco, shall in sounds re —

whilst Ecco, whilst Ecco, Ecco, whilst Ecco, whilst Ecco, Ecco shall in sounds re —

Ecco. Softer, Vers. Ecco. Softer, Vers.

—mote, sounds re—mote, remote, repeat each Note, repeat each Note, each Note, repeat each

—mote, sounds re—mote, remote, repeat each Note, repeat each Note, each Note, repeat each

—mote, sounds remote, remote, repeat each Note, repeat each Note, each Note, repeat each

Figura 3.12. H. Purcell. – *The Fairy Queen* – *May the god of wit inspire* (excerto)

Antonio Lotti, compositor de carreira em San Marco (onde foi de cantor a mestre de capela), compôs sua *Echo, quartetto in F* (para “dois oboés em eco, fagote e baixo contínuo”, 1717-19), atribuindo ao segundo oboé o papel fixo de repetir a mesma linha do primeiro, um compasso atrasado. Essa peça oferece um bom contraponto à Sonata de Marini, pois, apesar das semelhanças (como a pequena formação instrumental), apresenta muitas particularidades.

Lotti destina um instrumento exclusivamente para realizar os ecos, mas, diferentemente de Marini, não estabelece que este se encontre distante do resto do grupo. Visto que isso geraria não um eco, mas uma mera repetição do material melódico (como em

um cânone), o segundo oboé toca sempre em piano, enquanto o primeiro deve tocar à intensidade comum (*f* ou *mf*), como visto na figura 3.13.



Figura 3.13. A. Lotti – *Echo*, quartetto in F (excerto das partes do 1º e do 2º oboés)

O primeiro eco, que acontece a quatro tempos, sugere um estabelecimento claro do papel do segundo oboé nesta peça. Enquanto fagote e baixo contínuo prosseguem sem serem subordinados ao eco, mantendo-se como partes texturais independentes do efeito, o segundo oboé aproxima a entrada do eco para dois tempos da linha principal.

A inclusão do eco junto ao resto da textura e às outras frases em execução fornece novo resultado timbrístico na sonoridade geral do grupo (com o oboé em piano, e o resto do grupo em forte). Além disso, a simultaneidade estabelece um decorrer multifacetado de harmonia e melodia, já que as tensões melódicas do eco são sobrepostas a linhas

complementares que estão em outro passo de desenvolvimento harmônico. O quanto isso exatamente soa como eco ou como extensões harmônicas extras depende da clareza textural de cada trecho.

Outra semelhança importante com a sonata de Marini é a utilização do mesmo tipo de instrumento para a execução da melodia e do eco. Isso facilita tanto a associação do efeito musical à ideia de eco e não à de uma mera repetição rítmico-melódica quanto a aceitação da ilusão do eco (como com os violinistas escondidos da vista). Essas consequências são vitais para o efeito desejado, pois, diferente do eco acústico, a técnica musical age de maneira seletiva, atuando sobre somente uma parte da textura e/ou um trecho específico.

A maioria das técnicas apontadas até aqui podem ser encontradas no Concerto op.3 N°12, de Pietro Castrucci, compositor e violinista romano, que passou a maior parte da vida na Inglaterra. A peça, um concerto grosso, encerra uma coleção de doze concertos publicada em 1736. Ela tem como formação primeiros violinos (concertino e ripieno), segundo violinos (concertino e ripieno), viola, e baixo-contínuo (incluindo violoncelo e contrabaixo), e está assim seccionada: I. Allegro; II. Adagio andantino; III. Allegro; IV. Gavotta (andante) e V. Finale con l'eco (andantino). À exceção de posicionar os músicos à distância, pode ser verificada uma real miscelânea das diferentes técnicas comentadas, entrelaçadas sem que nenhuma delas se destaque de fato. Existem diálogos em eco entre os primeiros e os segundos violinos, ecos entre *concertino* e *ripieno*¹⁴, e simulações de eco pelo mesmo grupo que toca a linha principal.

Não é necessária a apresentação de um texto que defina personagens ou situe a história em determinado espaço, como no caso das peças de Lully ou Purcell. Trata-se de algo semelhante ao encontrado nas peças de Sweelinck e Scheidt, por Castrucci utilizar a ferramenta em pequenos trechos ao longo do concerto (figura 3.14).



Figura 3.14. P. Castrucci – *Concerto op.3 N°12* (excerto da parte do 1° violino, concertino, comp. 41-

45)

¹⁴ *Ripieno*, aqui, no sentido de *tutti*.

Em outros trechos (em geral, de caráter harmônico), pode ser encontrada uma das partes alterada com um tratamento flexível do eco. No trecho selecionado (figura 3.15), o *ensemble* “se ecoa” realizando o arpejo em dois tempos com a dinâmica forte, e posteriormente em piano. Enquanto o segundo violino do concertino repete literalmente a articulação das quartas, o primeiro violino do concertino dilata o intervalo para uma sexta maior. A alteração, ainda dentro da harmonia do compasso, confere ao trecho uma sonoridade diferente. Na repetição do procedimento, a quarta se transforma numa sétima menor.

Figura 3.15. P. Castrucci – *Concerto op.3 n.º12* (excerto das partes do 1º violino e do 2º violino, concertino, comp. 18-19)

Vale lembrar que o concerto não apresenta pontualmente nenhuma nova técnica, mas sim um amálgama de diferentes possibilidades anteriormente desenvolvidas. Vê-se, na primeira metade do século XVIII, um exemplo da maneira como tais técnicas foram incorporadas no discurso musical instrumental.

A partir desse ponto é difícil apontar com suficiente clareza pontos de referência e trajetos de influência que possam melhor definir impactos da música em *cori spezzati*, já muito diminuída na própria Veneza. Por um lado, é possível supor uma ligação das técnicas apresentadas em inúmeros concertos do veneziano Antonio Vivaldi (1678-1741), como no caso dos presentes em seu *Concerto em Lá Maior* (RV552). Vivaldi conjugou a distribuição espacial com procedimentos seccionais e menor instrumentação para realizar os ecos, destinados em textura completa a três violinos posicionados à distância. Por sua vez, os frequentes “autoecos” na música do compositor já existiam desde 1725, pelo menos, como em seu famoso *Il cimento dell'armonia e dell'inventione, op. 8* (antecedendo o concerto de Castrucci em 11 anos). Por outro lado, é necessário um estudo dedicado para identificar a rede musical a que diversos músicos pertenciam, como é o caso de Phillippe Franz Le Sage de

Richée, compositor alemão de origem francesa, que fez uso do mesmo recurso na peça para alaúde intitulada *Echo* em seu *Cabinet der Lauten*, já em 1695.

Se abandonado o estudo da transmissão propriamente dita por completo, garantindo a narrativa aos desenvolvimentos musicais sem esse apoio, os procedimentos listados até aqui encontrariam desenvolvimentos relevantes principalmente nas obras de compositores austro-germânicos no século seguinte. Podem ser incluídas nesse curso peças como a *Paixão Segundo São Mateus* (BWV 244, 1727-1742) e o *Concerto de Brandenburgo Nº 4* (BWV 1049, 1721), de Bach. O concerto, mencionado quando apresentada a discussão sobre as flautas de eco, exibe as marcações *f* e *p* como notação para *tutti* e solo respectivamente (GRISCOM & LASOCKI, 2013:517), que não mais atenderiam ao campo das intensidades, mas sim ao da instrumentação (o que, vale ressaltar, não tornaria desnecessário o uso das tais flautas). Já a *Paixão* é composta para vozes solistas, dois coros e duas orquestras (e, a partir de 1736, dois órgãos), sendo mais um exemplo de peça policoral sem distribuição espacial dos grupos.

Outra peça que dá seguimento às técnicas aqui apresentadas é a Sinfonia Nº 38 de Joseph Haydn (1732-1809), em especial seu segundo movimento. Ali, os segundos violinos tocam quase exclusivamente ecos pontuais de linhas dos primeiros violinos. Esses ecos, que, ao contrário das linhas originais, não encontram suporte do resto da orquestra, são acentuados pelo uso de surdina no instrumento. Mais uma vez, o eco é produzido a partir de variações composicionais (textural e seccional) conjugadas a alterações físicas (modificações no instrumento, por meio de adição de acessório).

Por fim está o *Notturmo für 4 Orchester* (KV286) de Wolfgang A. Mozart (1756-1791), composto em 1776. O noturno, em Ré maior, é escrito para quatro orquestras localizadas à distância uma da outra. Escrita em eco triplo, a peça confere a cada orquestra um trecho cada vez menor do que foi tocado no grupo anterior. Isso a diferencia das outras peças comentadas até aqui, pois nessas sempre está destinado ao último eco (seja ele o terceiro ou o quarto) o mesmo trecho executado pelo primeiro e pelo segundo grupos, sem que o som demonstre certo “desgaste” devido à trajetória virtual realizada por ele.

Conclusão

Durante o século XVI, a cidade de Veneza foi um dos mais importantes centros musicais na Europa. As principais causas para isso foram de ordem não musical. A localização da cidade em uma ilha, o grande fluxo comercial, a estabilidade política e a distância das guerras podem ser apontadas como facilitadores fundamentais para o enriquecimento da cidade – o que possibilitou, entre outras coisas, que grandes investimentos nas artes fossem realizados. A ida de Adrian Willaert para a ilha, convocado por Andrea Gritti para o cargo de mestre de capela na Basilica di San Marco, fez com que a vida musical da ilha seguisse com sucesso o projeto de renovação artística desejada pelo *Doge*. O longo período de reconhecimento continental pela música veneziana ainda foi reforçado pela intensa atividade da imprensa local, vital para a circulação de repertório e textos tanto na cidade quanto continente afora.

O curso tomado pela música veneziana ao fazer uso dos coros divididos na Basilica representou um importante passo para esse projeto, fazendo com que a solenidade e a grandiosidade de tais apresentações se tornassem sinais claros da pujança artística local. Assim, essa música foi mantida em alta estima pelo doge e os administradores de Veneza. Mais do que os próprios relatos, o grande número de músicos envolvidos, a frequência dos eventos, e o tipo de público presente são evidências disso. Com a disseminação das publicações e o intenso trânsito de estrangeiros à cidade, os *cori spezzati* se tornaram modelos adotados por compositores romanos e alemães, e mais tarde ajudaram a moldar diferentes práticas musicais na Europa.

Do ponto de vista analítico, a música de San Marco não esconde a dependência que a música acústica tem do espaço em que ela acontece. Entre restrições e possibilidades, o espaço age diretamente como fator a moldar a música. Por isso, decisões puramente estilísticas ou escolhas musicais importadas de outros espaços foram adaptadas, ou precisaram ser repensadas, enquanto outras foram completamente deixadas de lado. As divisões dos coros e as alternâncias entre eles se tornaram mais claras e consistentes, para que fossem ressaltadas as distâncias espaciais entre os grupos – criando também um extremo contrastante para o efeito obtido quando todos os coros cantavam e tocavam. Linhas de baixo diferentes entre os coros foram abandonadas para que fosse possível estar sempre próximo na linha mais grave da textura, facilitando também a compreensão do andamento e dos ritmos pelos coros. Polifonias intrincadas, com ritmos curtos, precisaram ser suprimidas e são raras, para que a distância entre um coro e outro não prejudicasse a precisa articulação das notas, mais confusas

devido à grande reverberação do ambiente. Essas três características composicionais das peças da Basílica não passaram a existir por caprichos dos músicos, mas para atenderem a necessidades práticas do fazer musical e são, respectivamente, exemplos de adaptação, reconsideração e abandono de traços estilístico de outras músicas.

O recorte temporal estudado ao longo da pesquisa necessária à elaboração desta dissertação corresponde a dois momentos desse tipo. Primeiro, foi reunido material sobre o período em que os músicos em Veneza trabalharam sobre um estilo musical importado de outras cidades do norte da Itália. O processo de apropriação passou por tantas adaptações que um novo estilo se desenvolveu, com características próprias e intensamente relacionado tanto aos requisitos sociais e de poder, quanto ao espaço em que as realizações musicais aconteciam. A isso, se seguiu um segundo recorte, quando cidades europeias viram seus músicos realizarem o mesmo tipo de processo. Semelhanças com os *cori spezzati* puderam ser encontradas em peças instrumentais, obras sacras de proporções ainda maiores, peças operísticas, entre outros.

Adaptada a essas situações, a sonoridade do espaço ganhou meios musicais para ser expressa, gerando também notações específicas que pudessem comunicar ao músico a maneira com que essas possibilidades poderiam ser realizadas. Esses novos meios, por vezes, precisaram ser melhor comentados em obras teóricas e em prefácios explicativos contidos nas versões publicadas das peças. Virtualizado, o espaço faria então parte da música de maneira semântica, expressando por meio das formações, dinâmicas e timbres a distância que antes existia de fato entre a fonte sonora e o ouvinte.

O desenvolvimento desta pesquisa encontrou alguns obstáculos que a impediram de maior aprofundamento em uma série de pontos. A principal dificuldade diz respeito ao acesso à bibliografia estudada. Edições nacionais (ou, ao menos, a disponibilidade de edições estrangeiras) das peças e textos desse período não foram encontradas. Nem mesmo traduções – parciais ou integrais – para o português de textos importantes como o *L’Istitutione harmoniche* de Gioseffo Zarlino ou o *Syntagma Musicum* de Michael Praetorius existem. Não surpreendentemente, textos acadêmicos nacionais sobre esse tema não foram encontrados. Temas correlatos, com maior disponibilidade de material, como outros tipos da produção musical de compositores como Orlando di Lasso, Giovanni P. da Palestrina e Claudio Monteverdi, ou prática de instrumentos de época, no entanto, já ganham pesquisa com maior facilidade no Brasil. Documentos de época ou edições recentes, assim como livros e textos acadêmicos, precisaram ser em sua maioria importados, salvo quando foi possível obter acesso a cópias digitais. Repositórios *online*, individuais ou coletivos (como o IMSLP –

International Music Score Library Project), foram essenciais para o desenvolvimento deste texto. Com o visível crescimento de tais ferramentas e a conseqüente maior disponibilidade de partituras e textos, diferentes pontos desta dissertação poderão receber maior atenção no desenvolvimento de trabalhos futuros.

Espera-se que este texto possa contribuir diretamente na preparação desse tipo de repertório por grupos e intérpretes no Brasil, colaborando para esclarecer parte de sua história, assim como aspectos específicos do fazer musical e soluções encontradas pelos músicos europeus há quatro séculos. Ainda, os temas levantados no decorrer da pesquisa podem ser pensados além dos *cori spezzati* e incorporados ou utilizados em outros repertórios e campos de atuação.

As diferentes criações renascentistas para lidar com o espaço podem ser estudadas tanto na composição quanto na performance de novos repertórios. Tal como na música eletroacústica, foi possível enxergar não só utilizações factuais do espaço, mas também maneiras de lidar com ele virtualmente. Encarar a arte da composição como música que acontece no espaço (e – por que não? – como espaço que acontece na música) revela um pensamento menos voltado para a sistematização matemática de alturas e ritmos e mais inclinado para uma aceção mais corporal dos timbres, das intensidades e das formações dos grupos.

Outro ponto relevante pelo qual a discussão passou é o recente desenvolvimento de áreas como a arquitetura aural e a musicologia histórica aliada à história da arquitetura. A primeira, com afinidade às áreas da acústica e da psicoacústica, pode ser fundamental tanto no estudo de práticas musicais quanto na própria estruturação de novos espaços que contarão com performances de música. A decisão de onde e como posicionar músicos e ouvintes é essencial para a organização sonora dos ditos parâmetros musicais tradicionais (altura, intensidade, ritmo e timbre), o que resulta em sonoridades de diferentes texturas e orquestrações, com gestos espaciais próprios. Músicas compostas para espaços específicos precisam ser analisadas quando transpostas a outros ambientes, para que o músico conscientemente possa decidir entre compensar ou favorecer as mudanças impostas pelos novos espaços. Aliada a gravações, o estudo da arquitetura aural é de grande valia e pode ser determinante para o sucesso em decisões nessas situações.

Já o estudo da música conjugado à consideração da arquitetura do tempo e espaço pesquisado pode ser transformador para a concepção da sonoridade do repertório escolhido – ou até mesmo para elementos mais básicos, como impossibilidades físicas. O texto de Bryant, utilizado em muitos pontos nesta dissertação, foi capaz de desfazer uma afirmação sem

fundamentos sobre o papel de um coro em San Marco, a partir da mera evidência documental que determinada passagem ainda não existia na basílica a certa altura. A própria construção e posterior remoção de duas pérgulas adicionais atrás do coro alto em San Marco apresentaram consequências diretas no fazer musical.

Por fim, foi possível constatar a ausência de trabalhos acadêmicos que digam respeito às dinâmicas e sua história. Apesar da estabilidade de sua existência e notação em séculos de música escrita, não foi possível utilizar nenhum texto como ponto de partida para o estudo da disseminação tanto da prática quanto da notação. Para isso, foram utilizados textos e partituras originais, de autores como Giovanni Gabrieli, Girolamo dalla Casa, Michael Praetorius, Jacon van Eyck, Jean-Baptiste Lully e Étienne Loulié. Assim como os *cori spezzati*, a utilização das dinâmicas musicais foi responsável por diversas mudanças e possibilidades na história da música e ainda carece de maior atenção para a elaboração de um panorama mais claro.

Referências

- ALMS, Anthony. *Adapting an adaptation - Martin Opitz's Dafne among the Italians*. In: *Early Music*, Vol. XI, No. 1. Oxford: Oxford University Press, 2012, pp. 27-44)
- ARNOLD, Denis. *The Significance of "Cori Spezzati"*. In: *Music & Letters*, Vol. 50, No. 1 (Jan., 1959). Oxford: Oxford University Press, 1959, pp. 4-14.
- _____. *Giovanni Gabrieli*. Londres: Oxford University Press, 1974.
- _____. (ed.). *The New Oxford Companion to Music*. Oxford: Oxford University Press, 1984.
- BERLIOZ, Hector. *Grand Traité d'Instrumentation et d'Orchestration Modernes*. Paris: Schonenberger, 1843.
- BEYST, Stefan. *Musical Space*. Fevereiro/Março, 2003. Disponível em <<http://d-sites.net/english/musicalspace.htm>>, acessado em 03/06/09.
- BLANKENBURG, Walter & PANETTA, Vincent J. Hassler. In: *Grove Music Online*. Oxford Music Online. Oxford University Press. Disponível em <<http://www.oxfordmusiconline.com/>>, acessado em 02/08/14.
- BORGES, Renato. *O Som-Percepção: Relações entre a Imagem-Percepção de Deleuze e a Música*. Dissertação de especialização em Arte e Filosofia. Rio de Janeiro, PUC-Rio, 2009.
- BORLIK, Todd A. *Cori Spezzati and the Echo Scene in the Duchess of Malfi*. In: *Notes and Queries*, June 2011, Vol. 58 Issue 2. 2011, pp. 289-92.
- BOWERS, Roger. *Claudio Monteverdi and Sacred Music in the Household of the Gonzaga Dukes of Mantua, 1590–1612*. In: *Music and Letters*, Vol. 90, N.3, August 2009. Oxford: Oxford University Press, 2009, pp. 331-371.

BRANT, Henry. Space as an essential aspect of musical composition, In: E. Schwartz & B. Childs (ee.), *Contemporary Composers on Contemporary Music*, 1ª edição, pp. 221-242. Nova Iorque, Holt, Rinehart and Winston, 1967.

_____. Spatial music progress report. In: *Bennington College Quadrille*, 1979. Bennington College, EUA, 1979.

BRYANT, David. The ‘cori spezzati’ of St Mark’s: Myth and Reality. In: *Early Music History*, Vol. 1 (1981). Cambridge: Cambridge University Press, 1981, pp. 165-186.

BUTCHER, Eric A. Quantitative Parameters of Spatial Dynamics in Musical Space. In: *Indiana Theory Review*, Vol. 18/1. EUA: Indiana University Graduate Theory Association, 2007.

CABRERA, Densil. *Sound Space and Edgard Varèse’s Poème Electronique*. 162pp. Tese (Mestrado). Sydney: University of Technology, 1994.

CAESAR, Rodolfo. Ressonância eletroacústica em um samba: qualidade analítica. In: *Horizontes da Pesquisa em Música*, Vanda Bellard Freire (org.). 7 Letras, 2010, pp. 139-154.

CANADIAN Brass – “Echo” Glory of Gabrieli. 1 vídeo (1min32s). Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=yMgGc7fus2o>>, acessado em 06/10/2013.

CARDIFF, Janet. *About Forty-Part Motet*. 2008. Disponível em: <<http://www.surrey.ca/files/FortyPartMotet-Dec14.pdf>>, acessado em 11/11/2010.

CARTER, Tim. The sound of silence - models for an urban musicology. In: *Urban History*, Volume 29 / Issue 01 / May 2002. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, pp. 8-18.

CARVER, Anthony F. *Cori Spezzati – Volume 1 – The development of sacred polychoral music to the time of Schütz*. Cambridge, Cambridge University Press, 1988.

CASTRUCCI, P. *Concerti Grossi Con due Violini e Violoncello obbligati di Concertino e con due altri Violini, Viola, e Basso di Concerto grosso da raddoppiarsi ad arbitrio*. Londres: John Walsh Musick Printer and Instrument maker, 1736.

CHARTERIS, Richard. A New Keyboard Work by Giovanni Gabrieli and the Relevance of Its Compositional Technique. In: *Music & Letters*, Vol. 85 No. 1. Oxford: Oxford University Press, 1987, pp. 1-21.

_____. Newly Discovered Works by Giovanni Gabrieli. In: *Music & Letters*, Vol. 68, No. 4 (Oct., 1987). Oxford: Oxford University Press, 1987, pp. 343-363.

_____. The Performance of Giovanni Gabrieli's Vocal Works: Indications in the Early Sources. In: *Music & Letters*, Vol. 71, No. 3 (Aug., 1990). Oxford: Oxford University Press, 1990, pp. 336-351.

_____. The Performance of Giovanni Gabrieli's Vocal Works. In: *Music & Letters*, Vol. 72, No. 1 (Feb., 1991). Oxford: Oxford University Press, 1991, pp. 170-171.

_____. Newly Discovered Manuscript Parts and Annotations in a Copy of Giovanni Gabrieli's "*Symphoniae sacrae*" (1615). In: *Early Music*, Vol. 23, No. 3, Iberian Discoveries III (Aug., 1995). Oxford: Oxford University Press, 1995, pp. 487-496.

_____. An Early-Seventeenth-Century Collection of Sacred Vocal Music and Its Augsburg Connections. In: *Notes*, Second Series, Vol. 58, No. 3 (Mar., 2002): Music Library Association, 2002, pp. 511-535.

_____. Another keyboard Canzona by Giovanni Gabrieli? In: *Early Music*, Vol. 15, No. 4 (Nov., 1987). Oxford: Oxford University Press, 2004, pp. 480-486.

_____. A Neglected Anthology of Sacred Vocal Music dating from the Sixteenth Century. In: *Music & Letters*, Vol. 90 No. 1. Oxford: Oxford University Press, 2009, pp. 1-34.

CHARTERIS, Richard & PINTO, David. Bassano's Consort Music. In: *Music & Letters*, Vol. 74, No. 2 (May, 1993). Oxford: Oxford University Press, 1993, pp. 339-340.

CLIFFORD, Barlett & HOLMAN, Peter. Giovanni Gabrieli - A Guide to the Performance of His Instrumental Music. In: *Early Music*, Vol. 3, No. 1 (Jan., 1975). Oxford: Oxford University Press, 1975, pp. 25-32

CORYAT, Thomas. *Coryat's Crudities*. Vol.1. Glasgow: Publishers to the University, 1905.

D'ALESSI, Giovanni. Precursors of Adriano Willaert in the Practice of "*Coro Spezzato*". In: *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 5, No. 3 (Autumn, 1952), pp. 187-210.

DELEUZE, Gilles. *Cinema – a imagem-movimento*. Trad.: Senra, Stella. São Paulo, Brasiliense, 1983.

DIRKSEN, P. & TOLLEFSEN, R. Sweelinck, Jan Pieterszoon. In: *Grove Music Online*. Oxford Music Online. Oxford University Press. Disponível em <<http://www.oxfordmusiconline.com/>>, acessado em 10/08/14.

DIXON, Graham. The Origins of the Roman 'Colossal Baroque'. In: *Proceedings of the Royal Musical Association*, Vol. 106 (1979-1980), pp. 115-128. Abingdon: Taylor & Francis, 1980.

DOYLE, Peter. *Echo & Reverb – fabricating space in popular music recording 1900-1960*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 2005.

ERICKSON, Robert. *Sound Structure in Music*. Los Angeles: University of California Press, 1975.

EYCK, J. *Der Fluyten Lust-Hof*. Amsterdam: Paulus Matthysz, 1649.

FUÃO, Fernando Freitas. *O sentido do espaço. Em que sentido, em que sentido?*. In: ARQTEXTO, número 4-3. Porto Alegre: Propar UFRGS, 2003, pp 10-40.

FURLAN, Reinaldo & ROZESTRATEN, Annie Simões. Arte em Merleau-Ponty. In: *Natureza humana: Revista de Filosofia e Psicanálise*, Vol. 7, No. 1, jun. 2005. São Paulo:

Sociedade Brasileira de Fenomenologia e Sociedade Brasileira de Psicanálise Winnicottiana, 2005.

GAY, Fabrizio. Partite e partiture tra Luca Pacioli e Luigi Nono. In: *Le vie dei mercanti da Luca Pacioli all'ecogeometria del territorio*. C. Gambardella, S. Martusciello (a cura di). Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 2003. ISBN 8849506759.

GOERING, Joseph. Point of view and the Renaissance. In: *Studi Rinascimentali*, No. 1, pp. 133-137. Pisa-Roma, Fabrizio Serra editore, 2003.

GRISCOM, Richard W. & LASOCKI, David. *The Recorder: A Research and Information Guide*. Londres: Routledge, 2013.

HAMMOND, Frederick. Performance in San Marco: a picture and two puzzles. In: *Early Music*, May 2012, Vol. 40, No. 2. Cambridge: Cambridge University Press: 2012, pp. 253-264.

HAAR, James. *European Music 1520-1640 – Studies in Medieval and Renaissance Music*. Rochester: Boydell Press, 2006

HARLEY, Maria Anna. *Space and Spatialization in Contemporary Music: History and Analysis, Ideas and Implementations*. Montreal, Canadá, 1994. Dissertação (Doutorado): Ph.D. in Musicology, McGill University, Montreal, Canadá, 1994.

_____. Spatiality of sound and stream segregation in twentieth century instrumental music. In: *Organised Sound* 3 (2). Cambridge: Cambridge University Press, 1999, pp. 147-66.

HOPKINS, Andrew. *Architecture and Infirmity: Doge Andrea Gritti and the Chancel of San Marco*. In: *Journal of the Society of Architectural Historians*, Vol. 57, No. 2 (Jun., 1998). Los Angeles: University of California Press, 1998, pp. 182-197.

HOWARD, Deborah & MORETTI, Laura. *Sound & Space in Renaissance Venice*. New Haven e Londres: Yale University Press, 2009.

HUTCHINGS, Arthur J.B.. *The Baroque Concerto (The Norton Library)*. WW Norton, 1965.

JEPPESEN, Knud. *Eine musiktheoretische Korrespondenz des frühen Cinquecento*. In: *Acta Musicologica* XIII, 1941. Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1941, pp. 3-39.

KISER, Fred Curtis. *A scholarly edition of Ignazio Donati's 'Salmi boscarecci'*. Iowa City, EUA, 2010. 836p. Tese (Doutorado): Doctor of Musical Arts, Graduate College, University of Iowa, Iowa City, EUA, 2010.

LAUKE, Karen & STEFANI, Ewan. Music, Space and Theatre: Site-specific approaches to multichannel spatialisation. In: *Organised Sound*, Volume 15 / Issue 03 / December 2010. Cambridge: Cambridge University Press, 2010, pp. 251-259.

LINFIELD, E. & RIFKIN, J. Schütz, Heinrich [Henrich] [Sagittarius, Henricus]. In: *Grove Music Online*. Oxford Music Online. Oxford University Press. Disponível em <<http://www.oxfordmusiconline.com/>>, acessado em 18/06/14.

LOTTI, Antonio. *Echo, quartetto in F*. Manuscrito, 1719.

LOULIÉ, Étienne. *Éléments ou Principes de musique mis dans un nouvel ordre*. Paris: Christophe Ballard, Imprimeur du Roy pour la Musique, 1696.

LULLY, Jean-Baptiste. *Le triomphe de l'Amour et de Bacchus*. Manuscrito, 1702 [1672].

MACEDO, Frederico. Phenomenology, Spatial Music and the Composer: Prelude to a Phenomenology of Space in Electroacoustic Music. In: *Proceedings of the International Computer Music Conference 2011*, University of Huddersfield, UK, 31 July - 5 August. Lancaster: Lancaster Univeristy, 2011, pp. 29-36

MARINI, Biagio. *Sonata in Eco com tre violini*. Grimbald, 2008.

MARTINI, Giovanni Battista. *Esemplare o sia Saggio fondamentale pratico di Contrappunto*. Bologna: Lelio dalla Volpe (impressore dell'Istituto delle Scienze), 1774.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. Trad.: Piero, Reginaldo di. Rio de Janeiro, Livraria Freitas Bastos, 1971.

MORELL, Martin. New Evidence for the Biographies of Andrea and Giovanni Gabrieli. In: *Early Music History*, Vol. 3 (1983). Cambridge: Cambridge University Press, 1980, pp. 101-122.

MORETTI, Laura. Architectural Spaces for Music: Jacopo Sansovino and Adrian Willaert at St Mark's. In: *Early Music History*, Vol. 23 (2004). Cambridge: Cambridge University Press, 2004, pp. 153-184.

ONGARO, Giulio et al. Venice. In: *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. Disponível em <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/41311>>, acessado em 10/06/2014.

O'REGAN, Noel. *What Can the Organ Partitura to Tomás Luis de Victoria's Missae, Magnificat, motecta, psalmi et alia quam plurima of 1600 Tell Us about Performance Practice?*. Claremont Graduate University, 2009. Disponível em <<http://www.uma.es/victoria/whatcan-oregan.pdf>>, acessado em 23/10/2012.

PAULINYI, Zoltan. Níveis de espacialização acústica em recentes estreias internacionais de óperas brasileiras. In: *Opus*, Porto Alegre, v. 19, n. 2, p. 57-84, dez. 2013.

PRAETORIUS, Michael. *Polyhymnia Caduceatrix et Panegyrica*. Wolfenbüttel: Elias Holwein, 1619.

_____. *Syntagma – II. Teil – Von den Instrumenten*. Wolfenbüttel, 1681. Reimpressão em Berlin: T. Trautweinsche Kgl. Hof-Buch- u. Musikhandlung, 1884.

PRICE, Curtis. *Purcell Studies (Cambridge Composer Studies)*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

PURCELL, Henry. *Dido and Aeneas*. Londres: Musical Antiquarian Society, 1841.

_____. *Orpheus Britannicus – Book 1*. Londres: J. Heptinstall, 1698.

QUITIN, J. & VENDRIX, P. Scronx, Gérard. In: *Grove Music Online*. Oxford Music Online. Oxford University Press. Disponível em < <http://www.oxfordmusiconline.com/> >, acessado em 10/08/14.

ROCHE, E. & ROCHE, J. Donati, Ignazio. In: *Grove Music Online*. Oxford Music Online. Oxford University Press. Disponível em < <http://www.oxfordmusiconline.com/> >, acessado em 19/06/14.

ROSENBERG, J. Il Vero Modo Di Diminuir - Girolamo dalla Casa: A Translation. In: *Historic Brass Society Journal*, Volume 1, Issue 1 (1989). ISSN 1045-4616. EUA, Pendragon Press, 1989, pp. 109-114.

SADIE, Stanley. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Nova Iorque: Oxford University Press, 2001.

SCIUCCA, Marco della. 'S'Amor Non È': Cesare Tudino and the Birth of The Purely Musical Dialogue. In: *Music & Letters*, Vol. 84 No. 4. Oxford: Oxford University Press, 2012, pp. 557-595.

SCHEIDT, I. *Tabulatura Nova*. Denkmäler deutscher Tonkunst, Erste Folge; Bd.1. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1892.

SELFRIDGE-FIELD, Eleanor. *Venetian instrumental music from Gabrieli to Vivaldi*, 3ª Edição. North Chelmsford, EUA: Courier Dover, 1994.

_____. Bassano and the Orchestra of St. Mark's. In: *Early Music*, vol. 4, no. 2. ISSN: 0306-1078, E-ISSN: 1741-7260. Oxford: Oxford University, 1976, pp. 153-8.

SCHWINDT, Joel. *Monteverdi-Vespro della B. Virgine*. Apresentação em Programa de Pós-Graduação, University of Arizona, 2005.

SMALLEY, Denis. Space-Form and the Acousmatic Image. In: *Organised Sound* 12(1). Cambridge University Press, 2007, pp. 35-58.

STRUNK, O. & TREITLER, L. *Source Readings in Music History*. New York: W. W. Norton, 1998.

SMYTH, Andrew. *Sacred Soundscapes - Music, Liturgy, and Architecture in Renaissance Venice*. Providence: Brown University, 2012. Disponível em <http://brown.edu/Departments/Joukowsky_Institute/undergrad/prizes/Smyth2013.pdf>, acessado em 30/12/2013.

SOLOMON, Jason. *Spatialization in Music - The Analysis and Interpretation of Spatial Gestures*. Athens, EUA, 2007. 508p. Dissertação (Doutorado): Doctor of Philosophy, Franklin College of Arts and Sciences, University of Georgia, Athens, EUA, 2007.

SPIERS, R. Phené. *Architecture east and west; a collection of essays written at various times during the last sixteen years*. Londres: B. T. Batsford, 1905.

SPITZER, John & ZASLAW, Neal. *The birth of the orchestra – History of an Institution, 2650-1815*. Nova Iorque: Oxford University Press, 2004.

STEVENSON, Robert. *Spanish cathedral music in the Golden Age*. Los Angeles: University of California Press, 1961.

SWEELINCK, J. Fantasia in Echo Style. Joseph Bonnet (ed.). In: *Historical Organ-Recitals*, Vol. I. New York: G. Schirmer, 1917.

TÉREY-SMITH, Mary. Echo, 2. Compositional use and performing practice. In: *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*: Oxford University Press, 2014. Disponível em <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/44237>>, acessado em 10/06/2014.

VIADANA, L. Preface to One Hundred Sacred Concertos op.12. In: *Source Readings in Music History*. Oliver Strunk (ed.). Nova Iorque: W.W. Norton, 1998.

VICENTINO, Nicola. *L'antica musica ridotta alla moderna prattica* [...]. Roma: Antonio Barre, 1555.

VIVALDI, Antonio. *Concerti con molti istromenti*, RV 552. Manuscrito, 1740.

_____. *Il cimento dell'armonia e dell'inventione*, Op.8. Amsterdã: Michel-Charles Le Cène, No.520, s/d [1725].

WHENHAM, John. *Monteverdi Vespers (1610) - Cambridge Music Handbook*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

WIKIPAINTINGS VISUAL ART ENCYCLOPEDIA. Disponível em <<http://www.wikipaintings.org/>>, acessado em 12/02/2014.

WIND, T. Eyck, Jacob van. In: Grove Music Online. *Oxford Music Online*. Oxford University Press. Disponível em < <http://www.oxfordmusiconline.com/> >, acessado em 12/08/14.

WOOLDRIDGE, H. E. *The Oxford History of Music*. 6 vols. Oxford: Clarendon Press, 1901.

ZARLINO, Gioseffo. *Le Istitutioni Harmoniche*. Veneza: Gioseffo Zarlino, 1558.

_____. *Le Istitutioni Harmoniche*. Veneza: Gioseffo Zarlino, 1562.

_____. *Le Istitutioni Harmoniche*. Veneza: Gioseffo Zarlino, 1573.

_____. *The Art of Counterpoint – Part Three of Le Istitutioni harmoniche, 1558*. Trad.: Marco, Guy A. & Palisca, Claude V. Nova Iorque: W.W. Norton & Company, 1968.

Discografia

ADRIAN WILLAERT. *Adrian Willaert (ca.1490 - 1562)*. Nonesuch, 1977. 1 disco (ca. 41 min), H-71345.

_____. *The Complete Works*. Stradivarius, 1995-6. 11 CD.

_____. *Missa Christus Resurgens, Magnificat Sexti Toni, Ave Maria*. Naxos, 1999. 1 CD (ca. 57 min).

_____. *Musica Nova: The Petrarca Madrigals*. Oehms, 2009. 2 CD (ca. 122 min).

_____. *Willaert: Missa Mente Tota, Motets*. Hyperion, 2010. 1 CD (ca. 70 min).

_____. *Madrigali, Chansons, Villanelle*. Ricercar, 2013. 1 CD (ca. 65 min).

CANADIAN BRASS. *Gabrieli - Monteverdi Antiphonal Music*. Sony, 1990. 1 CD (ca. 71 min).

CURRENDE CONSORT. *Masters from Flanders - Polyphony from the 15th and 16th centuries*. Etcetera, 2009. 10 CD (ca. 700 min).

FRANZ HASELBÖCK. *Spielereien: the Baroque organist's playthings*. Musical Heritage Society, 1978(?). 1 fita (ca. 40 min).

GIOVANNI GABRIELI. *Canzoni & Sonate*. Tactus, 1996. 1 CD (ca. 69 min).

_____. *The Canzonas and Sonatas from Sacrae Symphoniae 1597*. Hyperion, 1997. 1 CD (ca. 75 min).

_____. *The Glory of Gabrieli*. The Glory of Gabrieli. Sony, 2006. 3 CD (ca. 114 min).

_____. *Sacrae Symphoniae*. Musidisc, 2007. 1 CD (ca. 67 min).

ORLANDO DI LASSO. *Lagrima di San Pietro*. Vivarte, 1993. 1 CD (ca. 59 min).

_____. *Motets and Chansons*. EMI Classics Imports, 1995. 1 CD (ca. 54 min).

_____. *Lassus*. ECM, 2000. 1 CD (ca. 63 min).

PAUL MCCREESH. *Venetian Vespers*. Brilliant Classics, 2011. 5 CD (ca. 255 min).

SIMON PRESTON. *Palestrina: Missa Papae Marcelli etc.* ARCHIV, 1986. 1 CD (ca. 59 min), 415517-2.

STEPHEN CLEOBURY. *Glory of Venice: Giovanni & Andrea Gabrieli*. Eloquence Australia, 1996. 1 CD (ca. 74 min).

SUONARE E CANTARE. *Alla Napoletana - Villanesche & Mascherate*. 1-2-3-4 Go, 2006. 1 CD (ca. 65 min).

THE KING'S SINGERS. *Madrigal History Tour*. EMI Classics, 1989. 1 CD (ca. 74 min).

TOMÁS LUIS DE VICTORIA. *Cantica Beata Virginis*. Astree, 1993. 1 CD (ca. 55 min).

_____. *Requiem*. Gimell UK, 2001. 1 CD (ca. 60 min).

_____. *Tenebrae Responsories*. Signum Records, 2013. 1 CD (ca. 70 min).

VINCENZO GALILEI. *Fronimo*. Stradivarius, 1999. 1 CD (ca. 67 min).

Anexos

Anexo 1

Fonte: ZARLINO, 1558:263-268.

“Terza Parte – Cap. 66: Alcuni auertimenti intorno le Compositioni, che si sanno a più di Tre voci

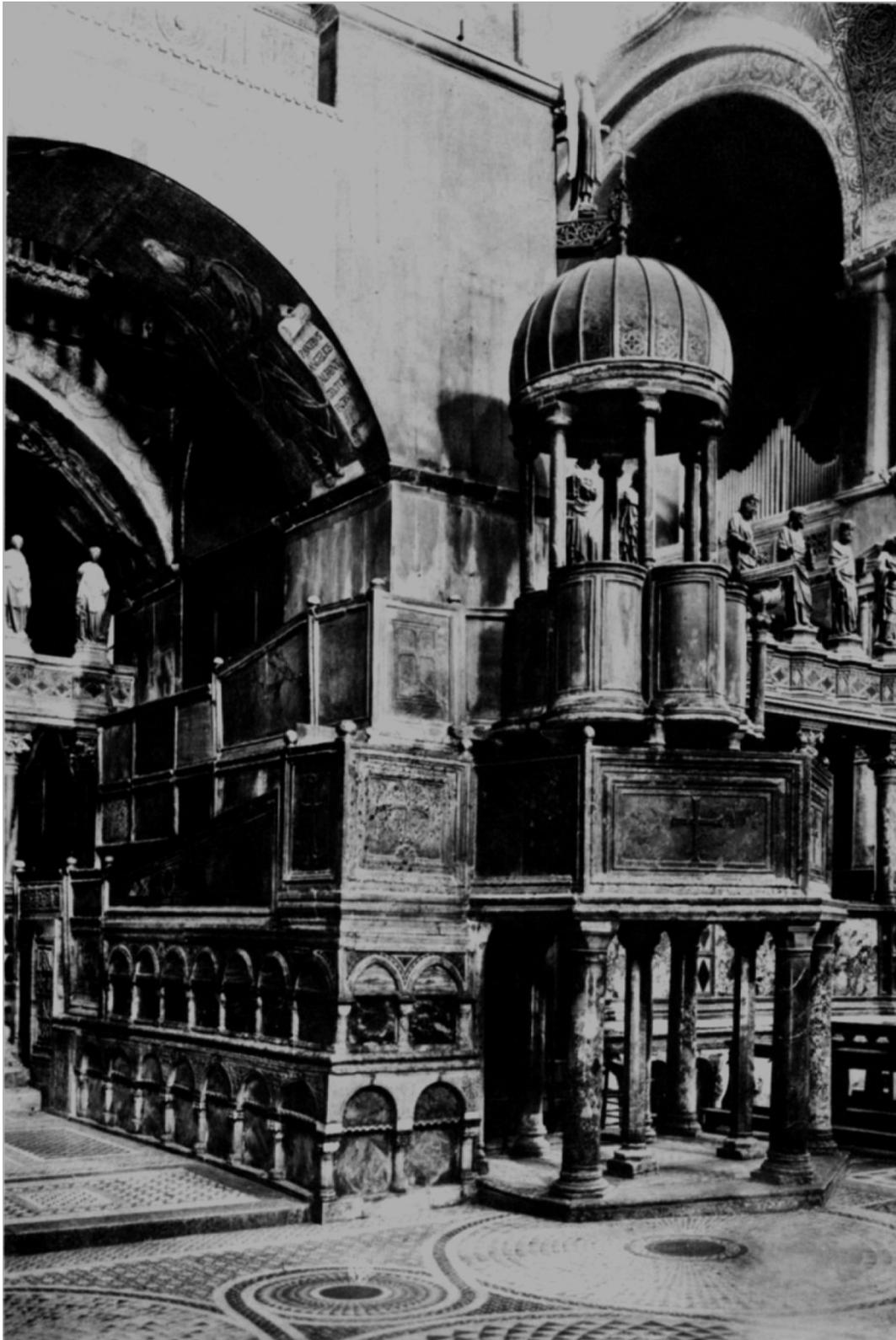
[...]

Accaderà alle volte di comporre alcuni Salmi in una maniera, che si chiama a Choro spezzato, i quali spesse volte si sogliano cantare in Vinegia nelli Vesperi, & altre hore delle feste solenni; & sono ordinati, & divisi in due Chori, over in tre; ne i quali cantano Quattro voci; & li Chori si cantano hora uno, hora l'altro a vicenda; & alcune volte (secondo il proposito) tutti insieme; massimamente nel fine: il che stà molto bene. Et perche cotali Chori si pongono alquanto lontani l'un dall'altro; però avertirà il Compositore (acciò non si odi dissonanza in alcuno di loro tra le parti) di fare in tal maniera la compositione; che ogni Choro sia consonante; cioè che le parti di un Choro siano ordinate in tal modo, quanto fussero coposte à Quattro voci semplici, senza considerare gli altri Chori; havendo però riguardo nel porre le parti, che tra loro insieme accordino, & non vi sia alcuna dissonanza: Percioche composti li Chori in cotal maniera, ciascuno da per sè si potrà cantare separato, che non si udirà cosa alcuna, che offendi l'udito. Questo auertimento non è da sprezzare: percioche è di grande commodo; & fu ritrovato dall'Eccellentissimo Adriano. Et benchè si rendi alquanto difficile, non si debbo però schivare la fatica: percioche è cosa molto lodevole & virtuosa; & tal difficoltà si farà alquanto più facile, quando si haverà esaminato le dotte compositioni di esso Adriano; come sono quelli Salmi, Confitebor tibi domine in toto corde meo in consilio iustoru; Laudate pueri dominum; Lauda Ierusalem dominum; De profundis; Memento domine David, & molti altri; tra i quali è il Cantico della Beata Vergine, Magnificat anima mea Dominum, il quale composi già molti anni a tre Chori. Queste compositioni vedute, & essaminate, saranno di gran giovamento a tutti coloro, che si diletteranno di comporre in tal maniera; Conciosia che ritroverà, che li Bassi de i chori si pongono tra loro sempre Unisoni, overo in Ottava; ancora che alcuna volte si ponghino in Terza: ma non si pongono in Quinta: percioche torna molto incommodo; & oltre la difficoltà che nasce, è impossibile di far cosa, che torni bene, secondo il proposito. Et questa osservanza viene ad essere molto commodo alli Compositori; percioche lieva a loro la difficoltà di far cantare le parti delli Chori, che tra loro non si ritrova dissonanza.”

Anexo 2

Fonte: BRYANT, 1981:174.

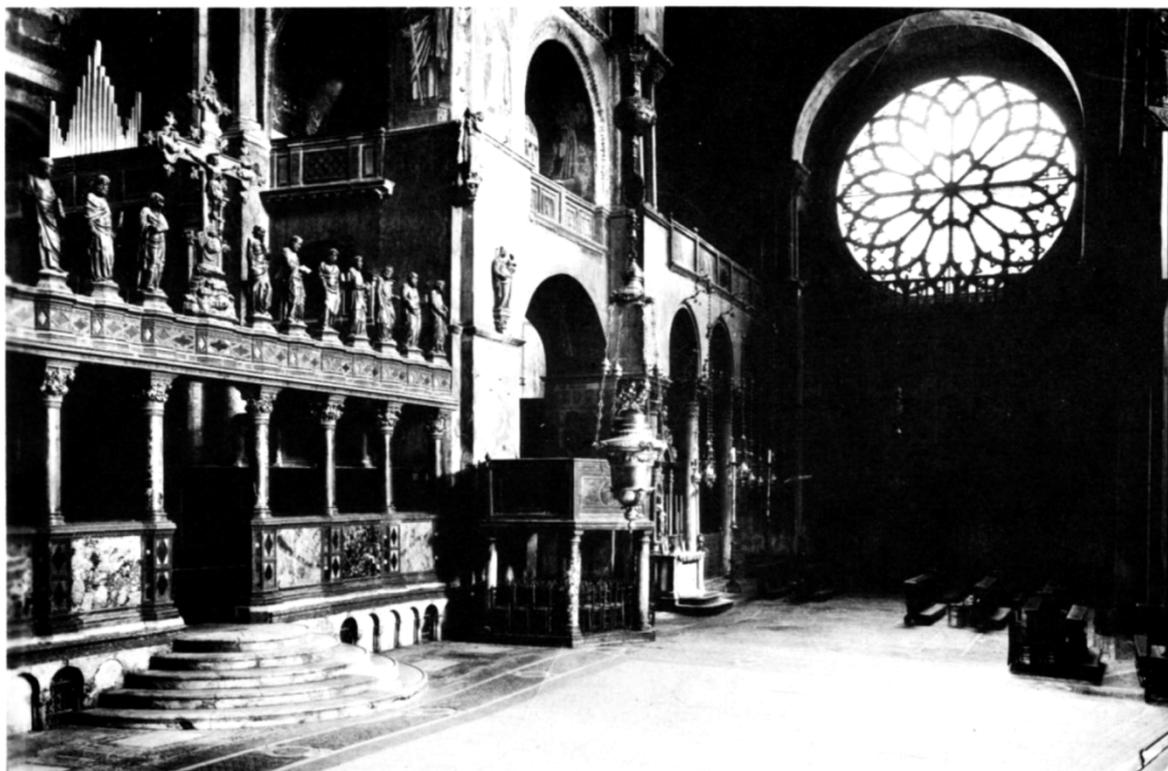
Pulpitum magnum cantorum na *Basilica di San Marco*, Veneza. Ao fundo, em cima, a galeria sul, onde fica o segundo órgão, também conhecido como *organum parvum*.



Anexo 3

Fonte: BRYANT, 1981:176.

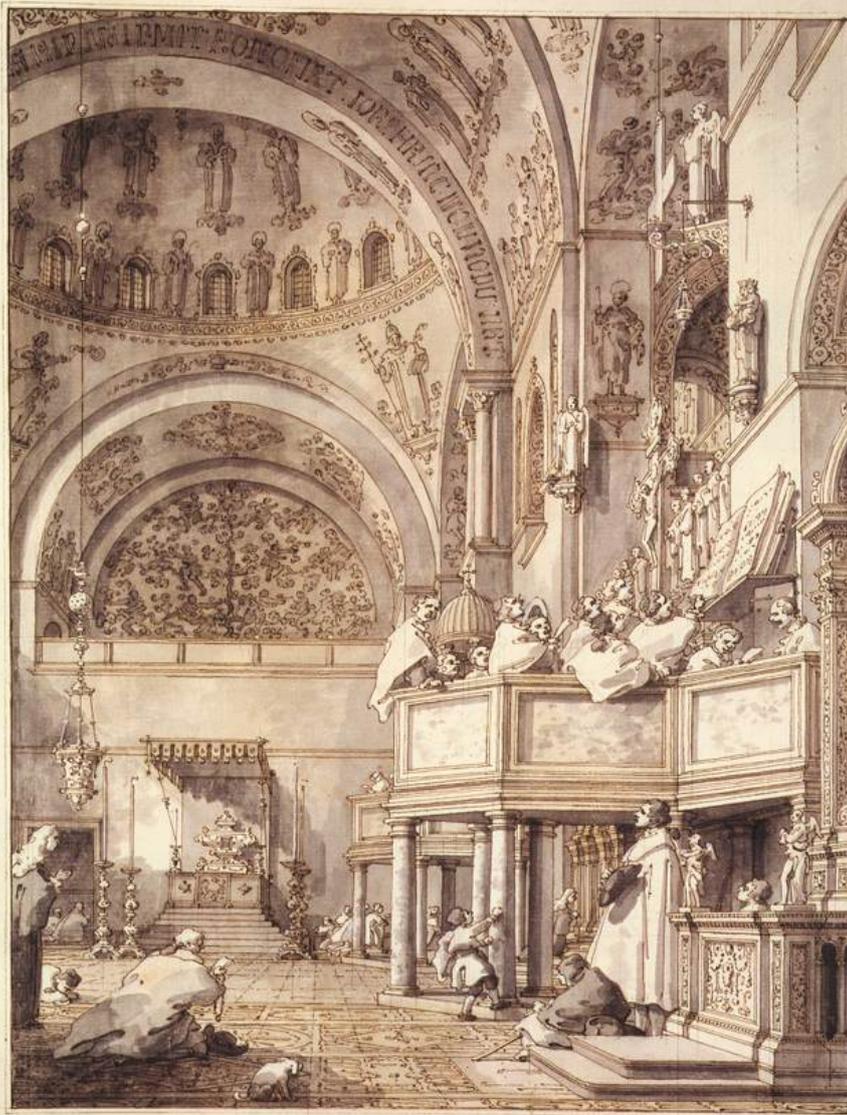
Pulpitum novum lectionum, ou *bigonzo*, na *Basilica di San Marco*, Veneza. Ao fundo, em cima, a galeria sul, onde fica o segundo órgão, também conhecido como *organum parvum*.



Anexo 4

Fonte: WIKIPAINTINGS VISUAL ART ENCYCLOPEDIA. Canaletto. “*San Marco: the Crossing and North Transept, with Musicians Singing*”, 1766. Disponível em <<http://www.wikipaintings.org/nl/canaletto/san-marco-the-crossing-and-north-transept-with-musicians-singing-1766>>, acessado em 12/02/2014.

Músicos no *bigonzo*, cantando frente a um único livro de partitura. É impossível aferir pela imagem se se trata de música em *cori spezzati*.



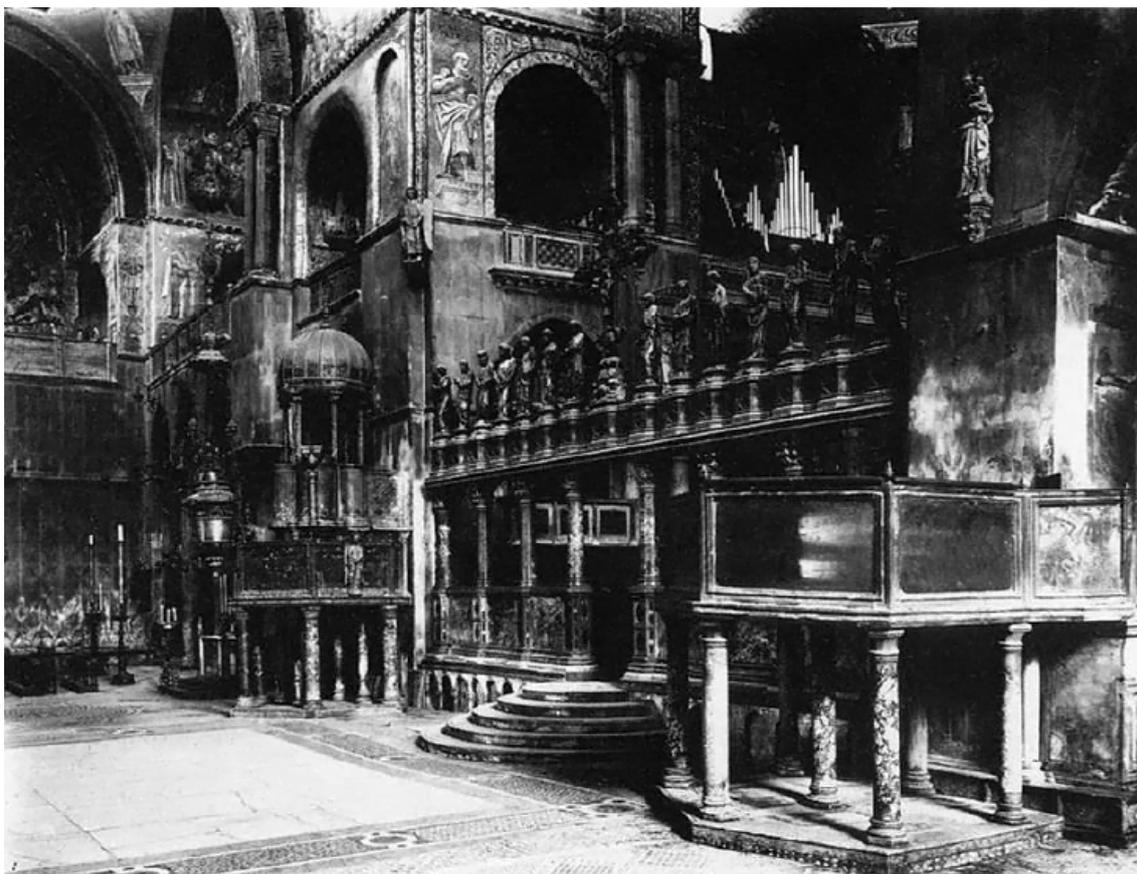
Io Luane Antonio da Canal, Ho fatto il presente disegno delli Musici che Canta, nella Chiesa Ducal' di S. Marco in Venezia, in'etta de
Anni 68' Cen'za Ochiali, Lanno 1766.

Anexo 5

Fonte: SMYTH, 2013:16.

Pulpitum novum lectionum e pulpitum magnum cantorum (bigonzo) à frente do coro alto do presbitério em *Basilica di San Marco*, Veneza. Ao fundo, no alto, a galeria norte, onde fica o primeiro órgão, também conhecido como *organum magnum*.

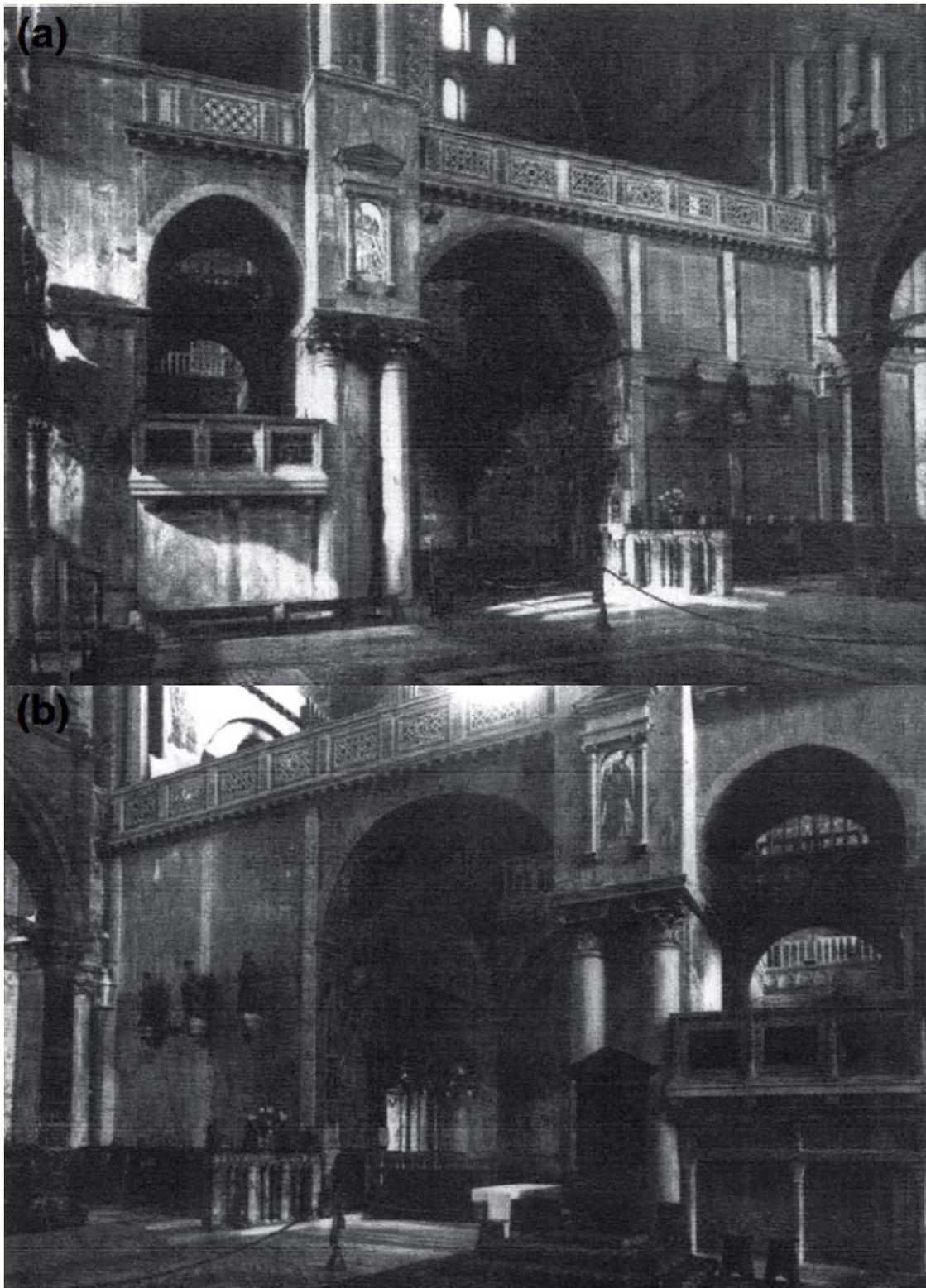
Smyth erroneamente atribui a imagem à BRYANT, 1981:174, página onde consta outra imagem. A fonte correta da imagem abaixo não foi encontrada.



Anexo 6

Fonte: HAMMOND, 2012:257.

Pérgulas norte (a) e sul (b), de frente para o presbitério na *Basilica di San Marco*. As pérgulas superiores já haviam sido retiradas. Fotos feitas em 1955 (Foto Böhm, Veneza).



Anexo 7

Fonte: HAMMOND, 2012:259.

Presbitério na *Basilica di San Marco*, com as duas pérgulas superiores ainda existentes, totalizando quatro. A pintura é provavelmente de Antonio Visentini, feita em 1726.



Anexo 8

Fonte: PRAETORIUS, 1884 [1620].

Imagem presente no *Syntagma* de Michael Praetorius, ilustrando a disposição e composição de três coros, com a presença de regentes, cantores, instrumentistas e organistas.



Anexo 9

Fonte: SPITZER & ZASLAW, 2004: pl.1.

Música festiva com seis coros na Catedral de Salzburgo, em 1682. A autoria da gravura é de Melchior Küssel.

