

## **Os *orfeos* de Santa Cruz de Coimbra: Para uma definição das qualidades vocais dos cónegos cantores do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra nos séculos XVI e XVII e sua análise comparativa com fontes europeias**

**Tiago Simas Freire**

Universidade de Coimbra  
CNSMD de Lyon  
HEM de Genebra  
[tiagocsfreire@gmail.com](mailto:tiagocsfreire@gmail.com)

### **Resumo**

As descrições dos cónegos cantores nos obituários e crónicas quinhentistas e seiscentistas do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra em Portugal manifestam-se bastante reveladoras dos critérios vocais apreciados pelos cronistas e pela comunidade naquele período. Uma análise comparativa de diversas fontes europeias contemporâneas permite-nos avaliar a actividade musical crúzia em consonância com a estética vocal desenvolvida noutros centros culturais europeus. Este estudo leva-nos a encorajar os intérpretes dos nossos dias a aprofundar, através da proximidade às devidas fontes, o exercício de ornamentação sobre o repertório oriundo destes contextos.

### **Palavras-chave**

Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra; Séculos XVI e XVII; Qualidades vocais; Disposição de garganta; Cantar de garganta; Cantar com graça; Tessitura vocal; Investigação e prática interpretativa.

### **Abstract**

The descriptions of singers in obituaries and chronicles from the Monastery of Santa Cruz in Coimbra, Portugal from the sixteenth and seventeenth centuries are quite revealing of the vocal criteria appreciated by chroniclers and by the community at that time. A comparative analysis of several contemporary European sources allows us to evaluate this monastery's musical activity in consonance with the vocal aesthetics developed in other European cultural centres. The present study leads us to encourage today's performers of the repertoires arising from these contexts, through proximity to historical sources, to employ ornamentation with greater understanding.

### **Keywords**

Monastery of Santa Cruz de Coimbra; Sixteenth and seventeenth centuries; Vocal qualities; Throat disposition; Throat singing; Singing with grace; Vocal tessitura; Research and performance practice.

**O**S OBITUÁRIOS<sup>1</sup> E AS CRÓNICAS DO MOSTEIRO DE SANTA CRUZ de Coimbra em Portugal muito nos informam acerca das funções e das qualidades dos cónegos no seio da comunidade monástica crúzia. A descrição dos cónegos cantores é frequentemente reveladora de critérios vocais admirados tanto pelos cronistas como pela comunidade. As rubricas correspondentes aos cónegos quinhentistas e seiscentistas que exerceram funções musicais foram compiladas por Ernesto Gonçalves de Pinho e publicadas em 1981 pela Fundação Calouste Gulbenkian.<sup>2</sup> Podemos, graças a este trabalho pioneiro, estudar e caracterizar a estética vocal que poderá ter sido apreciada e desenvolvida no Mosteiro de Santa Cruz.

Os critérios considerados e analisados podem ser organizados segundo quatro qualidades vocais: uma extensa tessitura vocal; uma voz sonora; a disposição de garganta; e o cantar com graça. Mas o que significa cada uma destas qualidades? Em que contextos se encontram e se exploram? Que objectividade podemos contemplar? E que relações podem ser estabelecidas entre estas qualidades vocais e descrições da estética vocal oriundas de outros centros culturais europeus no mesmo período? Respondendo a estas questões, propomos aqui uma contribuição para uma definição das qualidades vocais dos cónegos cantores do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra nos séculos XVI e XVII, através de uma análise comparativa com fontes ibéricas e europeias.

### Uma extensa tessitura vocal

Nas rubricas estudadas observamos que uma voz é considerada excelente quando percorre um extenso âmbito capaz de abranger várias tessituras vocais. O biógrafo Dom Gabriel diz-nos que Dom Atanásio († 4 de Julho de 1585) «Teve muito excellente vox, porque todas vozes cantava muito perfeitamente e muitas vezes as vespersas e terças de hũ cantava octava e do outro contra baxa tão formada que elle soo fazia o choro bastante.»<sup>3</sup> Esta capacidade vocal de Dom Atanásio é igualmente revelada pelo cronista Dom Marcos: «Cantava no choro todas as vozes perfeitissimant.te.»<sup>4</sup> Do mesmo modo, acerca de Dom Aleixo († 1571) – um cantor tiple – podemos

---

O presente artigo é uma versão revista e alargada de uma comunicação apresentada no VIII Encontro de Investigação em Música organizado pela Sociedade Portuguesa de Investigação em Música, que se realizou na Escola Superior de Educação do Porto nos dias 8, 9 e 10 de Novembro de 2018. O trabalho apresentado é em parte oriundo da tese de doutoramento: Tiago Simas FREIRE, «Musique et liturgie au Monastère de Santa Cruz de Coimbra (c. 1650) : les sons d'un cartapácio à travers l'édition critique du manuscrit musical 51 de l'Université de Coimbra» (tese de doutoramento, Lyon - Coimbra, Université de Lyon - Universidade de Coimbra, 2017).

<sup>1</sup> Pedro de AZEVEDO, «Rol dos cónegos Regrantes de Santo Agostinho, por D. Gabriel de S. Maria», *Boletim de Segunda Classe da Academia das Ciências de Lisboa*, 11 (1918), pp. 104-77.

<sup>2</sup> Ernesto Gonçalves de PINHO, *Santa Cruz de Coimbra – Centro de Actividade Musical nos Séculos XVI e XVII* (Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1981), pp. 161-215.

<sup>3</sup> PINHO, *Santa Cruz de Coimbra* (ver nota 2), p. 209; AZEVEDO, *Rol dos cónegos Regrantes* (ver nota 1), p. 138 (óbito n.º 108).

<sup>4</sup> PINHO, *Santa Cruz de Coimbra* (ver nota 2), p. 209.

ler que «bem podia cantar quantas vozes quisesse».<sup>5</sup> Sobre outro cónego, de seu nome Dom Pedro († 9 de Outubro de 1594), diz-se que tinha também na sua juventude uma voz capaz de uma extensa tessitura: «truera [sic] em mancebo muito excelente vox, e podiasse dizer 3 vozes, porque cantou muito grande contra baixa, tenor e também dava contra alta muito suave com muita garganta, e sabia muito bem canto<sup>6</sup> [...]».<sup>7</sup>

A importância e a admiração pelos cantores capazes de cantar várias vozes também são detectadas em outras fontes europeias desde meados do século XVI, particularmente na carta de Luigi Zenobi sobre o músico perfeito (c.1575-1600), descoberta por Edward Lowinsky em Roma, em 1948.<sup>8</sup> Relativamente ao cantor encarregado da voz do baixo, Zenobi alega que «não pode ser considerado realmente um baixo, a menos que tenha uma tessitura de 22 notas com uma uniformidade de sopro do grave até ao agudo»,<sup>9</sup> o que significa uma extensão de três oitavas. De facto, segundo Zenobi, o bom músico e o bom maestro de capela devem ter essa qualidade vocal para poder corrigir a qualquer momento um cantor fortuito que esteja equivocado.

O canto que explora um âmbito muito alargado, sem ser exactamente o mesmo fenómeno, é um atributo vocal que pode ser associado a esta qualidade, especialmente para os cantores baixos. Encontramos um testemunho desta forma admirável de cantar no final da colecção de Tobias Hume *The First Part of Ayres*, publicada em Londres em 1605.<sup>10</sup> Na ária *Alas poore men*, o cantor, com acompanhamento obrigado de viola da gamba, deve ser capaz de percorrer três oitavas de tessitura, de fá 1 a fá 4. É, evidentemente, uma obra escrita para um «cantor de três vozes», ou seja, um cantor baixo capaz de cantar facilmente também em voz do falsete. Esta ária tem a particularidade de ser precedida por uma nota afirmando que o trabalho foi composto por imitação da música da igreja onde o cantor canta no órgão, a viola substituindo aqui o órgão.<sup>11</sup> Na introdução, é indicado ao violista que use a técnica de beliscar as cordas com os dedos (*pizzicato*) e depois que mude para o arco e toque tão forte quanto o cantor.<sup>12</sup> Este feito vocal encontra-se também testemunhado no

<sup>5</sup> PINHO, *Santa Cruz de Coimbra* (ver nota 2), p. 208; AZEVEDO, *Rol dos cónegos Regrantas* (ver nota 1), p. 127 (óbito n.º 77).

<sup>6</sup> «Canto» é um termo que também aqui pode ser lido como «contraponto», por associação a «canto de órgão».

<sup>7</sup> PINHO, *Santa Cruz de Coimbra* (ver nota 2), p. 210; AZEVEDO, *Rol dos cónegos Regrantas* (ver nota 1), p. 145 (óbito n.º 138).

<sup>8</sup> Bonnie J. BLACKBURN e Edward E. LOWINSKY, *Luigi Zenobi and his Letter on the Perfect Musician* (Florença, Leo S. Olschki Editore, 1993).

<sup>9</sup> BLACKBURN - LOWINSKY, *Luigi Zenobi* (ver nota 8), p. 82: «né si potrà dire realmente Basso, se non va ventidue voci alto, e basso con eguale tondezza di tuba».

<sup>10</sup> Tobias HUME, *The First Part of Ayres...* (Londres, John Windet, 1605), edição facsimile, prefácio de Frank Traficante (Yorkshire, Brian Jordan in association with Scholar Press, 1985), p. 114.

<sup>11</sup> HUME, *The First Part of Ayres* (ver nota 10), p. 114: «The Imitation of Church Musicke, singing to the organes, but here you must use the Viole de Gambo for the Organe, playing the burthen strongly with the Bow, singing lowed».

<sup>12</sup> Ver secção abaixo «Uma voz sonora».

final do tratado *Selva de varii passaggi* de Francesco Rognoni, publicado em Milão em 1620.<sup>13</sup> A ária *Sfogava con le stelle* apresenta diminuições tal como elas foram cantadas por Ottavio Valeta,<sup>14</sup> solicitando três oitavas de tessitura vocal. Esta peça (assim como *Tempesta di dolcezza*, do mesmo autor), escolhida para concluir um tratado sobre a arte de bem cantar, demonstra perfeitamente a admiração nutrida naquele tempo pelas vozes capazes de percorrerem uma extensa tessitura vocal.

### Uma voz sonora

Voltando às fontes do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, encontramos ainda várias vezes louvores dirigidos às vozes que são sonoras por serem capazes de bem sustentar o coro. Frei Manuel († 24 de Setembro de 1569) é aclamado pois «tinha muito grande e boa contra baixa».<sup>15</sup> Sobre Dom Aleixo, já mencionado acima, o cronista Dom Gabriel de Santa Maria escreve que «elle soo bastava cantando no coro, e na claustra do coro, e na varanda das cruces muito bem se ouvia na enfermaria.»<sup>16</sup> O cónego Dom Gaspar († 1588) também é descrito como um cantor com «muito grande contra baixa, e soo sustentou a capela deste moesteiro muitos anos».<sup>17</sup> Acerca do cantor Dom Jerónimo († 28 de Dezembro de 1606), o cronista Dom Marcos observa que «Tinha huma contrabaixa fermocissima e mto. sonora».<sup>18</sup> E Dom Gabriel descreve o mesmo Dom Jerónimo como tendo sido «muito bom e proveitoso a Religiã porque teve hũa mui suave e sonora comtra baixa que a todos os que a ouviã satisfazia muito».<sup>19</sup> Esse último testemunho é bastante curioso porque o cronista conjuga dois adjectivos hoje considerados como contraditórios (suave e sonora). Isso mostra que essas vozes, embora sonoras, não seriam duras nem estridentes. Acerca de outro cantor muito apreciado, Dom Filipe dos Santos († 3 de Junho de 1613), diz-se que «O seu talento era corista cantor emtendia muito bem o canto<sup>20</sup> e cantava muito destro hũ comtra alto muito grande e sonoro inda, que a musica fosse de seis e outo vozes sempre sobre todos se ouvia».<sup>21</sup> O cronista Dom Marcos assinala sobre este mesmo cantor que «tinha hũa contralta muy larga».<sup>22</sup>

<sup>13</sup> Francesco ROGNONI, *Selva de varii passaggi* (Milão, Filippo Lomazzo, 1620), edição facsimile, prefácio de Guglielmo Barblan (Bolonha, Arnaldo Forni, 2011).

<sup>14</sup> «Musica del Molto Illustre signor. Ottavio Valeta & da lui Cantata con gli Istessi Pasaggi»: ROGNONI, *Selva de varii passaggi* (ver nota 13), f. 71v-5.

<sup>15</sup> PINHO, *Santa Cruz de Coimbra* (ver nota 2), p. 207; AZEVEDO, *Rol dos cónegos Regrantas* (ver nota 1), p. 125 (óbito n.º 70).

<sup>16</sup> PINHO, *Santa Cruz de Coimbra* (ver nota 2), p. 208; AZEVEDO, *Rol dos cónegos Regrantas* (ver nota 1), p. 127 (óbito n.º 77).

<sup>17</sup> PINHO, *Santa Cruz de Coimbra* (ver nota 2), p. 209; AZEVEDO, *Rol dos cónegos Regrantas* (ver nota 1), p. 138 (óbito n.º 108).

<sup>18</sup> PINHO, *Santa Cruz de Coimbra* (ver nota 2), p. 212.

<sup>19</sup> PINHO, *Santa Cruz de Coimbra* (ver nota 2), p. 212; AZEVEDO, *Rol dos cónegos Regrantas* (ver nota 1), p. 160 (óbito n.º 189).

<sup>20</sup> Como afirmado acima, «canto» é um termo que pode ser lido como «contraponto» («canto de órgão»).

<sup>21</sup> PINHO, *Santa Cruz de Coimbra* (ver nota 2), p. 213; AZEVEDO, *Rol dos cónegos Regrantas* (ver nota 1), p. 167 (décès n.º 217).

<sup>22</sup> PINHO, *Santa Cruz de Coimbra* (ver nota 2), p. 213.

A indicação de que os cantores de vozes sonoras podem cantar sozinhos no coro ou apoiar sozinhos a capela deve ser realçada, pois é bastante frequente. O facto de cantar sozinho parece ter sido uma situação habitual, atestada muitas vezes nas fontes documentais pelos termos *cantar ao órgão* ou *cantar aos instrumentos*, em oposição ao cantar na capela. Um testemunho notável de música para ser cantada a solo (com uma parte incompleta de *guião*) nas fontes musicais do Mosteiro de Santa Cruz é a *Calenda de Natal*, presente no manuscrito *P-Cug* MM 51 (ff. 2v-6)<sup>23</sup> e bastante exigente sob diversos aspectos.<sup>24</sup>

Como se verifica nas fontes crúzias, podemos também assinalar que são as vozes graves que mais frequentemente estão associadas a essa qualidade de volume sonoro, e isso de acordo com sua função enquanto fundamento da harmonia, que certamente influencia a estética geral do som. Em resumo, as vozes são apreciadas pela capacidade de bem apoiar a capela, de cantarem sozinhas e de serem ouvidas de longe.

Nas fontes italianas deste período existem igualmente vários testemunhos de valorização e da necessidade de uma voz sonora nos espaços eclesiásticos. Gioseffo Zarlino, teórico e mestre de capela da basílica de São Marcos em Veneza, na sua obra fundamental *Le istituzioni harmoniche*, de 1558, estabelece uma diferença clara entre a voz sonora necessária nas igrejas e a voz mais suave apropriada às câmaras.<sup>25</sup> Também Lodovico Zacconi (1555-1627), no final do mesmo século, testemunha esta diferença sonora, criticando aqueles que nas câmaras cantam forte como se estivessem nas igrejas ou capelas onde cantam cantores profissionais.<sup>26</sup> Já no século XVII, Cesare Crivellati indica que nas igrejas e nos salões se deve cantar de maneiras diferentes: nas igrejas com voz sonora e nas câmaras com uma voz moderada.<sup>27</sup> Contudo, tal como observámos em Santa Cruz na descrição que Dom Gabriel elabora sobre Dom Jerónimo, nas fontes italianas também se confirma que as vozes sonoras necessárias nos espaços eclesiásticos não se desejam gritantes. Zacconi destaca que, nas igrejas, os cantores devem executar os seus ornamentos com força e eloquência, mas sem que essa força seja exagerada e faça transparecer o esforço.<sup>28</sup> Também o cantor virtuoso Giovanni Domenico Puliaschi adverte, em 1618, que tanto a voz suave como a voz sonora nunca devem perder a sua doçura.<sup>29</sup> Este princípio é igualmente defendido por Francesco Severi no prefácio dos seus *Salmi passeggiati* de 1615, ao afirmar que as entoações lentas devem ser cantadas com voz firme e doce.<sup>30</sup>

<sup>23</sup> Portugal, Coimbra, Biblioteca Geral da Universidade, MM 51 [*P-Cug* MM 51].

<sup>24</sup> Ver uma descrição em «A disposição de garganta».

<sup>25</sup> Gioseffo ZARLINO, *Le istituzioni harmoniche* (Veneza, edição de autor, 1558), p. 204.

<sup>26</sup> Lodovico ZACCONI, *Prattica di musica* (Veneza, Girolamo Polo, 1592), f. 52v.

<sup>27</sup> Cesare CRIVELLATI, *Discorso musicali nelli quali si contengono non solo cose pertinenti alla teoria, ma eziandio alla pratica* (Viterbo, Agostino Discep., 1624).

<sup>28</sup> ZACCONI, *Prattica di musica* (ver nota 26), f. 78v.

<sup>29</sup> Giovanni Domenico PULIASCHI e Giovanni Francesco ANERIO, *Musiche varie à una voce* (Roma, Zannetti, 1618).

<sup>30</sup> Francesco SEVERI, *Salmi passeggiati* (Roma, Nicolo Borboni, 1615), «*Ai lettori*».

## A disposição de garganta

Outra qualidade vocal muito popular em Santa Cruz é cantar com «muita garganta» ou «com disposição de garganta». Estes termos indicam muito provavelmente uma aptidão técnica e uma habilidade ornamental aplicada à música escrita, de acordo com a prática comum da época. Como veremos mais adiante, é provavelmente um testemunho de uma cultura de canto ornamentado, especificando que esses ornamentos são articulados com a garganta.

Sobre o cantor Dom Pedro, já nomeado acima como sendo capaz de cantar nas tessituras de três vozes distintas, há relatos de que «dava contra alta muito suave com muita garganta».<sup>31</sup> Esta capacidade de ornamentação vocal é igualmente descrita de uma forma bastante expressiva no obituário de Dom Francisco da Esperança († 24 de Dezembro de 1604), cantor apelidado de «Orfeo de Santa Cruz»:

[...] em o seu tempo não se viu tiple mudado com tanta disposição de graganta [sic], como a sua.<sup>32</sup>  
 [...] cantou melhor tiple que todos os do seu tempo assim na Capella como ao orgão arpa e mais estromentos e gingileiros [singileiros],<sup>33</sup> por que alem da voz ser tal que vulgarmente não se chamava se não o Orfeo também pregava bem.<sup>34</sup>

Ainda acerca deste mesmo cantor, o cronista Dom Nicolau descreve um episódio emocionante:

Mas o que acabou de pôr em admiração a todos, foi ver o dito Padre Dom Francisco, depois que deceo do púlpito, ajudar a cantar hũa chançoneta aos musicos ao levantar a Deos na Missa, com tanta destreza, & tanto ar, & graça, & disposição de garganta, & voz tam argentada, que todos diziaõ a hũa voz: Viua o Padre Orfeo de Santa Cruz. Confessando que nunca virão nome tam bem posto, como chamar ao Padre D. Francisco: O Orfeo.<sup>35</sup>

Um exemplo único de virtuosismo vocal nas fontes musicais do Mosteiro de Santa Cruz, exigindo precisamente essa disposição de garganta, é a já mencionada *Calenda do Natal*. Esta longa

<sup>31</sup> PINHO, *Santa Cruz de Coimbra* (ver nota 2), p. 210; AZEVEDO, *Rol dos cónegos Regrantes* (ver nota 1), p. 145 (óbito n.º 138).

<sup>32</sup> PINHO, *Santa Cruz de Coimbra* (ver nota 2), pp. 211-2.

<sup>33</sup> Este termo terá sido mal recopiado por [Pinho, 1981], p. 211, como sendo *gingileiros*, no entanto, na sua fonte, a transcrição de [Azevedo, 1918], pp. 158-9, pode ler-se *singileiros*. Se a primeira solução ortográfica não nos sugere nenhum significado, a última (*singileiros* = *singeleiros*) pode ser associada ao canto simples, eventualmente *a solo*, por oposição a *capella* (Ver a nota de rodapé seguinte). Segundo o primeiro dicionário de vocabulário português de Raphael Bluteau (1712), *singelo* significa «sem companhia»: Raphael BLUTEAU, *Vocabulário portuguez & latino: Aulico, anatomico, architectonico...*, 8 vols. (Coimbra, Collegio das Artes da Companhia de Jesus, 1712-28).

<sup>34</sup> PINHO, *Santa Cruz de Coimbra* (ver nota 2), p. 211: «cantou melhor tiple que todos os de seu tempo assi na capela como ao orgão arpa e mais estromentos e singileiros [...] por que alem da uoz ser tal que vulgarmente não se chamaua se não o orfeo tamben pregaua bem [...]»; AZEVEDO, *Rol dos cónegos Regrantes* (ver nota 1), pp. 158-9 (óbito n.º 183).

<sup>35</sup> PINHO, *Santa Cruz de Coimbra* (ver nota 2), pp. 211-2.

obra para uma voz solista, datada provavelmente do Natal de 1649, está presente no manuscrito *P-Cug* MM 51 (ff. 2v-6). É uma autêntica demonstração de disposição de garganta com várias diminuições vocais ou glosas, até trinta e duas semicolcheias consecutivas (Figura 1), cobrindo uma tessitura de uma oitava e uma quinta, e com exemplos extraordinários de flexibilidade agógica devido a frequentes irregularidades na organização rítmica (Figura 2). É claramente uma peça digna de um herdeiro do título de Dom Francisco da Esperança, Orfeo de Santa Cruz.



**Figura 1.** *P-Cug* MM 51, f. 4: exemplo de diminuição vocal (glosa) na *Calenda do Natal* [1649]



**Figura 2.** *P-Cug* MM 51, f. 6: exemplo de diminuição vocal (glosa) na *Calenda do Natal* [1649]

Este canto dito de garganta é o assunto central do *Libro octavo en el qual se ponen las reglas para cantar glossado y de garganta* do volumoso tratado castelhano *El melopeo y maestro* de Pedro Cerone (1566-1625), publicado em Nápoles em 1613.<sup>36</sup> O autor explica que o cantar de garganta é o que ocorre numa sequência de várias colcheias e semicolcheias num dado momento da melodia, sendo exactamente o que caracteriza a arte da glosa. Segundo Cerone, reproduzindo princípios apresentados por Lodovico Zacconi no tratado *Prattica di musica* de 1592,<sup>37</sup> quem deseja exercer a

<sup>36</sup> Pedro CERONE, *El melopeo y maestro* (Nápoles, Iuan Bautista Gargano e Lucrecio Lucci, 1613): «Libro octavo en el qual se ponen las reglas para cantar glossado y de garganta».

<sup>37</sup> ZACCONI, *Prattica di musica* (ver nota 26), capítulo 66.

profissão de cantor precisa de duas qualidades:<sup>38</sup> «força de peito» para executar um grande número de figuras rítmicas, que podemos interpretar como a respiração e suporte; e «disposição da garganta» para as pronunciar claramente e sem dificuldade, que entendemos como uma articulação precisa com a garganta. Cerone ensina-nos ainda que os lugares privilegiados para as glosas são as cadências,<sup>39 40</sup> e mais adiante afirma, porém, que se pode julgar a qualidade de um glosador pela sua capacidade de glosar não apenas nas cadências, mas sobretudo longe delas, comparando essa qualidade à do nadador capaz de nadar longe da costa.<sup>41</sup> No décimo segundo livro do mesmo tratado, aquando da descrição do modo de cantar a música a vários coros, Pedro Cerone diz que o primeiro coro deve ser «cantado com muita graça e com muita garganta, e por isso nele devem cantar os melhores cantores»,<sup>42</sup> o que sugere essa capacidade de ornamentar a música improvisando glosas e pequenos adornos (ou *graças*) articulados com a garganta.

No dicionário castelhano de Sebastián de Covarrubias (1539-1613), *Tesoro de la lengua castellana o Española* (1611), na palavra «garganta» figura a expressão «fazer garganta», com a descrição «termo de música quando cantam com grande melodia e diminuição na voz».<sup>43</sup>

O uso e carácter desta expressão pode verificar-se, de facto, em fontes musicais castelhanas do século XVI como é o caso do *Libro de música de vihuela de mano intitulado El Maestro* de Luis de

<sup>38</sup> «Se requieren dos cosas à quien quiere hazer esta profession, fuerza de pecho y dispucion de garganta: fuerza de pecho, para poder conducir à termino justo una semejante cantidad, y un tanto numero de Figuras: y dispucion de garganta, para poderlas pronunciar facilmente y sin trabajo. Porque muchos no teniendo fuerza de pecho, en quatro Figuras convienen interromper sus diseños, ò con interrompido medio acaban lo demás; y otros por defecto de garganta, no sueltan las Figuras tan rezio (es a saber, no las pronuncian tan especificadas y claras) que sea conocida por glosa», ver CERONE, *El melopeo y maestro* (ver nota 36), p. 548.

<sup>39</sup> «Los lugares que combidan al Cantante à hazer floretes de garganta y hermosas glosas, son las Clausulas; la cuales son de tal naturaleza, que quien no las haze bien, les quita toda hermosura, y à nuestros oydos las haze parecer llenas de disformidad y fealdad», ver CERONE, *El melopeo y maestro* (ver nota 36), p. 545.

<sup>40</sup> Por esta razão, todos os tratados de glosas dedicam uma grande parte das fórmulas de diminuição aos diferentes tipos de cadências, como nomeadamente: Sylvestro GANASSI, *Opera intitulata La Fontegara* (Veneza, 1535); Diego ORTIZ, *El primo libro de Diego Ortiz Toletano nel qual si tratta de le glose sopra Cadenze...* (Roma, 1553); Girolamo DALLA CASA, *Il vero modo di diminuir* (Veneza, 1584); Giovanni BASSANO, *Ricercate passaggi et cadentie* (Veneza, 1585); Riccardo ROGNONI, *Passaggi per potersi essercitare nel diminuire* (Veneza, 1592); Giovanni Battista CONFORTO, *Breve et facile maniera d'essercitarsi [...] a far passaggi [...] con le cadenze...* (Roma, 1593); ROGNONI, *Selva de varii passaggii [...] & cadenze finali per tutte le parti.* (ver nota 13); Giovanni Battista SPADI, *Libro de passaggi ascendente et descendenti di grado per grado et ancor di terza con altre cadenza...* (Veneza, 1624).

<sup>41</sup> «Que la importancia (como dixé) esta en el medio y en los puntos apartados de las Clausulas: que también los muchachos que no saben nadar, echándose en las aguas está jugando y holgando junto à la orilla: mas el ecelente, asegurado, y buen nadador, nadando tira a lo mas alto; y adonde es mas profundo, ay goza de su seguridad y ay muestra su valentia.», ver CERONE, *El melopeo y maestro* (ver nota 36), p. 550.

<sup>42</sup> «Semejantes Composiciones [Música a coros] son diuididas de ordinario en dos Choros, mas extraordinariamente en tres, en quatro, y auezes en mas Choros. En cada Choro de ordinario cantan quatro bozes, mas extraordinariamente puede auer alguno dellos ordenado solamente con tres, y auezes con cinco bozes. Las partes de los Choros ordenariamente son bozes comunes, mas extraordinariamente se suele hazer vn Choro de vozes pares, y auezes de vozes pueriles. El primer Choro de ordinario se suele componer artificioso, alegre y fugado, cantado con mucha gracia, y mucha garganta; y para esto, en el se ponen las mejores pieças, y los mas diestros Cantantes: mas el segundo no no ha de ser tan artificioso, ni tan fugado: y el tercero ha de ser compuesto sin artificio y sin Fugas, y ha de ser graue, sonoro, lleno, y de mucha magestad.», ver CERONE, *El melopeo y maestro* (ver nota 36), p. 676.

<sup>43</sup> «[...] garganta. [...] Hazer garganta, término de música quando cantan con gran melodia y diminución de la voz [...]», ver Sebastian de COVARRUBIAS, *Tesoro de la lengua castellana o española* (Madrid, Luis Sanchez, 1611), p. 630.

Milán, publicado em Valência em 1536.<sup>44</sup> O autor introduz várias das obras do livro indicando que o cantor pode (ou deve) «fazer garganta», devendo a viola tocar mais lentamente,<sup>45</sup> ou quando a viola de mão não faz ornamentos,<sup>46</sup> ou ainda sem acrescentar comentário ao modo de tocar da viola.<sup>47</sup> Este «fazer garganta» significa, portanto, acrescentar ornamentos (glosas e graças) que não estão escritos na fonte musical.

Também Juan Bermudo, no seu *Libro primero de la declaracion de instrumentos* (1549),<sup>48</sup> testemunha que a diminuição vocal, quando se «quebra» a voz em valores rítmicos mais pequenos, é uma prática ornamental muito apreciada e que essas diminuições se executam «fazendo garganta».<sup>49</sup> Além disso, verificamos no mesmo livro que essa prática da garganta está intimamente associada à improvisação pois o cantor que, com a sua delicada voz, faz garganta, desvia-se da notação escrita.<sup>50</sup> Bermudo dirige-se aos *vihuelistas*, propondo-lhes imitarem os bons cantores relativamente a certos gestos ornamentais. Este princípio estético segundo o qual os instrumentistas devem imitar os cantores é primordial na prática musical no século XVI e por isso são os ornamentos dos instrumentos frequentemente descritos em comparação ou imitação aos vocais. O próprio Bermudo emprega novamente essa comparação no tratado *Declaración de instrumentos musicales* (1555),<sup>51</sup> nomeadamente comparando os *redobles* da viola de mão com os ornamentos de garganta dos cantores.<sup>52</sup>

Ainda nas fontes castelhanas, nomeadamente as literárias extramusicais, como nos obituários crúzios, também a «garganta» é tida como sinónimo de qualidade vocal, tal como o encontramos na crónica de Antonio Obregón y Cereceda relativamente ao desempenho musical do cantor Luis Honguero, publicada nos seus discursos em 1603.<sup>53</sup>

<sup>44</sup> Luis de MILÁN, *Libro de música de vihuela de mano intitulado El Maestro* (Valência, Francisco Diaz Romano, 1536).

<sup>45</sup> «Este villancico q[ue] se sigue de la manera q[ue] aquí esta sonado: el ca[n]tor puede azer garga[n]ta. y la vihuela se ha de tañer muy a espacio.», ver MILÁN, *El Maestro* (ver nota 44), f.130r. Comentários semelhantes nos ff. 57v, 58r, 130v, 132v, 134r, 134v, 132v, 133r, 134r, 134v, 138r, 138v, 139v.

<sup>46</sup> «Este roma[n]ce q[ue] se sigue se ha de tañer muy a espacio: y al c[om]pas mayor q[ue] se entiende vn breue en el co[m]pas como veys. y de la manera q[ue] esta sonado. el ca[n]tor ha d[e] hazer garga[n]ta qua[n]do la vihuela no haze redobles.», ver MILÁN, *El Maestro* (ver nota 44), f. 138r.

<sup>47</sup> «Este villancico que se sigue de la manera que esta sonado el cantor puede hazer garganta.», ver MILÁN, *El Maestro* (ver nota 44), f. 59r.

<sup>48</sup> Juan BERMUDO, *Libro primero de la declaracion de instrumentos* (Osuna, Juan de Leon, 1549).

<sup>49</sup> «Sanct Bernardo accusandose en el libro de las meditaciones dize. Muchas vezes quebrante la boz en el canto haziendo d[e] garganta por cantar mas dulceme[n]te. Deleytaua me la melodia de la boz mas que la co[m]puncion del coraçon.», ver BERMUDO, *Libro primero* (ver nota 48), 10, f. 37r.

<sup>50</sup> «Hombres ay que teniendo bozes delicadas hazen de garganta: los quales en esto se desuian del pu[n]to que esta puntado tan poco, que no allega a ser semitono: y suena bien.», ver BERMUDO, *Libro primero* (ver nota 48), 15, f. 49r.

<sup>51</sup> Juan BERMUDO, *Declaración de instrumentos musicales* (Osuna, Juan de León, 1555).

<sup>52</sup> «El redoble es como cantor que haze de garganta: lo qual si no es bueno, tan mal parece lo uno como lo otro.», ver BERMUDO, *Declaración de instrumentos musicales* (ver nota 51), IV, 43, f. 85r.

<sup>53</sup> «Y assi luego Luis Honguero, que auia entrado alli como tan digno musico de la Real Capilla y Camara de su Magestad, con aquel natural sossiego de rostro, y aquella admirable destreza, suauidad, dulçura, ygualdad de voz y garga[n]ta, a

Desde o início do século XVI, muitas fontes europeias realçam que os ornamentos identificados como os mais belos são articulados com a garganta. Essa técnica de articulação é geralmente definida em diferentes regiões através do mesmo termo «disposição de garganta», sendo o que permite aos cantores a habilidade de elaborar glosas ágeis e bem articuladas.<sup>54</sup> Naturalmente, poderemos questionar a validade de uma relação semântica entre os vários idiomas onde encontramos este termo. Não obstante, a precisão e espessura de significado da etimologia latina de «disposição»<sup>55</sup> podem provavelmente reforçar a hipótese de uma origem comum e, conseqüentemente, a comunhão de significado entre essas diferentes línguas. No caso dos termos castelhano e italiano, Pedro Cerone é claríssimo: o teórico e músico da Capela Real de Nápoles ao serviço de Castela observa que o termo castelhano *cantar de garganta* é equiparável ao termo *cantar de gorgia* usado pelos italianos e que ambos designam exactamente a mesma técnica.<sup>56</sup> No universo da estética vocal dos séculos XVI e XVII, as várias fontes levam-nos a uma definição em que a *disposição da garganta* é precisamente a capacidade de elaborar e produzir as glosas ou diminuições vocais articulando com a garganta. A partilha da etimologia clássica deste termo por toda a Europa humanista permite-nos afirmar a possibilidade de uma afinidade terminológica entre os diferentes idiomas: em português *disposição de garganta*, em espanhol *disposicion de garganta*, em italiano *disposizione di gorgia* ou *della gorga*, em francês *disposition de la gorge*.

Uma prova documental quinhentista portuguesa que testemunha esta unidade estética em toda a Europa relativamente ao «cantar de garganta» encontra-se no tratado do missionário e japonólogo jesuíta Luís Frois (1532-1597), terminado em Junho de 1585, em Katsusa (Canzusa, na ilha de Kyushu), já o autor vivia há mais de duas décadas no Japão, onde se relatam as diferenças entre os costumes europeus e os japoneses: *Tratado em que se contem muito susinta e abreviadamente algumas contradicções e diferenças de custumes antre a gente de europa e esta provincia de japão* (1585). No capítulo 13 («Dos autos, comédias, danças, cantos e instrumentos de música do japão») pode ler-se: «Entre as nações da Europa em todas há garganta; ninguém dos japoneses canta com a voz na garganta.»<sup>57</sup>

---

que ninguna se ha ygalado, començo a cantar vna cancion, que dezia assi [...], ver Antonio OBREGÓN Y CERECEDA, *Discursos sobre la filosofia moral de Aristoteles* (Valladolid, Luis Sanchez, 1603), discurso octavo, f. 182r.

<sup>54</sup> Robert GREENLEE, «Dispositione di voce: Passage to Florid Singing», *Early Music*, 15-1 (1987), pp. 47-55.

<sup>55</sup> O termo «disposição» deriva directamente do latim *dispositio* (do grego *διάθεσις*), sendo o segundo cânone da retórica clássica (*inventio, dispositio, elocutio, memoria e pronuntiatio*), ciência irradiada por toda a Europa humanista e que corresponde à elaboração e transmissão de um discurso.

<sup>56</sup> «Este modo de cantar y estas gracias y hermosuras, del vulgo comúnmente es llamado, Cantar de garganta, (que es lo mesmo que Cantar de gorgia, según el vocablo de los Italianos.) Y otra cosa no es, q~ una unión de muchas Corcheas y Semicorcheas cogidas y unidas debaxo de qualquiera parte de Compas.», ver CERONE, *El melopeo y maestro* (ver nota 36), p. 548.

<sup>57</sup> Pedro BROCCO e Luís FROIS, «Tratado das contradicções e diferenças de costumes entre a Europa e o Japão», *Prajna - Revista de Culturas Orientais*, 1/1 (2020), p. 334.

Sylvestro Ganassi, músico do Doge de Veneza na primeira metade do século XVI, na obra intitulada *Fontegara* de 1535, evoca a *dispositione di gorgia* do bom cantor para designar a habilidade vocal para glosar.<sup>58</sup> Giovanni Camillo Maffei, no seu *Discorso della voce e del modo d'apparare di cantar di garganta* publicado em 1562, disponibiliza aos leitores um catálogo de fórmulas simples de glosas associado ao estudo que o cantor deve fazer para desenvolver a *dispositione della gorga*.<sup>59</sup> Também o cantor romano Giovanni Luca Conforto, no seu tratado *Breve et facile maniera d'essercitarsi ad ogni scolaro*, apresenta várias sequências de fórmulas de glosas com a intenção de exercitar a *dispositione*.<sup>60</sup> Após os inúmeros exemplos musicais, Conforto desenvolve ainda este assunto na sua declaração sobre as glosas no final do tratado.<sup>61</sup> No livro de salmos ornamentados com diversas glosas que o mesmo Conforto publica em 1601 (e republicado em 1602, 1603, 1607 e 1618), o seu título descritivo evoca que estas obras servem não apenas para aprender a cantar com confiança e com graça, mas também para adquirir a disposição.<sup>62</sup> No prefácio deste livro, Conforto afirma que, de facto, todos os que cantam desejam ter disposição de garganta e ser capazes de formar glosas sobre todas as notas.<sup>63</sup>

Giovanni Battista Bovicelli, na abertura do seu manual *Regole, passaggi di musica, madrigali e motetti passeggiati* (Veneza, 1594), considera que a capacidade de executar ornamentos depende da *buona dispositione* e que esta disposição de garganta (*dispositione della gorga*) deve ser adquirida lenta e progressivamente.<sup>64</sup> Bovicelli defende ainda que se alguém lhe disser que as suas glosas são difíceis de cantar, ele responderá que se todos os cantores tivessem a disposição vocal correcta eles seriam capazes de glosas bem mais virtuosas.<sup>65</sup> Giulio Caccini, no prefácio ao *Nuove Musiche* (Florença, 1602), aconselha que na execução do *trillo* e do *grosso*, o cantor deve exercitar-se a articular cada nota com a garganta (*ribattere ciascuna nota con la gola*).<sup>66</sup> Adriano Banchieri, na

<sup>58</sup> Sylvestro GANASSI, *Opera intitulata La Fontegara* (Veneza, edição de autor, 1535), p. [16].

<sup>59</sup> Giovanni Camillo MAFFEI, *Delle lettere del Sr Gio. Camillo Maffei da Solofra libri due* (Nápoles, Raymundo Amato, 1562), «Discorso della você e del modo d'apparare di cantar di Garganta».

<sup>60</sup> Giovanni Luca CONFORTO, *Breve et facile maniera d'essercitarsi ad ogni scolaro, non solamente a far passaggi sopra tutte le note che si desidera per cantare, et far la dispositione leggiadra, et in diversi modi nel loro lavoro con le cadenze, ma ancora per potere da se senza maestri scrivere ogni opera, et aria passeggiata che vorranno, et come si notano [...]* (Roma, Gardano, 1593).

<sup>61</sup> CONFORTO, *Breve et facile maniera* (ver nota 60), «Dichiaratione sopra li passaggi».

<sup>62</sup> Giovanni Luca CONFORTO, *Salmi passeggiati sopra tvtti i toni che ordinariamente canta Santa Chiesa... Ne i quali esercitando quei che cantano, non solamente si asuefarano a cantar sicuri, et con gratia, ma anco in breve acquisteranno la dispositione per sapere ben passeggiare in ogni sorte di note...* (Roma, Heredi di Nicolò Mutij, 1601).

<sup>63</sup> «[...] che tutti quei che cantano di musica, desiderino di acquistar la dispositione, & far passaggi sopra tutte le note che si parano loro davanti.», CONFORTO, *Salmi passeggiati* (ver nota 62), «Alli studiosi lettori».

<sup>64</sup> Giovanni Battista BOVICELLI, *Regole, passaggi di musica, madrigali e motetti passeggiati* (Veneza, Giacomo Vincenti, 1594), «Avertimenti...», p. 7.

<sup>65</sup> «Et se altri per aventura dicessero, che io havessi posto alcuni Passaggi, che paiono impossibiliti a farsi con viva voce, risponderò loro, che essendo essi dalla natura dottati di buona dispositione di voce ne faranno anco di più difficili assai», ver BOVICELLI, *Regole* (ver nota 64), pp. 5-6.

<sup>66</sup> Giulio CACCINI, *Nuove musiche* (Florença, Giulio Marescotti, 1602), prefácio.

sua *Cartella musicale nel canto figurato, fermo e contrapunto* (Veneza, 1614), descreve igualmente esta *dispositione* afirmando que: «Quem possui esta disposição vocal pode exercitar-se cantando sozinho ao órgão, cravo, alaúde, guitarra, harpa ou qualquer outro instrumento similar, executando assim de uma forma inteligente a música do compositor com os seus ornamentos». <sup>67</sup>

Na obra didáctica *Varii exercitii...* (Florença, 1614), Antonio Brunelli apresenta vários exercícios vocais para adquirir a disposição de garganta para fazer glosas, como se lê no seu longo título. <sup>68</sup> E, no prefácio, <sup>69</sup> Brunelli explica que a qualidade da disposição depende da articulação de cada nota com a garganta e que sobretudo os principiantes devem ter especial cuidado no exercício dessa articulação.

Em certas fontes francesas, a importância desta *disposition de la gorge* é também sublinhada, nomeadamente por Marin Mersenne na sua *Harmonie universelle* (Paris, 1636), onde o autor recomenda que os vocalizos e glosas sejam sempre articulados com a garganta e não com a língua ou o diafragma (estômago). <sup>70</sup>

A exigência da articulação de ornamentos também é descrita em fontes exteriores ao mundo latino. Sem, porém, mencionar o uso da garganta, Michael Praetorius argumenta no terceiro volume do seu tratado *Syntagma musicum* (Wolfenbüttel, 1619) que todas as notas devem ser bem articuladas para serem agradáveis. Para Praetorius, quanto mais rápidas e compreensíveis forem executadas todas as notas, para que todos possam ouvir cada nota clara e distintamente, mais agradáveis elas serão.

Por fim, é de salientar que, nas fontes do Mosteiro de Santa Cruz, esta qualidade vocal é particularmente assinalada na voz de contralto e de tiple. E, de facto, fontes europeias também confirmam que esta técnica é exigida principalmente aos cantores de vozes agudas. Na carta de

<sup>67</sup> Adriano BANCHIERI, *Cartella musicale nel canto figurato, fermo et contrapunto* (Venise, Giacomo Vincenti, 1614), pp. 49-50: «Della Gorga...».

<sup>68</sup> Antonio BRUNELLI, *Varii exercitii di antonio brunelli m. di cappella del seren. gran duca di toscana. nella illustriss. et sacra religione de' cavalieri di s. stefano in pisa. per una, e due voci, cioe Soprani, Contralti, Tenori, & Bassi; per i quali si potrà con facilità acquistare la dispositione per il cātare con passaggi; e per exercitio di Cornetti, Traverse, Flauti, Viole, Violini, & simili strumenti, con alcuni ruggieri à dua soprani per sonare. Opera Undecima* (Fiorenza, Zanobi Pignoni, 1614).

<sup>69</sup> «[...] perche tutta la forza della dispositione consiste nel ribattimento della gola; e a questo si deve avvertire particolarmente ne i principij, che ciascuno si mette a studiare; e se alcuno non hà cognitione del ben cantare come si è detto di sopra, vada ai maestri, a farsi insegnare il modo, che deve tenere per esercitarsi.», ver BRUNELLI, *Varii exercitii* (ver nota 68), «Avvertimenti ai benigni lettori».

<sup>70</sup> «Ces cadences sont les plus difficiles à faire de tout ce qu'il y a dans les Chants, à raison qu'il faut seulement battre l'air de la gorge, qui doit faire quantité de tremblements sans l'aide de la langue. Mais elles sont d'autant plus agréables qu'elles sont plus difficiles, car si les autres mouvements font les couleurs et les nuances, l'on peut dire que les cadences en font les rayons & la lumière. Ceux qui n'ont pas la disposition de la gorge pour faire les dites cadences & les passages, se servent des mouvements de la langue, qui ne sont pas si agréables [...]. Pour les tremblements de lèvres, ils ne sont pas agréables, ny permis, non plus que ceux qui semblent estre tirez de l'estomach.», ver Marin MERSENNE, *Harmonie universelle, contenant la théorie et la pratique de la musique* (Paris, Sébastien Cramoisy, 1636), p. 355 («seconde partie De l'art d'embellir la voix, les récits...», Livre sixième de l'art de bien chanter, 2de Partie, Proposition VI).

Luigi Zenobi sobre o músico perfeito (c. 1600) é expressamente afirmado que o soprano é a voz que mais deve ser ornamentada, tendo «a obrigação e liberdade total para embelezar a música com boas glosas».<sup>71</sup>

Em resumo, os cantores mais apreciados deste período são aqueles que possuem uma *disposição de garganta*, sendo esta a capacidade de elaborar glosas e ornamentos. E os melhores cantores de Santa Cruz de Coimbra são também elogiados precisamente por esta disposição.

### Cantar com graça

Um adjetivo que frequentemente é utilizado para qualificar a voz dos melhores cantores de Santa Cruz nestes períodos é, sem dúvida, a *graça*: diz-se *voz com graça*, *voz graciosa* ou *voz engraçada*.

Dom Dionísio da Anunciação († 20 de Outubro de 1603) «tomou o hábito pequeno e ficou-lhe muito bom tipre mudado que cantava com muita graça».<sup>72</sup> Sobre Dom Ambrósio de Santo Agostinho († 6 de Dezembro de 1624), que frequenta o mosteiro durante quarenta e oito anos, é dito que «teve excelente contralta atiperadam[en]<sup>te</sup> fina e graciosa com que ajudava m[ui]<sup>o</sup> na estante, como cantando aos instrumentos<sup>73</sup> e tinha p[articul]<sup>ar</sup> graça p[ar]<sup>a</sup> bradados das paixoes e bençoas do cirio paschoal».<sup>74</sup>

Dom Luís de Santo Agostinho, entrado no mosteiro em 6 de Novembro de 1593, é descrito, após a sua morte numa nota marginal do fólho 74 do *Livro do Recebimento dos Noviços*, que «cantou tenor muitos annos e teue excellente voz e mui engraçada».<sup>75</sup>

Esta qualidade é ainda apresentada para descrever aquele que parece ter sido um dos mais virtuosos cantores crúzios. Como já vimos, o já citado Dom Francisco da Esperança, denominado o «Orfeo de Santa Cruz», é aclamado na crónica de Dom Nicolau por cantar «com tanta destreza, & tanto àr, & graça, & disposição de garganta».<sup>76</sup>

Na tratadística quinhentista do comportamento, a *graça* é sem dúvida uma qualidade essencial, como a apresenta Maria Teresa Ricci no seu estudo «La grâce et la *sprezzatura* chez Baldassar Castiglione».<sup>77</sup> Tal como a descreve Ricci, o termo *graça*, na sua origem latina (*gratia*), «é, em

<sup>71</sup> «Resta il soprano il quale è veramente l'ornamento di tutte l'altre parti sicome il Basso è fondamento. Il Soprano dunque ha l'obbligo, e campo franco di passeggiare, di scherzare, e d'abbellire in somma un corpo musicale, ma se ciò non fa con arte, con leggiadria, e con giuditio, è noioso a sentire, duro a diggerire, e stomacoso a sopportare», ver BLACKBURN - LOWINSKY, *Luigi Zenobi* (ver nota 8), pp. 83-4.

<sup>72</sup> PINHO, *Santa Cruz de Coimbra* (ver nota 2), p. 211.

<sup>73</sup> A prática de cantar *a solo* acompanhado pelos instrumentos e/ou órgão encontra-se testemunhada nomeadamente numa obra atribuída a Pedro de Cristo no manuscrito *P-Cug* MM 53 (f. 32) onde se encontra a indicação: *p<sup>a</sup> cantar ao órgão*.

<sup>74</sup> PINHO, *Santa Cruz de Coimbra* (ver nota 2), p. 214.

<sup>75</sup> PINHO, *Santa Cruz de Coimbra* (ver nota 2), p. 195.

<sup>76</sup> PINHO, *Santa Cruz de Coimbra* (ver nota 2), pp. 211-2.

<sup>77</sup> Maria Teresa RICCI, «La grâce et la *sprezzatura* chez Baldassar Castiglione», *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 65/2 (2003), pp. 233-48.

sentido estrito, o favor e a inclinação da alma para fazer o bem a alguém gratuitamente ou em troca de algum benefício recebido. Mas a graça pode também referir-se à condição da pessoa que recebeu o favor. Pode ainda ser a qualidade das coisas que são agradáveis. Esta palavra graça tem, pois, muitos significados e muitas utilizações». <sup>78</sup>

Nenhuma fonte lusófona deste período, de nosso conhecimento, nos dá uma definição técnica dessa graça. No primeiro dicionário português de Bluteau (1713), o termo graça permanece associado à definição latina e ao princípio teológico de «um dom divino, gratuitamente dado à criatura intelectual», <sup>79</sup> encontrando-se exposto o atributo nos mais diversos contextos e correspondendo sempre a valores atractivos. <sup>80</sup>

No contexto vocal, por seu lado, a graça parece poder ser considerada um atributo mais concreto associado à destreza e à riqueza ornamental. Pedro Cerone dá-nos uma possível explicação técnica desenvolvida no seu *El melopeo y maestro*. Tal como citámos acima, o oitavo livro deste tratado é dedicado às glosas e aos ornamentos. <sup>81</sup> Nesse livro, Cerone, mais uma vez parafraseando Lodovico Zacconi, explica que o canto requer sempre graça e destreza (*gracia y destreza*), tal como em todas as operações humanas, e que o cantor acompanha as suas acções com graça sempre que elaborar belos ornamentos no seu canto. <sup>82</sup> A graça no cantar está assim intimamente associada à presença de glosas e ornamentos, bem como à qualidade da sua articulação (*cantar de garganta*). No livro décimo primeiro do mesmo tratado, Cerone volta a frisar este aspecto afirmando que as colcheias e semicolcheias servem para bem se cantar e com graça, e que as diminuições são como enfeites que embelezam a música. <sup>83</sup>

<sup>78</sup> «Selon cette définition [latine], la grâce est dans le sens strict la faveur, à savoir l'inclination de l'âme à faire du bien à quelqu'un gratuitement ou pour quelque bénéfice reçu. Mais la grâce peut concerner aussi la condition de la personne qui a reçu la faveur. Elle peut aussi devenir la qualité des choses qui plaisent. Le mot grâce a donc plusieurs significations, et plusieurs usages», ver RICCI, «La grâce et la sprezzatura chez Baldassar Castiglione» (ver nota 77), p. 233.

<sup>79</sup> Raphael BLUTEAU, *Vocabulario portuguez & latino: Aulico, anatomico, architectonico...* (Coimbra, Collegio das Artes da Companhia de Jesus, 1712-28), vol. 4, pp. 107-12.

<sup>80</sup> Fora do contexto da prática vocal, mais ainda dentro das artes musicais, a graça é também empregue enquanto qualidade apreciada na boa composição, significando aí a capacidade de bem compor. Em Santa Cruz de Coimbra, o cónego crúzio Dom Pedro de Cristo é descrito como tendo graça para compor chasonetas: («deixou muita musica composta e particularmente tinha graça pêra chasonetas, e musica alegre e por tal era buscado de todos os mosteiros de freyras e d& frades», ver AZEVEDO, *Rol dos cónegos Regrantes* (ver nota 1), p. 175.). Em Espanha, Tomás de Santa Maria descreve na *Arte de tañer Fantasia* as melhores regras de contraponto como dando mais graça aos ouvidos e a variedade e diversidade de consonâncias como conferindo mais graça e perfeição à música (Tomás de SANTA MARIA, *Libro llamado Arte de tañer Fantasia* (Valladolid, Francisco Fernandez de Cordova, 1565), ff. 33-3v e ff. 35-5v). Francisco de Montanos, na sua *Arte de musica*, incentiva também os compositores na exploração da variedade na textura polifónica pois tal dá muita graça ao discurso musical (Francisco de MONTANOS, *Arte de musica theorica y practica* (Valladolid, Diego Fernandez de Cordova y Obiedo, 1592), f. 49v).

<sup>81</sup> «Libro octavo en el qual se ponen las reglas para cantar glossado y de garganta».

<sup>82</sup> Ver CERONE, *El melopeo y maestro* (ver nota 36), p. 541.

<sup>83</sup> «[...] las Corcheas y Semicorcheas se ponen en Composicion solamente para bien cantar y con gracia, y para diminuir las obras: que son como vnos afeytes que adornan mucho la Musica.», ver CERONE, *El melopeo y maestro* (ver nota 36), p. 651.

O organista castelhano Tomás de Santa Maria no seu tratado *Arte de tañer fantasia*, publicado em Valladolid em 1565,<sup>84</sup> esclarece que para a música ter mais graça e dar mais contentamento aos ouvidos é necessário que o músico faça ornamentos (*redobles* e *quiebros*) e que o faça com as duas mãos, ou seja, em todas as vozes.<sup>85</sup> E ainda, caracterizando os ornamentos modernos relativamente aos antigos, descreve os primeiros como causando mais graça na música.<sup>86</sup>

Fora da Península Ibérica, o mesmo termo parece evocar um significado semelhante. Em numerosos tratados são descritos diversos ornamentos que servem para dar *gracia* ao canto. Do mesmo modo que no caso da *disposición de garganta*, acreditamos que mais que um acaso linguístico estamos seguramente perante a partilha de um termo latino que pode testemunhar uma estética musical comum.

Em Itália, Giovanni Battista Bovicelli, no seu tratado *Regole, passaggi di musica, madrigali e motetti passeggiati* (1594), ensina que se pode dar graça à voz (*gratia alla voce*) nomeadamente atacando uma nota uma terceira ou quarta abaixo (segundo o contraponto). E acrescenta que este *cercar della nota* será mais gracioso (*maggior gratia alla voce*) se a primeira nota for prolongada e a segunda rápida.<sup>87</sup> Francesco Rognoni apresenta na abertura da sua obra *Selva de varii passaggi* (1620) uma lista de ornamentos úteis para quem deseja cantar bem e com graça.<sup>88</sup> O termo *gracia* é também abundantemente utilizado por Luigi Zenobi, no final do século XVI, defendendo que para cantar bem a sua parte, o cantor deve fazê-lo com graça (*gratia*) e ornamentos nobres. E ainda segundo Zenobi esta qualidade da voz deve ser primordial e omnipresente, pois mesmo quando se canta um canto simples, ou sem glosas, deve cantar-se com *gratia*, *trillo*, *tremolo*, *ondeggiamento* e *esclamazione*.<sup>89</sup> Lodovico Zacconi dedica um capítulo da sua obra à maneira como se deve cantar com graça (*cantar con gratia*), evocando uma certa desenvoltura e destreza.<sup>90</sup> Similarmente, Lodovico da Viadana (c.1560-1627) associa a graça com a capacidade de ornamentar dos cantores quando no prefácio dos

<sup>84</sup> SANTA MARIA, *Libro llamado Arte de tañer Fantasía* (ver nota 80).

<sup>85</sup> «Para que la Musica lleue mas gracia, y assi de mas contentamiento a los oydos, es necessario q[ue] los Redobles y Quiebros de Minimas se hagan a vezes con las dos manos, esto es, vn redoble co[n] la vna mano, y otro quiebro con la otra, respondiendose a vezes desta manera. Esto se entiene, quando con ambas manos se tañeren Semibreues, o Minimas que se puedan redoblar o quebrar, assi tañendose en caça como sin ella, lo qual en gra[n] manera adorna la Musica y le da gracia, mayormente quando los Semibreues o Minimas van en caça.», ver SANTA MARIA, *Libro llamado Arte de tañer Fantasía* (ver nota 80), I, f. 51v.

<sup>86</sup> «Estas maneras de Redobles y Quiebros [...] son muy nuevos y galanos, los cuales causan ta[n]ta gracia y melodia en la musica, que la leuantan en tantos grados, y a tanto contentamiento para los oydos, que paresce otra cosa distincta de lo que se tañe sin ellos, y por tanto, con mucha razon se deue vsar siempre dellos, y no de los otros, por quanto son antiguos y no graciosos.», ver SANTA MARIA, *Libro llamado Arte de tañer Fantasía* (ver nota 80), I, f. 48v.

<sup>87</sup> BOVICELLI, *Regole* (ver nota 64), p. 9.

<sup>88</sup> ROGNONI, *Selva de varii passaggi* (ver nota 13), f. 1: «I veri principij per cantar polito, e bene. Dove si contiene il modo di portar la voce, del dar la gratia nel principiar delle note, de tremoli, de gruppi, del trillo, con alcune esclamationi non poco utile à chi desidera cantar con gratia, e maniera».

<sup>89</sup> BLACKBURN - LOWINSKY, *Luigi Zenobi* (ver nota 8), p. 84.

<sup>90</sup> ZACCONI, *Prattica di musica* (ver nota 26), p. 55v.

seus *Cento concerti ecclesiastici* (1602) afirma ter deixado algumas cadências não ornamentadas para que os cantores possam aí mostrar a sua graça (*gratia dei cantori*).<sup>91</sup>

Nas fontes francesas encontramos igualmente a graça associada aos ornamentos que devem adornar o canto. Marin Mersenne, no seu *Harmonie universelle* de 1636, afirma que a graça no cantar (*grâce aux chants*) depende das glosas de garganta (*roulements de gorge*).<sup>92</sup> No final do século XVII o termo é utilizado por Bertrand de Bacilly, especialmente no prefácio dos seus *Airs spirituels* (1688), onde o célebre autor de *L'art de bien chanter* adverte os cantores que devem saber aplicar bem todos os ornamentos e toda a graça (*tous les ornemens, toute la grace*).<sup>93</sup> Também nas ilhas britânicas encontramos o uso desta terminologia. É frequente em tabelas de ornamentos estes serem designados como *graces*, como é o caso no manuscrito de Edward Bevin (c.1630). Da mesma maneira, Thomas Mace, no tratado *Musick's monument* de 1676, dedica dois capítulos à descrição de diversos ornamentos para embelezar o canto indicando que estes se denominam *graces*.<sup>94</sup>

Assim, tal como vemos em Pedro Cerone e em diversas fontes italianas, a graça, além de qualidade vocal, transforma-se paralelamente em sinónimo de ornamento. Resumindo, para cantar com *graça*, o cantor deve elaborar *graças*.

Todos estes testemunhos levam-nos a concluir que o *cantar com graça*, repetidas vezes evocado pelos cronistas de Santa Cruz de Coimbra, evoca muito possivelmente, além de certa eloquência e destreza vocais, a capacidade de um cantor de enriquecer o seu cantar com diversos ornamentos, à imagem da estética vocal documentada um pouco por toda a Europa no mesmo período. Numerosas são as fontes que revelam claramente a prática da ornamentação como fundamental na reconstituição sonora das fontes musicais quinhentistas e seiscentistas.

## Conclusão

Analisámos os critérios vocais documentados em crónicas e no obituário do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra nos séculos XVI e XVII, organizando-os segundo quatro qualidades: a extensa tessitura vocal; a voz sonora; a disposição de garganta; e o cantar com graça. Segundo as nossas investigações e análises, estas qualidades parecem estar longe de serem subjectivas, pois evidenciam referências a

<sup>91</sup> Lodovico da VIADANA, *Cento concerti ecclesiastici, a una, a due, a tre & a quattro voci. Opera duodecima* (Roma, Giacomo Vincenti, 1602), f. 1.


<sup>92</sup> «[...] Mais il [le chanteur ayant appris à chanter à l'orgue sans un maitre] ne pourra pas donner la grace aux chants & aux passages qui dépendent des roulemens de gorge, & des autres delicatesses & tremblemens dont on vse maintenant pour porter la voix du graue à l'aigu, & de l'aigu au graue; c'est pourquoi s'il veut perfectionner sa voix, il a besoin de Maistre, à raison que les Instrumens ne peuuent enseigner de certains charmes que l'on inuente tous les iours pour embellir les chants, & pour enrichir les Concerts.», ver MERSENNE, *Harmonie universelle* (ver nota 70), I, 37, p. 47.

<sup>93</sup> Bertrand de BACILLY, *Les airs spirituels de Mr. De Bacilly* (Paris, Chez G. De Luine, 1688): «Avis de consequence, Touchant la Nouvelle Edition des Airs Spirituels de Mr de Bacilly».

<sup>94</sup> Thomas MACE, *Musick's monument* (Londres, T. Ratcliffe & N. Thompson, 1676), edição facsimile, Collection Le Choeur des Muses (Paris, Éditions du Centre National de Recherche scientifique, 1966), p. 102.

uma estética vocal concreta, comparável à descrita em numerosas fontes europeias. De facto, podemos afirmar com certa segurança que as qualidades vocais apreciadas e desenvolvidas no Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra em quinhentos e seiscentos estão em total consonância com a estética vocal documentada em vários centros culturais europeus no mesmo período.

Na tradição actual, os cantores tendem a especializarem-se numa tessitura específica, o que fecha as portas a uma extensa tessitura vocal enquanto qualidade associada aos repertórios dos séculos XVI e XVII. Incentivamos assim os cantores desses repertórios longínquos a abrirem os limites das suas técnicas vocais e, nomeadamente, os baixos a explorar as suas «22 notas» de tessitura. Sobretudo, a maestria de diversos ornamentos e glosas, ausentes na notação musical, são qualidades documentadas como essenciais dos cantores, conferindo a desejada «graça» à voz, o que exige uma «disposição de garganta»,<sup>95</sup> caracterizada pela flexibilidade vocal e clareza da articulação dos vocalizos, que devemos assim procurar cultivar e explorar mais aprofundadamente nas nossas interpretações modernas dos repertórios quinhentistas e seiscentistas.

**Tiago Simas Freire** é doutor em Música e Musicologia (Universidade de Coimbra, Universidade de Lyon) e mestre em Arquitectura (IST-UL), Flauta de bisel e Corneta histórica (CNSMD-Lyon). Recebeu o «Prix d'excellence Doctorat 2018» pela Fundação Universidade Jean-Monnet. Músico activo, gravando para as editoras *Harmonia Mundi*, *Ricercar*, *SWR2*, *Psalmus*, fundou a *Capella Sanctae Crucis* dedicada às fontes inéditas portuguesas. É professor de História da Ornamentação e de Metodologias da Investigação no CNSMD-Lyon. É investigador na HEM-Genebra e no CECH-UC. Lecciona cursos de Corneta Histórica na ESMAE e ESML. ORCID  <https://orcid.org/0000-0001-7876-0606>.

Recebido em | *Received* 05/02/2020

Aceite em | *Accepted* 26/01/2022

---

<sup>95</sup> Um projecto de investigação artística, intitulado «Per esercitarsi nella dispositione di gorgia» e dedicado ao estudo das fontes italianas entre 1601 e 1636 que evocam a disposição de garganta e sobretudo o seu exercício prático, encontra-se em desenvolvimento no Conservatoire National Supérieur de Musique et Danse de Lyon, em 2021/2022, sob direcção do autor. Este projecto deverá culminar, nomeadamente, na publicação de uma análise crítica de um *corpus* de fontes musicais e de propostas didácticas destinadas aos músicos que hoje desejam aproximar-se da prática e estética ornamentais dos séculos XVI e XVII.

