

216

AVENÇA



PORTE
PAGO



ÍNDICE

— 37.º Congresso dos Socios ...

— Música e músicos locais dos séculos XVI e XVII
 Genoveva Dolabela
 Adriana Lobo

— O ensino da música em Portugal
 João Pedro d'Alvarenga

— O ensino da música em Portugal
 João Pedro d'Alvarenga

— O ensino da música em Portugal
 João Pedro d'Alvarenga

— O ensino da música em Portugal
 João Pedro d'Alvarenga

— O ensino da música em Portugal
 João Pedro d'Alvarenga

— O ensino da música em Portugal
 João Pedro d'Alvarenga

ASSOCIAÇÃO PORTUGUESA DE EDUCAÇÃO MUSICAL

Boletim 60

Janeiro/Março 1989

ÍNDICE

	pág.
- 37.ª Carta aos Sócios	3
- Música e músicos ibéricos dos séculos XVI e XVII Gerhard Doderer, Adriana Latino, Ana Isabel Gaio João Pedro d'Alvarenga	5
- Software com características musicais, algumas considerações	15
Laura Prado	
- Vinte e cinco anos de ensino de história da música Imre Földes	22
- Dia mundial da criança	26
João Chaves Santos	
- Publicações	28
- Centro de Documentação da APEM	30
- Noticiário	31

Director: MARIA MADALENA DE AZEREDO PERDIGÃO

Redacção, Administração e Propriedade: ASSOCIAÇÃO PORTUGUESA DE EDUCAÇÃO MUSICAL

RUA ROSA ARAÚJO, 6 - 3.º



TELEF. 57 31 31



1200 LISBOA

DISTRIBUIÇÃO GRATUITA AOS SÓCIOS

PREÇO 200\$00

PERIODICIDADE TRIMESTRAL

BOLETIM 60 JANEIRO/MARÇO 1989

Registado nos SRIP N.º 109958
E.P. 209.958

Composto e impresso: Tip. Correia
Depósito Legal 2119/83
Rua do 4 de Infantaria, 4-B
1300 LISBOA

37.ª CARTA AOS SÓCIOS DA APEM

Caros Consócios

A linda frase que em 1536 Luys Milan incluiu na dedicatória do seu livro **El Maestro** ao rei português D. João III

«La mar donde he echado este libro/es ppiamente el reyno de Portugal/
/que es la mar dela musica: pues enel tanto la estimam: y tambien
la entienden»

enche-nos de alegria, de consolação e de orgulho nacional, por verificarmos o alto juízo que um grande compositor da época fazia do meio musical português de então.

Será que o mesmo alto juízo se aplica ao nosso meio musical de hoje ?

Os indícios são muito positivos e há grandes progressos a assinalar, sobretudo se compararmos a situação existente com aquela que se verificava, digamos, há cinquenta anos.

O nosso país tem passado ciclicamente por períodos de isolamento e por períodos de abertura ao exterior, como bem o assinala o importante artigo publicado neste Boletim sobre **Música e Músicos Ibéricos dos séculos XVI e XVII**.

Não rejubilamos pelo facto de os autores do artigo afirmarem a existência de uma linguagem musical ibérica nesses tempos. Parece-nos que, apesar de muitas semelhanças, o carácter peculiar da música portuguesa se revela sempre. Mas os historiadores sabem sempre mais e por exemplo, hoje em dia, pode detectar-se uma linguagem musical europeia, ou até universal, no campo da música erudita contemporânea, sem desprestígio para os compositores dos vários países.

Esperamos, no entanto, que a consolidação da Europa venha a permitir acentuar as diferenças culturais sem prejudicar a unidade do nosso velho/novo continente.

Os autores do artigo a que nos reportamos sublinham justamente a importância da história da música, cujo conhecimento permite compreender a história da civilização em geral.

A Prof.ª Imre Földes evoca a sua experiência de vinte cinco anos de ensino da história da música em escolas húngaras, dando-nos conta de como esse ensino pode ser vivo e interessante, não cronológico e alargado a outras artes e a outras disciplinas.

Interessante, também, o artigo da Prof.ª Laura Prado relativo à descrição de alguns programas de escrita e composição musical possíveis pela introdução das Novas Tecnologias de Informação.

A recensão do livro de Margot Dias **Instrumentos Musicais de Moçambique** constitui justa homenagem a quem, com tanta competência, dedicação e espírito de sacrifício se dedicou à investigação etnológica em África e permite evocar a figura ilustre de seu marido, o saudoso Professor Doutor Jorge Dias.

Finalmente, este Boletim n.º 60 da APEM revela, através das palavras do Prof. João Chaves Santos e das impressões dos alunos participantes, a alegria e a vivacidade que caracterizaram as comemorações do Dia Mundial da Criança no ano findo.

As informações sobre o Centro de Documentação da APEM e o Noticiário completam o Boletim, que decerto merecerá a atenção dos nossos caros Consócios.

Lisboa, Março de 1989

Maria Madalena de Azeredo Perdigão

MÚSICA E MÚSICOS IBÉRICOS DOS SÉCULOS XVI E XVII *

Gerhard Doderer – Adriana Latino

Ana Isabel Gaio – João Pedro d'Alvarenga

1. Introdução

A herança cultural comum dos povos ibéricos, marcada por influências diversas (grega, árabe, romana, etc.) deu origem, ao longo da Idade Média, a uma prática musical de características semelhantes nas diferentes regiões da península.

A criação do reino de Portugal e a sua progressiva estabilização política tornaram possível o aparecimento de condições para que, a pouco e pouco, se fosse criando um espírito nacional que, por sua vez, proporcionou a evolução de formas culturais próprias. A música reflecte essa situação e, desde os séculos XII/XIII, desenvolvem-se, dentro do espaço geográfico português, dois campos distintos para a realização musical: o da música associada às diversas práticas religiosas, nas igrejas e conventos, e o da música de carácter secular, de tradição aristocrática ou popular desenvolvida por trovadores e jograis.

A necessidade de consolidação das fronteiras que esteve presente ao longo dos reinados dos primeiros monarcas portugueses, parece ter-se reflectido no tipo de música que então se fazia em Portugal. Afastado dos grandes centros musicais da época e dos percursos habituais dos músicos mais conhecidos, o país produziu, nos séculos XIII e XIV, obras musicais dentro de uma tradição mais fechada do que aquela que vigorava nos lugares onde convergiam as linhas mestras da música europeia.

A partir do século XV os cronistas transmitem-nos porém uma imagem de novas e sumptuosas práticas musicais. Embora pareça haver ainda, em Portugal, um certo desfasamento em relação ao que se fazia noutras regiões europeias, começam a surgir, na descrição de festas e cerimónias profanas e religiosas, referências abundantes à qualidade dos cantos polifónicos ou ao tipo de instrumentos usados para acompanhar o canto e a dança. Músicos estrangeiros, como Guillaume de Machault (uma das figuras mais significativas do século XIV, em França) são mencionados em documentos portugueses, o que reflecte a maior abertura que o intercâmbio político e cultural com as cortes de Espanha e de Borgonha provocou e que a subida ao trono de D. João I parece ter tornado possível. A música ganha um novo peso na corte o que é documentado, por exemplo, pelas referências posteriores de D. Duarte às regras a pôr em prática para um melhor funcionamento da Capela.

É, no entanto, a partir dos finais do século XV que a música toma um novo impulso em Portugal, como consequência das alterações provocadas no país pelos Descobrimentos. Para além da abertura criada pelo contacto com outros povos e com as suas culturas, o desafio económico reflectiu-se

numa nova estabilidade que proporcionou um pleno florescimento de todas as artes e, particularmente, da música. Esse florescimento é visível, ao nível da música profana, nos numerosos vilancicos e outras obras vocais que se encontram dispersos ou reunidos em cancioneiros da época, na música instrumental usada em festas e cerimónias ao ar livre e na música associada à representação, como no teatro de Gil Vicente. Paralelamente foi ganhando progressiva importância a música para tecla, desenvolvida a partir do início de quinhentos.

Ao longo do século XVI, a música polifónica religiosa assume um papel fundamental na evolução músico-cultural portuguesa. Enquanto as composições seculares acompanham progressivamente o declínio económico e político do país, perdendo cada vez mais a sua antiga força inovadora e propulsora, a música litúrgica torna-se ponto de convergência de forças centrípetas, concentrando a energia do sentimento nacional e dando origem, na primeira metade do século XVII, a manifestações de profunda expressividade e de brilhantismo inédito.

Muito está ainda por fazer, certamente, no que se refere ao reconhecimento do justo lugar que cabe à história da música, pelo papel que desempenha como parte integrante do edifício da história geral da civilização, e pelas importantes contribuições prestadas na sua função enquanto ciência humana, autónoma. Evidentemente que os dois universos se intersectam na construção permanente de uma teia de coordenadas e condicionalismos da mais variada ordem, que por sua vez permitem o aparecimento de determinado contexto sócio/musical. Em que medida pode a história da música ajudar à compreensão dos factos da história geral, demonstra-o uma abordagem histórico-crítica de todo o ambiente musical vivido na Península Ibérica na época dos Descobrimentos, e até a sua projecção aos impérios coloniais, reflexos de todo o processo histórico então em curso; e do ponto de vista da Música, em toda esta contextura, os melhores indicadores parecem ser os micro-sistemas sociais que são as capelas de músicos, sobretudo as capelas reais e as capelas das principais sedes religiosas, na Europa e nas colónias conquistadas. Basta citar a capela flamenga que Carlos V manteve, paralelamente a uma capela espanhola, procedimento continuado por seus filhos Filipe II e Doña Juana, capelas sempre dirigidas por compositores franco-flamengos; um Papa espanhol em Roma e o Vice-rei espanhol de Nápoles proporcionaram também numerosos e importantes intercâmbios musicais com a Itália. Destas relações adveio uma importantíssima corrente de influências que possibilitou aos espanhóis o contacto com as culturas musicais d'além Pirinéus. Do mesmo modo, também nas «Índias Ocidentais» — a América Latina — se culti-

vou uma música (religiosa) europeia e ibérica, sobretudo nas catedrais dos principais centros administrativos do império espanhol. Assim, já a partir de 1535, quando uma ordem de franciscanos flamengos se instala em Quito no Equador criando uma importante escola de música, se evidenciam por toda a América Latina (conquistada) alguns focos de actividade musical onde se executa música de compositores espanhóis como Victoria, Guerreiro ou Morales, flamengos como Mouton ou Sermisy, além de compositores (hispano) americanos como Hidalgo ou Materano, situação ainda hoje testemunhada pelos numerosos manuscritos conservados nos arquivos das catedrais. Parece pois, poder concluir-se que de facto, pela história da música, ou generalizando, a partir de qualquer das histórias das artes, se podem esclarecer factos histórico-políticos, pois naquelas estes sempre se reflectem profundamente.

Para trás ficam assim focados alguns pontos vitais para a compreensão do fenómeno Península Ibérica na época dos Descobrimentos: Carlos V, o triângulo Espanha – Flandres – Itália, os Novos Mundos e a Expansão Ibérica. Além do mais, em pleno apogeu do Humanismo, já desde os tempos de Fernando o Católico (1452-1516) e não menos durante o reinado de Carlos V, a política em si adquire também uma feição humanista, tentando ser um empreendimento para homens na sua dimensão real, com ideias, sentimentos e aspirações muito concretas; e tentam concretizá-las através duma religião, dum espírito científico e duma política e duma economia que englobem este homem na sua totalidade.

Mais, com o impacto dos Descobrimentos muda radicalmente a concepção do mundo e o centro de gravidade do mundo até então conhecido – a Europa – transfere-se automaticamente para o bloco hispânico, a quem passam agora a caber as numerosas responsabilidades que secularmente tinham vindo a definir-se como tarefas do império centro-europeu, chegando mesmo a coroa espanhola a abranger um conjunto de territórios que tradicionalmente estavam vinculados ao ceptro imperial germânico e impregnados da cultura desenvolvida no interior daquele império. A via mais directa para a composição do novo mapa geo-político europeu com «sede» em Espanha, foi, digamos assim, uma herança: a que Carlos V recebeu de seus pais, tios e avós, e da qual faziam parte o legado Castelhana, Aragão, o Franco-condado, a Flandres, o Reino de Nápoles, a Sicília e a Sardenha, os estados hereditários dos Habsburg (que Carlos V cede mais tarde a seu irmão Fernando) e algumas praças no Norte de África, além das «Índias Ocidentais» conquistadas. Já o mapa mundi, no entanto, se desenha sob configurações e interesses diferentes. O papel desempenhado pelos dois países ibéricos na expansão, por um lado Portugal que dominava sobretudo a Oriente, e por outro a Espanha que dominava o hemisfério Ocidental, deu origem à primeira partilha do mundo através do tratado de Tordesilhas (1494) dividindo, de facto, o globo terrestre segundo aquelas duas zonas de influência.

Não se pode negar que o pleno desenvolvimento do Renascimento e as grandes possibilidades duma

grande difusão cultural, nas suas mais diversas manifestações, se fundamentaram no fantástico enriquecimento da Europa, desde os finais de Quatrocentos, desenvolvimento extraordinariamente acrescido pelo valioso contributo dos Descobrimentos.

O império português constituiria-se praticamente em duas décadas, entre 1500 e 1520, estabelecendo pontos de apoio militar e comercial estratégicos, como as fortalezas e feitorias oficiais, desde África até à Índia, China (Macau) e Japão (Nagasáqui), dominando o tráfego no Oceano Índico. Ao contrário da expansão portuguesa, que se baseava sobretudo no comércio das especiarias, a acção expansionista espanhola assumia mais um carácter colonizador. Não obstante, no aspecto comercial o prato americano da balança imperial espanhola contribuía pesadamente com os metais preciosos, sobretudo a prata. Para se ter uma ideia de como se reflectiu na Europa o comércio extra-europeu e a exploração dos novos mundos, bastará lembrar que, na segunda metade do sec. XV, todas as actividades das praças financeiras e das capitais europeias eram ritmadas pelo regresso das frotas das «Índias» – «Ocidentais e Orientais». Toda esta dinâmica de extensão europeia teria pois largas repercussões; era necessário construir e financiar as frotas regulares que se dirigiam da Europa até à América e Ásia; era necessário criar um novo sistema de colocação e comercialização das mercadorias, que se dirigiam da Europa até à América e Ásia; era necessário criar um novo sistema de colocação e comercialização das mercadorias, enfim, todo um sistema de forças que abria as portas a um capitalismo suportado e que suportava todo este complexo mercantil e financeiro. O ideal burguês exprime-se largamente, pelo individualismo e pelo espírito de iniciativa e de empreendimento organizado, procurando o ganho de modo a investir na produção. As novas condições económico-financeiras e as responsabilidades administrativas cada vez mais a cargo das classes médias iriam permitir a sua rápida ascensão social, fornecendo praticamente os quadros burocráticos do estado, chegando os estratos mais afortunados a formar uma nobreza «de toga» cuja importância acaba por influenciar os destinos da sociedade. Em Antuérpia, um dos principais pontos de encontro do comércio extra-europeu, detinha Portugal uma feitoria, à qual pertenceu como escrivão o ilustre humanista Damião de Góis.

Acontecimentos como a adição da coroa portuguesa e a respectiva lista de colónias ultramarinas (Brasil e domínios orientais), a juntar aos novos territórios também a oriente, conquistados (Filipinas, etc.), tornaram possível à monarquia de Filipe II um apogeu de domínio económico e geográfico, que se reflecte, por sua vez, numa época de esplendor cultural a que corresponde um renascimento musical de personalidade ibérica com características muito próprias.

II. A Música Secular

No que diz respeito à música secular (ou profana), esta não é mais do que uma das várias manifestações artísticas resultantes de um impulso cultural sem precedentes; este novo ímpeto encontra

a sua origem e a sua força anímica no vasto plano de acção mercantil originado pelos Descobrimentos, o qual, se por um lado visa a expansão e a difusão da Fé a terras de além-mar, já por outro se desenvolve no sentido dos intercâmbios comerciais e culturais com importantes praças do velho continente, com todas as consequências positivas que daí advêm. Podemos então encarar este período como o de um grande esplendor da cultura portuguesa, cujas primeiras manifestações se fazem sentir já em meados de quatrocentos e se projectarão até meados do séc. XVII.

É sobretudo através da pena dos cronistas da época, humanistas de elevada craveira, alguns mesmo cultores de música como Garcia de Resende ou Damião de Góis, que podemos dispor de informação relativa à função e papel da música na sociedade civil renascentista. Reza a **Chronica de el-Rey D. Joam II** de Garcia de Resende, que aquele soberano «mandou mais vir da Alemanha, Flandres, Inglaterra e Irlanda em navios, muitas e mui ricas tapeçarias, e panos de lã muito finos, e outros forros e facaneas fermosas, e muito boa prata em pasta. Muitos e bons cozinheiros, muitos ministrís altos e baixos, cuja vinda e envio destas cousas custou muito dinheiro». Por ministrís altos e baixos entendam-se músicos executantes de música alta e música baixa, adjectivos estes relacionados com o volume de som, e, consequentemente com o tipo de instrumentos que assim o produzem e com o respectivo repertório. Podemos imaginar também o estatuto que a sociedade coeva conferia ao músico (profissional) ao «aviá-lo» com a mercadoria ornamental e bem assim com os cozinheiros, ficando a esta música amiúde reconhecido um carácter meramente circunstancial. Já noutras passagens das crónicas, no entanto, aos músicos tangedores (que crãgam/tocam um instrumento) e cantores, provavelmente fazendo parte das capelas privadas da alta nobreza, é dispensado tratamento de maior consideração; veja-se o exemplo da capela de D. Manuel «que tinha estremados cantores e tangedores, que lhe vinham de todas as partes Deuropa, a qual fazia grandes partidos e dava ordenados com que se mantinham honradamente, e além disto lhe fazia outras mercês, pelo que tinha uma das melhores capelas, de quantos Reis e príncipes então viviam ...»

Mas, paralelamente a uma música palaciana muito rica e cultivada, coexiste uma música de inspiração popular, não se podendo ignorar, para justificar esta compartimentação, o progressivo estrangulamento político-social concretizado no reinado de D. Manuel, de cariz centralizador e numa perspectiva de monopólio do poder e do aumento do prestígio da coroa, emprestando ao estado uma feição essencialmente aristocrática. No sector das artes visuais encontramos estas manifestações em forma cristalizada, através dos elementos decorativos do estilo manuelino, manifestações estas que têm o seu «contraponto» na música através da requintada arte da glosa (ornamentação/variação duma linha melódica).

Um retrato de toda esta ambiência é-nos fornecido pela obra de Gil Vicente, compositor de origi-

nais de teatro para entretenimento da corte. Os autos vicentinos constituem, além do mais, um rico testemunho dos costumes musicais cuja prática se verifica fora do âmbito da corte e da aristocracia. Assim, e além das manifestações teatrais que incluem música, como os entremezes ou as mascaradas, e desenhos coreográficos como a chacota ou a folia («ordenaram-se todos estes pastores em chacota como he seu costume, porem a cantiga della foi cantada de canto d'orgam...»), os autos de Mestre Gil dão-nos a conhecer algumas formas musicais populares – monofónicas e polifónicas – que são simultaneamente as mais praticadas e as que em maior número aparecem nos cancioneiros renascentistas de toda a Península Ibérica. Aparece-nos assim o Vilancete (mais tarde Vilancico), a cantiga (também designada por Chansoneta), formas estreitamente aparentadas com outras existentes na Europa central, e que consistem num mote que serve de refrão, seguido de estrofes glosadoras; no Romance, geralmente em língua castelhana – de não esquecer a tendência castelhanizante da poesia lírica portuguesa a partir de meados do séc. XV – narram-se acontecimentos históricos ou lendários, adaptando-se por vezes a estes textos os acontecimentos contemporâneos. Isto para além de trechos puramente instrumentais, e de todo o instrumentalário a que Gil Vicente faz alusão nos seus autos.

III. A Música Litúrgica

A partir de cerca dos meados de Quinhentos, a concepção da música que respeita à Igreja é naturalmente enquadrada na estratégia da Contra-Reforma: a inteligibilidade dos textos deve sobrepassar quaisquer motivações de carácter puramente musical. Pretende-se a música reconduzida aos padrões mais estritos de funcionalidade, codificada no complexo ritual da liturgia tridentina.

O estilo dos compositores franco-flamengos – que dominara três gerações, de Guillaume Dufay (ca. 1400 - 1460) a Josquim des Prés (ca. 1450 - 1521) y foi progressivamente substituído por outro que lhe imitava a forma, criando porém os seus próprios conteúdos. Transformado assim no veículo de uma expressividade que lhe era essencialmente estranha, dominado pelas significações e pelas estruturas textuais, o estilo dos mestres do primeiro Renascimento sobreviveu nos idiomas do Maneirismo, servidos por um corpus de procedimentos técnicos e estilísticos tomados da Retórica (o uso da cadência com propósitos expressivos, as dissonâncias, as modulações permanentes, os cromatismos, a tendência para a homorritmia, as censuras que seccionam o discurso, a oposição de corpos sonoros diferenciados, o gosto do contraste, da assimetria, da desproporção, etc.), que conduziriam, a pouco e pouco, à desagregação da linguagem polifónica e do seu código modal.

Uma das características marcantes da música em Portugal sob a Contra-Reforma é a escassez extrema de uma produção do âmbito profano. O fenómeno pode explicar-se pela relativa indisponibilidade cultural da generalidade da aristocracia e dos

extractos mais elevados da burguesia urbana, incapazes de sustentar uma actividade musical permanente exterior à Corte e à Igreja.

A privação da independência política, em 1580, decerto reforçou esta situação, porquanto a Capela Real de Lisboa (o conjunto dos músicos adstritos à Casa do Rei), subsistindo embora como uma das capelas do monarca espanhol, viu as suas funções reduzidas à participação nos actos do culto e, conseqüentemente, à execução de um repertório que não era fora do âmbito litúrgico. Assim, permaneceram como únicos centros de actividade musical relevante as Catedrais de Lisboa, de Évora e de Braga, a Universidade e o Mosteiro de St.^a Cruz de Coimbra e o Seminário de Vila Viçosa, estreitamente ligado à capela dos Duques de Bragança.

Para os compositores – portugueses ou espanhóis – que trabalhavam em Portugal, a falta de um mercado social de consumo de música profana traduziu-se num apêgo forçado e quase exclusivo às formas e aos géneros da liturgia romana, cujos limites, impostos pelo Concílio de Trento, são particularmente explícitos.

A música – e particularmente o canto, que era entendido como instrumento da expressão humana do louvor de Deus – integrava o cerimonial da Igreja na Missa e no Ofício. Na Missa, a grande parte dos textos que são fixos eram cantados – **Ordinarium missae: Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Angus De** – o mesmo sucedendo com aqueles textos que mudam conforme o calendário hagiográfico ou cristológico, correspondendo ao especial significado de cada festa, no curso do ano litúrgico – **Proprium missae: Introitus, Graduale, Alleluia, Offertorium, Communio**.

O Ofício Divino – **Opus Divinum** – abrange, com o **Officium nocturnum** e o **Officium diurnum**, uma série de serviços litúrgicos celebrados a horas determinadas do dia e da noite: Matinas (ofício nocturno), Laudes, Vésperas e Completas, designadas **Horae maiores**, porque englobam um número maior de rúbricas e eram executadas com mais aparato ritual que as designadas **Horae minores** (Prima, Terça, Sexta, Noa).

Dois princípios básicos marcam a concepção e a prática da música litúrgica, nos sécs. XVI e XVII: o contraste entre o canto em uníssono (cantochoão) e as composições polifónicas (canto d'órgão) vocais e/ou instrumentais, e a conseqüente alternância dos suportes musicais do texto litúrgico, ora expresso, no caso dos media vocais, ora apenas sugerido (ou implicado pela presença de um cantus-firmus), no caso dos media instrumentais (prática dita alternatim). Um relato coevo particularmente elucidativo é este, que respeita a St.^a Cruz de Coimbra:

«no tẽpo q̃ as Sãtas Reliquias entrãõ se começarãõ a tocar muitos & varios instrumẽtos (...). Depois de acabarẽ todos leuantou o cantor Mor, Te Deũm laudam ajudãõõ o Conuẽto em Cãto de de Orgãõ, a q̃ os instrumẽtos alternadamẽte respondiãõ (...).» (Relacam, do Solenne Recebimento das Santas Reliquias, que forãõ leuadas da See de Coimbra, ao Real Mosteyro de Santa Cruz ... Coimbra, 1596).

O serviço musical nas Igrejas Catedrais, nas Colegiadas e nos Mosteiros era normalmente assegurado pelo Coro, que comportava os membros todos da comunidade eclesiástica, os quais executavam as partes da Missa e do Ofício em cantochoão, pela Capela, um grupo menor de cantores – homens e moços ditos «do coro» – e, a partir do segundo quartel do séc. XVI, de instrumentistas de sopros (charamelas, cornetas, flautas e sacabuxas), que intervinham na execução do canto d'órgão, e pelo Organista, que ora acompanhava o Coro e Capela, ora tocava sozinho o seu instrumento, alternando com as vozes nos cantos antifonais – executando Versos – ou preluçando as cerimónias – executando Tentos, obras de factura política-imitativa, que nasceram, nos alvares de Quinhentos, do hábito de glosar os motetos, as canções e os géneros vocais afins, geralmente tomados dos polifonistas neerlandeses.

O presidente da Assembleia – o Chantre, no caso das comunidades eclesiásticas seculares (Cabidos das Catedrais e das Colegiadas), ou o Cantor-Mor, no caso das comunidades monacais – era responsável pela escolha da música executada em cada acto do culto e zelava pelo acerto do Coro. O Mestre-de-Capela era o responsável pela execução da música polifónica, acumulando frequentemente esta função com a tarefa de compor a grande parte do repertório da Capela, sobretudo as obras circunstanciais – vilancicos ou chançonetas, em língua vernácula (português, castelhano, biscaíno, guineo) – que eram interpoladas na liturgia das festas principais – nomeadamente o Natal, a Epifania, a Imaculada Conceição e o Corpus Christi – entre os Nocturnos do Ofício de Matinas, ou mesmo na Missa.

Nos finais de Quinhentos, o espanhol Hierónimo Róman resumia assim, de forma eloquente, a situação carecterística da música em Portugal, do segundo terço do séc. XVI ao último quartel do séc. XVII:

«Direi (...) que os portugueses nos sobrelevam, e isto porque a profusão da sua música instrumental e coral durante o ofício divino lhes confere prioridade na Igreja Católica» (Repúblicas del Mundo. Salamanca, 1595).

IV. Música Ibérica aquém e além fronteiras

Inúmeros são os pontos de contacto estabelecidos, desde há muito, entre os músicos dos dois países da Península Ibérica, pontos de contacto que – apesar de todas as vicissitudes sócio-económicas e atitudes políticas adversas – criaram, naturalmente, uma forma de manifestação artística comum que se consubstanciou numa expressão musical idêntica e unitária aquém e além da fronteira luso-espanhola. Esta linguagem musical ibérica estava marcada, particularmente durante os séculos XVI e XVII, por vários elementos típicos e de carácter muito próprio. Podem apontar-se, neste sentido, o repertório das formas musicais, onde existem estruturas bem particulares e caracterizantes, bem como o instrumental musical, onde se destaca o órgão espanhol-português como profundamente divergente do órgão de outros países além Pirinéus.

Acontece que exactamente nos anos quinhentistas e seiscentistas, as constantes e múltiplas inter-relações entre músicos portugueses e espanhóis levam a uma intensificação do elemento ibérico da linguagem musical sóbria, calorosa e profundamente expressiva que conseguira, por outro lado, absorver e transformar as mais diversas influências vindas de fora da Península Ibérica, tanto do velho continente, como dos Novos Mundos.

Escolheram-se três acontecimentos que tiveram lugar no século XVI e que merecem ser relatados neste contexto, ilustrando, de uma maneira exemplar, o florescimento de uma cultura musical comum e o relacionamento dos músicos de Portugal e da Espanha:

1. Em 1536, o compositor e vihuelista valenciano, Luys Milan dedicou o seu livro, a mais importante de todas as publicações dos vihuelistas quinhentistas, ao rei português D. João III. No prólogo do seu **Livro de música de vihuela de mano. Intitulado El Maestro. [...] Composto por don Luys Milan. Dirigido al muy alto y muy poderoso & inuicissimo principe don Juã: por la gracia de dios rey de Portugal: y delos Algarues & desta parte y dela otra del mar: & Affrica: & señor de Guinea: & dela conquista & nauegacion [...]**, o autor refere-se, em termos nobres e elegantes, ao ambiente musical do país e da corte de D. João III, destinatário bem condigno das suas composições e que lhe retribuiu, aliás principescamente as honras aquando da estadia do compositor em Lisboa.

[...] Y siguiendo mi inclinacion / he me hallado vn libro hecho de muchas obras: que dela vihuela tenia sacadas y escritas: y teniendolo entre las manos / pensado lo que del haria: vinome ala memoria la que vn filosofho griego hizo de una muy estimada piedra preciosa que se hallo: ala qual teniendo entre sus manos / dixo estas palabras. Si yo te tuuiesse perderias tu valor. Y si tu me tuuiesse / perderia yo el mio. Y dicho esto la echo enla mar. Siguio se despues que de alli a poco tiempo fue hallada vna balena muerto ala orilla de la mar: y abriendola / le hallaró la sobredicha piedra la qual vino en poder de vn rey: y fue tenida en tanto por el / que siempre la traya consigo. Y offresciendose despues oportunidade / vio el dicho pilosopho en poder de aquel rey aquella piedra de tanta estima que el auia echado enla mar: ala qual con gran admiracion dixo estas palabras. Tu eres agora de quien es tuyo: mostrádo que la piedra estaua en sua lugar. Este filosofho propriamente me parece que soy yo: que se hallado este libro / al qual he dicho las mismas palabras que el filosofho dixo a su piedra. Y con razon las puedo dezir: porque si yo solo tuuiesse este libro perderia su valor: pues el dexaria de hazer el prouecho que puede. [...] La mar donde he echado este libro / es ppiamente el reyno de Portugal / que es la mar dela musica: pues enel tanto la estiman: Y tambien la entienden. [...] Y por esta y

muchas otras causas / le presento & dirijo ha vuestra real alteza. [...] Tu eres agora de quien es tuyo. Que quiero dezir: que el libro esta en su lugar: pues no podra ser mejor entendido / ni mas estimado. [...].

2. Depois da abdicação do seu irmão, D. Carlos V, a rainha D. Maria da Hungria retirou-se para Espanha, levando consigo todos os seus haveres pessoais que abrangiam também um número considerável de livros de música, partituras e instrumentos musicais, contemplando, ainda em vida, a sua sobrinha princesa D. Juana com seus livros de música e seus instrumentos musicais; esta última, tal como a tia, grande apreciadora de música, mudou-se para Lisboa no ano de 1552, altura em que se casou com o Infante D. João, filho de D. João III e de D. Catarina. Ao instalar-se na capital portuguesa, a princesa D. Juana trouxe consigo músicas, instrumentos e um pequeno conjunto de músicos escolhidos entre aqueles que se encontravam ao serviço da coroa espanhola. Seria até ao mês de Maio de 1554, que estes músicos (com excepção do organista Francisco de Soto que regressou a Espanha bastante antes) conviveriam na corte lisboeta com os seus colegas portugueses; depois da morte do infante D. João e do nascimento de D. Sebastião, a viúva voltou a Valhadolid para assumir, a pedido do seu pai, a regência de Castela durante a ausência do seu irmão, príncipe Filipe. Foi nessa ocasião, que os músicos de origem espanhola acompanharam D. Juana, deixando Portugal.

Os documentos da Casa Real de Castilha dão-nos informação exacta acerca da situação dos membros da capela da princesa D. Juana no ano de 1552 (reprod. de H. Anglés: *La Musica en la Corte de Carlos V. In: Monumentos de la Musica Española*, vol. II, Barcelona 1965, p. 80-81):

Capilla:

A don Pedro de acosta, obispo de Osma, capellán mayor [Al margen:] Vino a servir a V. Al. Y a de bolber a Castilha.

Al bachiller Juan López de la Quadra, mi maestro. [Al margen:] Vino con Vtra. Alteza y buélbsa a Castilla.

Al padre Fray Juan de Minatones, mi confessor. [Al margen:] Queda en Castilla.

A Alonso Fernández, dean de mi capilla. [Al margen:] Sirve en Portugal.

A Xristóbal de Spinosa, mi limosnero y capellán. [Al margen:] Sirve en Portugal.

A Alvaro Alfonso, thesorero de mi capilla, que asentó nuebo en ella [al margen:] Sirve en Portugal.

Francisco de Morales, capellán. [Al margen:] Sirve en Portugal.

Juanes de Rretería, capellán. [Al margen:] Sirve en Portugal.

Estibaliz de Ordunã, mi capellán ... queda en el serbicio de Ill.^{mo} Diego Bradón Pereira, que es de los nuebamente resecebidos. [Al margen:] Sirbe en Portugal.

Pedro Farina. [Al margen:] No ha benido a servir.

Xpistóbal Serrano, capellán. [Al margen:] Sirbe en Portugal.

Alonso Moreno, capellán. [Al margen:] Sirbe en Portugal.

Al licenciado Diego Abarca Maldonado que es de los nuebamente rescibidos. [Al margen:] Sirve en Portugal.

A Bartolomé de Escobedo, maestro que fué de mi Capilla. [...] [Al margen:] Queda en Castilla.

Miguel Francés de Cariñena. Queda en Castilla.

Francisco de Soto, músico, se libra del dicho tiempo y preçio, otro tanto y solo el asiento no ha de gozar por la dicha rrazón [...] [Al margen:] Vino a Portugal y buélvese a Castilla.

Melchor Cáncer, músico. [Al margen:] Queda en Castilla.

Francisco Martinez, músico. [Al margen:] Sirve en Portugal.

Cipriano de Soto, organista. [Al margen:] Sirbe en Portugal.

António de Prado, cantor. [Al margen:] Queda en Castilla.

Moços de Capilla y reposteros della: Mateos de Fletes, mi moço de capilla. [...] [Al margen:] metiósse frayle.

Juan Baza, moço de capilla. [Al margen:] Sirbe en Portugal.

Francisco de Buenalma, que es de su calidad. [Al margen:] Sirbe en Portugal.

Juan Muñoz, moço de capilla. [Al margen:] Sirbe en Portugal.

Francisco Núñez, moço de capilla. [Al margen:] Sirbe en Portugal.

Gerónimo de Vallejo, moço de capilla. [Al margen:] Queda en Castilla porque es ciego.

[...]

Sebastián Sánchez, tanborino ... Sirbe en Portugal.

Através das indicações que António Caetano de Sousa nos transmite nas suas **Provas da História Genealógica da Casa Real Portuguesa** (Lisboa, 1774, vol. III, p. 68-80) sabemos que, em Lisboa, a capela da princesa D. Juana abrangia ainda seis menestres, oriundos de Borgonha e de Itália (Tudesco Borguonhão, André Borguonhão, Francisco Millanez, João Maniano, Estevão de ?, Domingos Nebesano).

3. Entre o dia 22 de Dezembro de 1576 e o dia 2 de Janeiro do ano seguinte, o rei português D. Sebastião encontrou-se no Mosteiro dos monges jerónimos de Guadalupe com o seu tio, o rei D. Filipe II de Espanha, a fim de realizar uma série de conversações acerca do seu previsto casamento e da sua guerra em terras africanas. A maior parte das cerimónias litúrgicas que tiveram lugar durante aqueles dias foram acompanhados, musicalmente, pelos artistas que seguiam nas comitivas de ambos os reis.

Entre os muitos relatos dos cronistas da época destaca-se a descrição pormenorizada dos acontecimentos musicais que nos deixou o Rev. Beça, padre português ao serviço de D. Sebastião (cit. extraída de E. Veira: «Alexandre de Aguiar». In:

Diccionario Biográfico de Músicos Portugueses. Lisboa, 1900, vol. I p. 5 seq.).

Em 19 de dezembro, à mesa houve dois músicos, com suas guitarras castelhanas, cantaram muito bem, os quaes hião em nossa companhia, avia frutas. S.A. não quiz que as tangessem à missa. S.A. esteve a ella, no princípio tangeram chamarellas e á offerta corneta, e ao levantar a Deos frutas e violas d'arco e tangeram bem, eram de Trugillo.

Em 20: Aqui ouve á mesa de S.A. dous castelhanos graciosos com guitarras muito bem tratadas, e muito grandes officiaes do seu officio, e cantaram e tangeram muito bem.

Em 23: Este domingo 23 de dezembro foy El-Rey Phelippe a ver El-Rey Nosso Senhor no seu aposento, e la esteve bom pedaço e não ceou n'este dia; e a boca da noite foi para S.A. o Duque de Alva, e fora estava o Duque de Aveiro, e Christovão de Tavora, e D. Diogo de Corduba, e Pero de Alcaçova, e D. Francisco Portugal, e Francisco de Tavora, e o Alferes mor, e Manuel Coresma, e outros Senhores Castelhanos e ouve mais, convém a saber Affonso da Silva que tangia o cravo, Manuel de Victoria, e Alexandre de Aguiar as violas, e cantava Domingos Madeira, Egas Parlimpo e Pero Vas, e Alexandre de Aguiar os contrabaxos, e cantaram por grande espaço e muito bem, e muitos modos de vilancicos e chacotas; e isto era na casa onde S.A. comia [...]

Em 24: Vésperas de Natal estiveram os Reis ambos às vesporas, e estiveram no coro: as vesporas foram de canto de órgão dos frades que havia muitos e destros: o Mestre de Capella que dizem que sabe muito, e outros frades contrabaxos e capados; de Toledo veio o capado affamado, e uma corneta estremada, e o tangedor Penhalonga E de Plazencia vieram 3 capados, e um clerico tenor bom, e o primeiro salmo salmearam à estante os frades, o segundo cantou o capado nos órgãos com o corneta e tangia o órgão Penhalonga e cantou muito bem. O 3.º salmo cantaram os frades de cantochão sem órgão muito baixo e sem canto de órgão; o 4.º e o 5.º tangeo Antonio da Silva, cantou Domingos Madeira alguns versos, e outros com Alexander de Aguiar e Corneta e pasmarão estes senhores castelhanos e ficavam perdidos pela musica portuguesa e disseram grandes cousas della, de maneira que D. Diogo de Cordova se hia aos órgãos; A Magnifica foi muito bem cantada, ouve dous ou tres ternos dos capados muito bem ditos. E no órgão também ouve versos para ouvir, a corneta disse hum soo com o órgão, Domingos Madeira outro, Alexandre de Aguiar e / a Corneta outro bem dito. [...]

Em 25: Ao dia de Natal foram os Reis ouvir vesporas de S. Estevão e forão muito bem cantadas; cantou Domingos Madeira e Alexandre de Aguiar, tangia António da Silva

e a corneta da Sé de Toledo, ouve singelos e Magnifica, ternos tudo muito bom.

Em 26: A segunda oitava ouviram os Reys missa a saber El-Rey Nosso Senhor rezada no coro, teve suas cerimonias e quartina armada como em Portugal, folgaram muito alguns castelhanos de ser tudo como se lhe fazia, e olharam todas as pessoas da crendência, e as gabaram. A missa disse frei Simão portuguez filho de D. Fernando de Menezes Arcebispo de Lisboa, e eu R.^o da Beça fizemos as cerimonias, e El-Rey Philippe ouviu a missa cantada, esteve na sua quartina que sempre esteve armada sem se desarmar, não ouve pregação, cantou-se a missa pelos mesmos frades, e cantores de Plazencia e Toledo, ouve uma Alleluia, a saber o capado de Toledo o frade mestre da Capella, e outro frade contrabaxo. Alexandre de Aguiar, e foi muito bem dita, ao levantar a Deus cantou Domingos Madeira a Ave Maria muito bem cantada, tangeo-lhe Afonso da Sylva. Etc.

Em 30: [...] Ao Domingo ouviram os Reys missa ambos cantada, ouve motete nos orgãos com corneta, e cada hum dos Reys acabada foi jantar ao seu aposento, e toda a missa foi de gostos e rizos de ambos os Reys.

Em 31: [...] N'este mesmo dia ouviram os Reys ambos vesporas solenes, e estiveram no coro: ouve versos nos orgãos singelos, o capado de Toledo, e Domingos Madeira e a corneta que tangia tudo muito bem dito. Em 1 de Janeiro: Ao dia de anno bom, ouviram os Reys ambos missa na Capella mor na quartina acostumada: foi tambem a missa dos frades como das outras vezes; cantou o capado de Toledo, ao orgão e tangeo a corneta que ornava muito bem cantou a Ave Maria.

V. A música e os novos mundos

Vários foram os cronistas que, geralmente por encomenda régia, se encarregaram de relatar os acontecimentos históricos portugueses ao longo dos séculos XV e XVI, como Fernão Lopes (c. 1380/post 1495) na **Crónica Geral do Reino** ou Gomes Eanes de Zurara (1410-20/1473-4) na **Crónica da tomada da cidade de Ceuta**. Outros contaram os feitos de reis e príncipes, ou de outras personalidades, em obras como as Crónicas de D. Pedro I, de D. Fernando, de D. João I, de D. Afonso V, do Conde D. Pedro de Meneses, do Condestável D. Nuno Álvares Pereira, etc. da autoria de cronistas como Duarte Galvão (?/1517), Rui de Pina (1440?/1522), Garcia de Resende (1470?/1536), Damião de Gois (1502/1574) e outros.

Embora as informações contidas nestas crónicas não possam ser consideradas como dignas de inteiro crédito pois nem sempre os cronistas utilizam critérios de rigor histórico, elas dão-nos, no entanto, preciosas indicações sobre a época que descrevem, através de numerosos pormenores que ajudam a dar vivacidade ao texto e que resultam, em grande parte, do facto do próprio cronista os

ter presenciado. Surgem assim, paralelamente às informações sobre os mais variados acontecimentos de ordem política, económica ou social, indicações, por vezes muito precisas, sobre aspectos do dia a dia da corte ou das cidades, que relatam o que as pessoas vestiam ou comiam, as decorações que eram usadas em determinada festa ou ainda a música que nas diversas ocasiões se fazia.

As referências à música nas crónicas portuguesas dos séculos XV e XVI são abundantes e abrangem diversos tipos de situações que podem ser resumidas da seguinte forma:

1. Descrições de cerimónias religiosas solenes que incluem o recurso ao Órgão, às missas cantadas ou a cantos «muito bem contraponteados»:

«A Igreja estava a mais fermosa cousa que se podia dizer, requissimamente armada, e muytas bandeyras reaes, e a gente era tanta que não cabia, e tanto orgãos, charrellas, sacabuxas, trombetas, atambores e outros muytos estromentos que quando acabavam de jurar juntamente tangeram e os sinos repicavam» (Resende, Cr. D. João II).

2. Descrições de grandes acontecimentos de carácter social da corte (casamentos, baptizados, festas ao ar livre, recepções, etc.) onde são referidos com pormenor os instrumentos utilizados para a música bem como os cantos e danças executados:

«E era tamanha cerimonia que durava muyto cada vez que iam a mesa. E o estrondo das trombetas, atambores, charrellas, e sacabuxas e de todos os ministros era tamanho que se não ouviam, e isto se fazia cada vez que el Rey, a Raynha, o Principe, a Princesa bebiam» (Resende, Cr. D. João II).

3. Descrições do papel da música na educação de príncipes e nobres que se queriam bons tangedores assim como bons trovadores:

«Folgo muyto com Nuno Pereyra, fidalgo de sua casa, homem galante, cortesão e bom trovador» (Resende, Cr. D. João II).

4. Descrições de batalhas onde trombetas e tambores são mencionados, quer para indicar situações de vitória, quer para explicar como os diferentes grupos comunicavam entre si, em terra ou no mar:

«Foy com grande triumpho e vagar, com suas bandeyras tendidas, e trombetas e atabales a Cidade do Touro» (Resende, Cr. D. João II).

«Mandou as trombetas fazer synal de combate» (Pina, Cr. D. Duarte).

5. Descrições das danças e cantares do povo ou das suas manifestações espontâneas de alegria, muitas vezes expressas através da música:

«As novas desta vistas correram por todas as caravelas [...] e como gente que não sabe encobrir sua alegria, fizeram soar seus instrumentos e alevantaram cantares» Zurara, Cr. C. Guiné).

6. Descrições de manifestações musicais dos povos com que os portugueses foram sucessivamente contactando:

«A maior parte do tempo despendem em cantar e bailar porque o seu viço é folga sem trabalho» (Zurara, Cr. C. Guiné).

Não é porém exclusivamente através das crónicas que temos acesso a informações sobre a música na vida dos portugueses na época dos Descobrimentos. Também os relatos de viagens desse tempo nos dão imagens vivas das impressões colhidas pelos diversos autores ao longo das suas vidas, por vezes aventurosas, como faz, por exemplo, Fernão Mendes Pinto (c. 1510/1583) no livro intitulado **Peregrinação**. Com a ajuda de passagens dessa e de outras obras que relatam momentos da vida dos portugueses nos séculos XV e XVI, podem apontar-se alguns aspectos em que, do ponto de vista musical, a vida dos portugueses reflecte a sua experiência além-mar.

Quando se iniciaram as viagens de descobrimento a música em Portugal encontrava-se organizada segundo modelos que, apresentando características próprias, se assemelhavam aquilo que então se fazia no respeito da Europa. Instrumentos, formas e géneros musicais desempenhavam papeis definidos na vida portuguesa. Era pois natural que os portugueses, ao iniciarem a colonização dos territórios descobertos, procurassem introduzir a música nas novas regiões, a par dos outros modelos que, segundo o seu ponto de vista, deviam ser transmitidos a povos culturalmente atrasados. Principalmente porque essa música se encontrava, em muitos aspectos, estreitamente ligada ao grande objectivo que era a propagação da Fé. É assim que Garcia Resende nos descreve os esforços desenvolvidos para, ainda em 1490, enviar para o reino do Congo uma nau onde, para além de numeroso grupo de franciscanos, «bons letrados e de boa vida» que desejavam pregar a palavra divina, se mandavam «muitos e ricos ornamentos, e cruces, castiçais, e galhetas, campainhas, e sinos, e órgãos, e muitos livros, e totalas cousas necessárias para Igrejas, tudo em muito perfeiçam» (Resende, Cr. D. João II).

Se construir igrejas e dota-las de órgãos (elemento aparentemente indispensável para o perfeito funcionamento de um templo) foi um passo importante na divulgação da música portuguesa noutros continentes, não terá sido pequeno o esforço dispendido para encontrar músicos que a executassem. Deixada primeiro a cargo dos próprios missionários, estes depressa descobriram os extraordinários dotes musicais dos nativos de algumas regiões que, em pouco tempo aprenderam a executar os diversos instrumentos e a interpretar o reportório que lhes era ensinado, com tal perfeição que muitos nobres pagavam caro o privilégio de ter tais músicos ao seu serviço. O trabalho dos primeiros mestres foi de tal ordem que Fernão Mendes Pinto, ao passar na China, ficou impressionado com a música que ouviu em diversas cerimónias, descrevendo-a em determinada altura como «hũ musica de muyto excelentes fallas, ao som de muytos instrumentos suaves, que dava muyto gosto a quem a ouvia» (Peregrinação).

As cerimónias religiosas atingiam na China, na primeira metade do século XVI, grande esplendor como pode depreender-se da leitura da descrição de uma missa solene, celebrada em Liam Po, quando da chegada de António de Faria:

«Chegado à porta da Igreja o sayrão a receber oito padres revestidos em capas de brocado & telas ricas, com procissão cantando, Te Deum laudamus, a que outra soma de cantores com muyto boas falhas respondia em canto dorgão tão concertado quanto se pudera ver na capella de qualquer grande Principe [...] Depois que o tumulto foi calado & a gẽte quieta vieram seis mininos da sancrestia, em trajos de Anjos, com seus instrumentos de música todos dourados & pondoseo mesmo padre em joelhos diante do altar de nossa Senhora da Conceição, disse chorando em voz entoada e sintida, como se fallava com a imagem, vós sois a rosa Senhora, a que os seis mininos respondião, Senhora vós sois a rosa, descantando tão suavemente cos instrumentos que tangião, que a gente estava toda pasmada & fora de sy, sem aver quem pudesse ter as lágrimas, nascidas de muyta devoção que isto causou em todos. Após isto tocando o Vigairo hũa viola grande ao modo antigo, que tinha nas mãos, disse com a mesma voz entoada alguas voltas a este vilancete, muyto devotas e conformes ao tempo, & no cabo de cada hũa dellas respondião os mininos, Senhora vos sois a rosa; o que a todos geralmente pareceo muyto bem, assi pelo concerto grande de musica que foy feito, como pela muyta devoção que causou em toda gente, com que em toda a igreja se derramarão muytas lagrimas» (Peregrinação).

Os portugueses não se limitaram porém a impor a sua música aos povos com que iam contactando. Nos aspectos não directamente relacionados com a religião aproveitaram muitas vezes para usufruir plenamente os costumes da região, saboreando o seu carácter pitoresco e exótico, ainda no seu estado puro ou reflectindo já a influência cultural europeia. Nos pormenorizados relatos de Fernão Mendes Pinto transparece não só a sua admiração pelas novidades que presenciava mas também o fenómeno de fusão cultural que estava patente nas sociedades locais, poucas décadas depois da chegada dos primeiros portugueses ao oriente. O relato da recepção que se seguiu à missa acima referida é disso exemplo:

«Assentados à mesa foram servidos por moças muito fermosas e ricamente vestidas, ao modo dos Mândarins que a cada iguaria que punhã cantavão ao som dos instrumentos, que outras tangião, e a pessoa de Antonio de Faria foy servida com oito moças muito alvas & gentis molheres [...] as quais todas vinham vestidas como se-reas, que a modo de dança fazião o serviço da mesa ao som de instrumentos musicos, que davam muyto contentamento aque os ouvia, de que todos os Portugueses es-

tavão assaz pasmados, mas gabando muyto a ordem, concerto & perfeição do que vião & ouvião, & quando avia de beber, então se tocavão as charamellas, & trombetas, & ataballes» (Peregrinação).

Maravilhados com o que viam os navegadores quiseram, desde logo, proporcionar aos que tinham ficado em Portugal a possibilidade de apreciar, para além das riquezas, das especiarias raras ou dos panos finos, as diferentes manifestações e habilidades dos povos que visitavam. Os escravos trazidos das terras distantes eram aproveitados não só para tarefas pesadas mas também para as tarefas domésticas mais leves. Entre elas, como ficou dito, contava-se a execução vocal e instrumental, ao serviço do rei ou dos membros da nobreza. Outros escravos, ou mesmo homens livres, exibiam-se em festas ou feiras, dançando e tocando como faziam nas suas terras de origem. A descrição das festas realizadas por ocasião do casamento do príncipe D. Afonso com D. Isabel de Castela, em Novembro de 1490, mostra-nos como não se preparavam apenas os músicos habituais mas como o rei «mandou que de todas as mourarias do Reyno viessem as festas, todos os moursos e moursas que soubessem bailar, tanger e cantar» (Resende, Cr. D. João II.) para entreter os convidados. E, durante os banquetes que se seguiram à celebração do matrimónio, entre bailes, estremezes, jogos e momos podemos ler ainda a descrição da embaixada que um rei da Guiné mandou à festa:

«Muy grande e rica mourisca retorta, em que vinham duzentos homens tintos de negro, muyto grandes bailadores, todos cheios de grossas manilhas pollos braços, e pernas douradas, que cuydavam que eram douro, e cheios de cascadeis dourados e muyto bem concertados, cousa muyto bem feyta, e de muyto custo por serem tantos [...] e faziam tamanho roido com os muitos cascadeis que traziam que se não ouviam com eles, e assi ouve outras representações, e depois de cea muytas danças e outras muytas festas, que quasi toda a noite duraram, cousa certo para ver» (Resende, Cr. D. João II).

Garcia de Resende, um dos cronistas que mais referências faz à música, era, segundo diz, tangedor e trovador. Como ele, talvez outros dos autores que relataram alguns dos aspectos da vida dos portugueses no século XV e XVI soubessem tocar e cantar. Embora com reservas, podemos talvez encará-los os seus textos como relatos fiéis de uma realidade que viveram directamente e encontrar nos elementos que nos fornecem, importantes informações sobre os diferentes aspectos musicais daquela época. Esse será, certamente um dos caminhos possíveis para conhecermos melhor a música do tempo dos Descobrimentos.

VI. Os instrumentos musicais

Para as múltiplas e variadas manifestações musicais acima descritas dispuseram os executantes daquela época de um instrumentário onde se reflectem, por sua vez, os valores artísticos e estéticos

atribuídos pela sociedade, bem como a própria função social de todas as partes que formam, total ou parcialmente, o(s) conjunto(s) dos seus componentes.

São mais uma vez as crónicas e os documentos das chancelarias que mencionam o uso desses instrumentos musicais; começam a ganhar importância, além disso, as diversas fontes iconográficas que são as pinturas dos antigos mestres portugueses, particularmente a partir dos finais do séc. XVI, bem como os desenhos dos miniaturistas que ornamentaram os códices das Leituras Novas quinhentistas. E é afinal o próprio instrumento musical que se apresenta como testemunha real através dos exemplares conservados nas igrejas e nos museus do país.

A escala do significado, do valor e da função social inerentes ao instrumento musical e ao seu manifesto emprego reconhece-se, claramente, através do cerimonial da ostentação do poder político na época em questão, cada vez mais sublinhada por meio do atributo das trombetas, charamelas, sacabuxas e atabales, patente em todas as ocasiões em que membros da família real e da alta nobreza aparecem em público. Além disso, o instrumentário de expressão mais suave faz agora parte da vida palaciana e a esfera de intervenção dos instrumentos divide-se significativamente em «música alta» e «música baixa».

Assim, é natural que o séquito da infanta D. Beatriz, filha de D. Manuel I, incluísse, aquando da sua partida para a corte de Sabóia (1516)

«... seis charamellas, tres violas darco, hua citra, oito trombetas, e seis atambores ... (Resende, Crónica D. João II).

enquanto que o próprio pai

«... tinha estremados cantores e tangedores, que lhe vinham de todas as partes Deuropa (...) Todos os domingos e dias santos jantava e ceava com música de charamelas, sacabuxas, cornetas, harpas, tamboris e rebecas e nas festas principais com atabales e trombetas, que todos enquanto comia tangiam, cada um per seu gyro, além destes tinha músicos mouriscos que cantavam e tangiam com alaúdes e pandeyros, ao som dos quais, e assi das charamelas, harpas, rabecas e tamboris dançavam os moços fidalgos durante o jantar e ceia.» (D. Gois, Crónica D. Manuel).

Depois do primeiro terço do séc. XVI, a vihuela ganha relevo especial e assume a liderança como instrumento predilecto na música erudita; reunindo, de uma forma feliz, elementos morfológicos e técnicos do alaúde e da viola de mão, a vihuela tornou-se, nas mãos dos músicos ibéricos – profissionais e amadores – o instrumento mais utilizado para execução solística e acompanhamento de canto, superando de longe, em termos numéricos, outros instrumentos tão estimados como o cravo, o clavicórdio ou a flauta.

Outro caso de preponderância observa-se na área da música sacra: enquanto em meados do séc. XVI ainda se costumava embelezar os servi-

ços religiosos com uma vasta gama organológica, como foi o caso da prática litúrgica dos cónegos Regrantes de Coimbra que

«...fazem os officios diuinos muy devotamente & cãtã em eles cãto dorgão & contrapõto, & tangem todo genero de instrumentos musicos» (Descripçam e debvxo do moesteyro de Sancta Cruz de Coimbra, 1541),

o tradicional papel do órgão, no entanto, fica reforçado pelas directrizes resultantes da acção reformadora do Concílio de Trento, atribuindo a este instrumento lugar de quase exclusividade na função litúrgica.

Em terras longínquas, no meio de povos e costumes estranhos, encontraram os portugueses novos e desconhecidos instrumentos musicais que, em não poucos casos, ficaram inseridos no instrumental europeu, enriquecendo desta forma ainda mais o já riquíssimo património organológico da música de cariz popular. Com grande cuidado descreveram-se espécies e práticas desconhecidas como é documentado no caso do xilofone (Moçambique) e da marimba (Etiópia):

«... São muito dados aos prazeres de cantar e tocar. Os seus instrumentos são umas cabaças ligadas com cordas, e um bocado de madeira dobrada em arco, umas maiores outras mais pequenas, na abertura das quais põem trombetas com cera de abelhas bravas para melhorar o tom e têm instrumentos tiples e baixos, etc. De noite vão fazer serenatas ao rei e a quem quer que lhe fez um presente, e aquele que faz mais barulho é considerado o melhor músico» (André Fernandes, 1562).

«... Serve-se mais o Quiteve do outro género de cafres, grandes músicos e tangedores que não tem outro officio mais que estarem assentados na primeira sala do rei e à porta da rua e ao redor dos suas casa, tangendo muita differença de instrumentos musicais e cantando a elles muita variedade de cantigas e prosas, em louvor do rei, com vozes mui altas e sonoras. O melhor instrumento, e mais músico de todos em que estes tangem, chama-se ambira, o qual arremeda muito aos nossos órgãos. Este instrumento é composto de cabaças de aboboras compridas [...] Depois d'isto assim armado, tangem os cafres por cima d'estas teclas com uns paus, ao modo de paus de tambor, nas pontas dos quaes estão pegados uns botões de nervos [...] e fazem uma harmonia de vozes mui consoantes e suaves, que se ouvem tão longe como as de um bom cravo. D'estes instru-

mentos há muitos, e muitos tangedores, que os tocam muito bem» (João dos Santos, 1586).

Bibliografia seleccionada

I.

- ANDRADE, Francisco de, *Crónica de D. João III*. Porto, 1976.
- GÓIS, Damião de, *Chronica do Principe Dom Ioham*. Coimbra, 1905.
- Crónica do Felicissimo Rei D. Manuel*. Coimbra, 1949-55.
- LOPES, Fernão, *Cronica DEL Rei Dom Joham*. Lisboa, 1977.
- Cronica do Senhor Rei D. Pedro*. Lisboa, 2/1979.
- MILAN, Luis de, *Libro de Música de vihuela de mano intitulado El Maestro* (prólogo). Milão, 1965; Pennsylvania, 1971.
- PINA, Rui de, *Chronica d'ElRei Dom Joam II*. Porto, 1977.
- Chronica do Senhor Rey Dom Duarte*. Porto, 1977.
- PINTO, Fernão Mendes, *Peregrinação*. Lisboa, 1983.
- RESENDE, Garcia de, *Chronica dos valerosos, e insignes feitos delRey Dom Joam II*. Lisboa, 1973.
- Miscellania e variedade de historias, costumes, casos, e cousas que em seu tempo acontecerão*. Lisboa, 1973.
- SANTOS, João dos, *Ethiopia Oriental*. Lisboa, 1891.
- VICENTE, Gil, *Obras de Gil Vicente*. Porto, 1965.
- ZURARA, Gomes Eanes de, *Crónica dos feitos notáveis que se passaram na Conquista da Guiné por mandado do Infante D. Henrique*. Lisboa, 1978.
- Crónica da Tomada de Ceuta*. Lisboa, 1916.

II.

- ALMEIDA, Fortunato de, *História da Igreja em Portugal*, 4 vols. Porto, 1967-71.
- SERRÃO, Joaquim Veríssimo, *História de Portugal*, vols. II, III, IV. Lisboa, 1978-79.
- SERRÃO, Joel, *Dicionário de História de Portugal*. Lisboa, 1961-71.

III.

- ANGLES, Higino, *La Musica en la Corte de Carlos V. Monumentos de la Musica Española*, vol. II. Barcelona, 1965.
- BARBOSA, Maria Augusta, «As grandes linhas da Música Portuguesa no enquadramento medieval», *Homenagem a Joseph M. Piel por ocasião do seu 85.º aniversário*. Tübingen, 1988.
- BRANCO, João de Freitas, *História da Música Portuguesa*. Lisboa, 1959.
- CORBIN, Solange, *Essai sur la Musique Religieuse Portugaise au Moyen Age*. Paris, 1952.
- DODERER, Gerhard, «As manifestações musicais em torno de um casamento real (Évora, 1490)», *Actas do Congresso Internacional «Bartolomeu Dias e a sua Época»*. Porto, 1989 (no prelo).
- MORAIS, Domingos, *Os instrumentos musicais e as viagens dos Portugueses*. Lisboa, 1986.
- RUBIO, Samuel, *Historia de la música española*. Vol. 2, *Desde el «ars nova» hasta 1600*. Madrid, 1983.
- VIEIRA, Ernesto, *Dicionário Biográfico de Músicos Portugueses*, 2 vols. Lisboa, 1900.
- VITERBO, Sousa, *Subsídios para a História da Música em Portugal*. Coimbra, 1932.

* O presente texto acompanhou os números 1 (Janeiro de 1988) e 5 (Maio de 1988) dos «Cadernos Musicais do Teatro Municipal de S. Luís» publicados quando da realização de dois ciclos de concertos, dedicados à música na Época dos Descobrimentos, organizados pela Câmara Municipal de Lisboa, sob a orientação do maestro José Atalaya. Originalmente os cadernos continham, para além de um texto introdutório, breves biografias dos compositores portugueses e espanhóis representados ao longo de cada ciclo.

Publicamos neste Boletim os dois textos introdutórios, para este fim reunidos e reorganizados pelos autores. No próximo número publicar-se-á a parte relativa às biografias dos compositores.

Este artigo destina-se à descrição de alguns programas de escrita e composição musical, bem como à explicação das suas características e limitações, em termos de escrita musical.

1. As N.T.I. e a Música

A introdução das N.T.I. (Novas Tecnologias de Informação) nos mais diversos ramos da actividade social vem pôr em causa uma série de conceitos e valores estabelecidos. Os microcomputadores são máquinas extremamente flexíveis, permitindo a sua utilização como instrumentos de trabalho em variadas profissões, para além do seu aspecto puramente lúdico que os levou a fazer parte do quotidiano de inúmeras famílias.

No campo musical, onde as primeiras experiências com computadores efectuadas nos finais da década de quarenta foram motivo de tanta polémica (é infelizmente um lugar comum a repulsa à inovação), o seu avanço (fruto de uma inteligente persistência por parte de homens como Iannis Xénakis, P. Manoury, etc.) tem sido de tal forma notório, que faz já parte do nosso quotidiano (o sintetizador, por exemplo, tornou-se instrumento presente em qualquer grupo de música ligeira).

Não pretendemos retirar valor ou substituir os instrumentos habituais com que se trabalha em termos musicais (referindo apenas os que apresentam qualidade mínima, não a grande quantidade de «organetas» e pianos desafinados que proliferam pelas Escolas deste país), as N.T.I. permitem-nos juntar a esse já vasto material um mundo praticamente inesgotável de novas possibilidades.

Actualmente, não é difícil, nem se torna excessivamente caro a qualquer amador de música possuir um mini estúdio em casa que lhe permita compor e orquestrar as suas músicas bem como gravá-las e imprimi-las.

2. Programas Musicais

Para um melhor entendimento das vantagens de um programa musical, torna-se necessária uma pequena explicação sobre os vários tipos de programas que neste momento existem no mercado. Basicamente, poderemos definir três tipos de programas: **Sequencer's/Composição Musical, Escrita Musical e Síntese de Som**.

Em termos gerais, um programa de Composição Musical/Sequencer é um programa que permite a gravação de qualquer peça musical, parte por parte, sendo possível a sua audição com a totalidade das partes ou de cada uma delas separadamente. O número de partes (pistas, vozes) varia de programa para programa. Faço a distinção entre programas de Composição Musical e Sequencer apesar de os inserir no mesmo tipo de programas, pois embora o produto final seja praticamente o mesmo, existem certas diferenças na forma de trabalhar com um ou com outro.

Num Sequencer normalmente não se editam as músicas com os símbolos convencionais, sendo a edição feita executando directamente sobre o teclado, enquanto num programa de composição musical se edita a pauta. Em ambos os casos a gravação pode ser feita enquanto se toca (**real time**) ou nota a nota (**sept time**), dependendo do programa com que se está a trabalhar.

Fundamentalmente, um Sequencer transforma o computador num gravador multipista, aumentando no entanto as suas possibilidades de trabalho, enquanto um programa de composição, embora possa também funcionar com um Sequencer, é mais um substituto do tradicional papel e lápis utilizado pelo compositor na elaboração das suas obras. A principal vantagem de um programa deste género é a simplicidade com que se processam operações tão úteis como apagar, cortar, copiar, ou inserir partes, gravar trabalhos num suporte magnético (normalmente em disquete) ou imprimir (passar ao papel) as composições tal como num processador de texto.

Um programa de Escrita Musical é praticamente um processador de texto com linguagem musical. É um programa utilizado normalmente para elaboração e impressão de partituras. Alguns permitem também inserir texto, outros só aceitam símbolos musicais.

Finalmente um programa de Síntese de Som destina-se à criação de novas sonoridades (timbres) ou a alterações de sonoridades já existentes no programa. As novas sonoridades podem ser gravadas e são normalmente utilizadas nos programas de composição.

3. Descrição da grelha de comparação entre os programas

A grelha de comparação está feita com base nos parâmetros que se mostram mais importantes na definição de características de um programa.

A maior parte dos termos utilizados serão bastante claros para quem está ligado aos meios musicais, mas julgo necessário uma pequena explicação sobre determinadas terminologias menos frequentes em música embora de uso corrente no mundo das N.T.I.'s. Assmi, quando se fala em **número de partes** entenda-se por partes as vozes, sendo que um programa com oito partes é um programa que permite desde polifonia a 8 vozes até 8 instrumentos diferentes.

O **Rato**, ou no original **Mouse**, é um dispositivo periférico que se movimenta com a mão e que por sua vez faz movimentar no monitor um cursor (normalmente uma seta). Permite seleccionar determi-

nada opção ou símbolo e posicioná-lo no local pretendido, bastando pressionar uma das teclas que o compõem (por vezes só uma).

Impressão é o resultado, no papel, de um trabalho feito por uma impressora. Uma impressora é também um periférico com bastante utilidade, visto permitir que logo que um trabalho é concluído possa ser editado no papel.

Por **relação com outro software** entende-se a possibilidade de determinado trabalho (ficheiro) poder ser transportado de um programa para outro, na totalidade ou por partes, permitindo a inserção de novos dados: por exemplo, transferir sonoridade (timbres) de um programa de Síntese de Som para utilização num programa de Composição.

MIDI (Musical Instrument Digital Interface). Protocolo criado para permitir a comunicação entre vários sintetizadores de marcas diferentes a partir de um só teclado. A interface MIDI tornou-se um elo de comunicação entre instrumentos de música electrónica de tal forma importante que praticamente todos os sintetizadores que hoje se fabricam a admitem.

Basicamente, uma interface MIDI é constituída por dois conectores (um de saída - MIDI OUT, outro de entrada - MIDI IN), que se destinam ao envio e recepção de dados em dezasseis canais diferentes permitindo por exemplo sincronizar vários instrumentos (Caixas de Ritmo, Sintetizadores, Geradores de Som, Computadores, etc.), ou ouvir num Sintetizador o que está a ser executado noutra.

4. Descrição de alguns programas musicais ; características e limitações

4.1 «FM MUSIC COMPOSER II» (Yamaha)

O «FM Music Composer II», não é um programa de escrita musical mas sim, tal como o nome o indica, um **programa de composição musical**.

Apesar de apresentar certas limitações, é extremamente versátil, e o facto de correr no CX5MII/128 da YAMAHA acrescenta-lhe uma qualidade sonora difícil de encontrar noutras marcas em programas deste domínio.

É possível, através do próprio programa, imprimir a composição realizada, o que permite emitir uma opinião sobre as suas limitações nessa área.

Características :

- O «FM Music Composer II» é um programa apresentado em cartridge, para utilizar no Yamaha CX5M. Permite a composição musical, a orquestração e total controle de execução.
- Dispõe de oito partes musicais, permitindo a utilização de diferentes instrumentos em cada parte (que podem ser alterados a qualquer momento), tornando assim possível controlar a orquestração.
- Permite a chamada e execução directa dos 46 instrumentos definidos em memória (podendo ser visualizados e aumentados em listagem ou modificados através do VOICING PROGRAM).
- A introdução das notas é feita através de um teclado musical Yamaha, do rato (mouse) ou de qualquer teclado MIDI.

- Os sinais de dinâmica e expressão introduzem-se através do teclado do computador.
- As composições podem ser gravadas em cassette ou disquete e, se se dispuser de uma impressora compatível, permite também obter uma cópia das mesmas.
- As barras de divisão são colocadas automaticamente (quando determinado compasso ultrapassa o número de tempos surgem várias barras que sinalizam o erro).
- Permite copiar, apagar ou transpor qualquer parte da composição.

Limitações :

- Só é possível visualizar uma parte musical de cada vez.
- Não dispõe de escrita vertical (a introdução de acordes é possível, a execução é correcta mas as notas aparecem escritas sucessivamente).
- Não permite entradas em anacrusa de uma forma correcta (é necessário fazê-lo com pausas no início, para completar os tempos do compasso).
- Faltam bastantes símbolos musicais de uso corrente, como por exemplo ligaduras de expressão e ornamentos.
- Só apresenta duas claves (Sol na 2ª linha e Fá na 4ª).
- Não permite juntar figuras musicais (colcheias, semicolcheias, etc.).
- Não é possível movimentar a pauta durante a audição.
- Não permite inserir texto na partitura.
- Não permite escrever por extenso o nome dos instrumentos de cada parte.
- Não numera os compassos.

Exemplo 1 : (Fuga em Dó menor - J. S. Bach)

print=1.60
Poly2#75#100
V215

V250 V215 V250 V215

V250

V225

(Impressora Yamaha PN-101)

4.2 «MUSICWORKS» (Macintosh)

«MUSICWORK» foi o primeiro programa musical lançado pela Macintosh. Concebido por Macromind e distribuído pela Sonotec, foi muito falado quando surgiu, mas presentemente já foi ultrapassado por programas mais completos. O programa (em disquete) apresenta duas possibilidades de trabalho: a primeira consiste na colocação das notas na pauta com a ajuda do rato, a segunda é baseada numa grelha comparável às teclas de um piano onde, sempre com a ajuda do rato, se colocam pequenos quadrados correspondendo cada um à nota mais curta disponível; a duração da nota depende do número de quadrados situados à mesma altura. De uma forma mais simples poderá dizer-se que se «desenha» a melodia. Esta notação proporcional é imediatamente traduzida para notação tradicional, e vice-versa, quando se passa de um método de trabalho ao outro.

Características :

- Sistema de janelas (característico de todos os programas Macintosh, o sistema oferece uma enorme facilidade de utilização). Quatro partes musicais, permitindo a visualização individual das mesmas ou da totalidade das partes durante a audição da orquestração.
- Dispõe de oito instrumentos para orquestração.
- Possibilidade de visualizar a onda sonora.
- É possível modificar os sons Synthé 1 e 2, alterando a curva da onda sonora numa janela concebida para o efeito.
- Dispõe da opção **Overview**, um gráfico de altura dos sons existentes na peça musical em que se está a trabalhar, que permite seguir a evolução melódica da música.
- Permite alterar a intensidade dos instrumentos bem como controlar o andamento e volume da melodia.
- Permite transpor por meios tons (acima ou abaixo) e por oitavas (acima ou abaixo).
- As composições podem ser gravadas em disquetes, e é possível imprimir as mesmas na totalidade ou por partes.

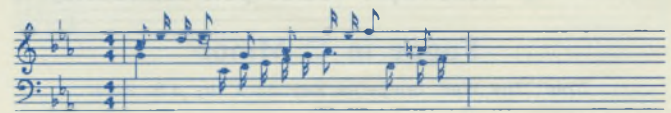
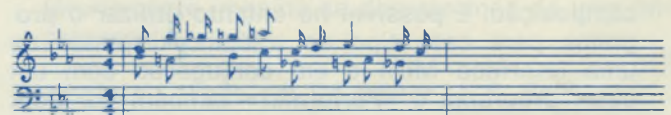
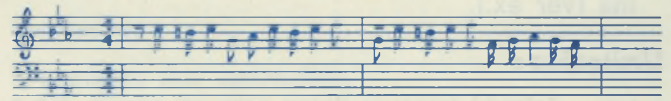
Limitações :

- Só permite composições até sessenta e quatro compassos.
- Não permite alterações de compasso ou de tonalidade na mesma composição.
- Só permite duas claves (Sol 2ª e Fá 4ª).
- Não tem sinais de dinâmica e expressão.
- As figuras rítmicas só vão da semibreve à semicolcheia.
- Não permite trilos, ornamentos ou tercinas.
- Não apresenta sinais de repetição nem ligaduras de expressão.
- Não permite escrita de acordes numa mesma parte.
- Não permite escrever o nome dos instrumentos utilizados.
- As barras de divisão de compassos já se encontram escritas. Em caso de colocação de uma nota no compasso seguinte sem ter terminado o anterior, completa-o automaticamente com pausas.

- Apenas uma pauta para a escrita musical tornando extremamente complicada a visualização e diferenciação das diferentes vozes.
- Número reduzido de partes musicais e instrumentos.
- Não permite inserção de texto.

Exemplo 2 : (Fuga em Dó menor - J. S. Bach. Ficheiro de demonstração fornecido pelo fabricante)

Fugue in C Min. (♩)



(Impressora Laser Writer Plus)

4.4 «PROFESSIONAL COMPOSER» (Macintosh)

O «PROFESSIONAL COMPOSER» (versão 2.0) é um programa concebido por Mark of Unicorn e distribuído pela Micro Valley, de grande qualidade para escrita musical. A qualidade gráfica do Macintosh revela-se neste programa um auxiliar precioso para a elaboração de partituras e outros trabalhos relacionados com escrita musical.

Características :

- Quarenta partes musicais.
- Todas as claves (Sol, Fá e Dó), em qualquer linha.
- Todos os símbolos musicais convencionais.
- Sistema de janelas.
- Introdução de todos os elementos de escrita com o rato ou com o teclado do computador.
- Possibilidade de assinalar e modificar o andamento.
- Sinais de dinâmica e expressão.
- Possibilidade de escrita para piano, vários instrumentos ou piano e voz.
- Possibilidade de inserir trilos e ornamentos.
- Permite numerar os compassos.
- Quarenta e quatro nomes de instrumentos disponíveis, para identificação de pautas.

- Permite a inserção de texto com vários tipos de letra.
- Possibilidade de visualizar, por inteiro, qualquer página de composição.
- Permite imprimir a partitura ou apenas partes isoladas desta (só a parte do violino, por exemplo).
- A introdução das barras de divisão é possível sempre que o utilizador o pretenda.
- Permite a passagem a outros programas Macintosh (MAC PAINT e PAGEMAKER) tornando possível assinalar determinados pormenores na partitura bem como a composição gráfica da mesma (ver ex.).

Limitações :

- Não permite linhas para escrita de percussão, ex.: Tamtam, prato, etc.
- Não permite outros tipos de escrita além da tradicional, ex.: tablatura, símbolos contemporâneos, escrita neumática, etc.
- Impossibilidade de configuração gráfica das pautas (número de pautas por página, número de compassos por pauta, colocação das pautas na página, etc.).
- O gerador de som do Macintosh Plus não permite a utilização deste programa por si só para composição. É possível no entanto utilizar o programa para esse tipo de trabalho dispondo de uma interface MIDI e em conjugação com um outro programa o «Performer» também da Mark of Unicorn.

Exemplo 3 : (Professional Composer - ficheiro demonstração cedido pelo fabricante)

Fugue in C Minor⁽⁴⁾

from "The Well Tempered Keyboard" by J.S. Bach

Programa: Professional Composer 2.2
Computador: Macintosh SE
Impressora: LaserWriter Plus

(Impressora Laser Writer Plus)

Exemplo 4 : (Passagem a Mac Paint: possibilidade de assinalar determinado pormenor na partitura):

3.
Etude.

S. Bartokiewicz, Op. 15 No.

(Impressora Laser Writer Plus)

Exemplo 5 : (Passagem a Page Maker: possibilidade de composição gráfica de partituras e texto)

NO DIA QUATRO DE MAIO

Póvoa de Mileu
1982

(Impressora Laser Writer Plus)

4.5 «MUSICRAFT» (Amiga)

«MUSICRAFT» é um programa de composição musical, com bastantes limitações. Todas as operações efectuadas nos programas musicais para o Commodore Amiga são extremamente lentas. O sistema de janelas que já foi referido nos programas Macintosh (o programa é, no essencial, bastante parecido com o Music Works) é aqui apresentado de uma forma bastante mais modesta. As opções são muito poucas, sendo portanto bastante limitado o trabalho que o programa permite.

Características :

- Quatro partes musicais.
- Introdução das notas com o rato.
- Setenta e quatro nomes de instrumentos disponíveis para identificação de pautas.
- Permite escolher a tonalidade e o compasso.
- Possibilidade de alterar o volume, o tempo, a tonalidade e transpor durante a audição da composição.
- Permite a visualização e audição separada do número de partes que se desejar (4 no máximo).
- É possível transformar o teclado do computador num teclado musical com duas oitavas e meia (C2-G4) e tocar sobre o mesmo (opção Keyboard).
- Dispõe da opção «Synthesizer» que permite alterar o volume, velocidade, o «pitch» e o «delay» dos instrumentos.

- Os compassos são numerados automaticamente.
- Coloca as barras de divisão e faz a correcção rítmica se o número de tempos for excedido.
- Permite cortar, copiar e transpor (por meios tons ou oitavas).
- Permite ainda movimentar a pauta durante a audição.

Limitações :

- Número de partes muito reduzido.
- Só permite a escrita na clave de Sol na 2ª linha e Fá na 4ª.
- As quatro vozes são editadas na mesma pauta tornando bastante difícil a diferenciação das vozes.
- Não apresenta sinais de dinâmica e expressão.
- As figuras rítmicas vão da semibreve à semicolcheia.
- Não tem tercinas.
- Não permite trilos nem ornamentos.
- Não apresenta sinais de repetição, embora seja possível repetir partes ou a totalidade da composição.
- Não permite inserção de texto.
- Não permite alterações de compasso ou tonalidade na mesma composição.
- Não permite imprimir o que foi editado.
- Não é possível escrever o nome dos instrumentos seleccionados.
- A edição de acordes não é possível.

4.6 «THE MUSIC STUDIO» (Amiga)

É um programa de composição musical com mais possibilidades que o «Musicraft», embora apresente ainda bastantes limitações tanto na composição como na escrita musical (continua a verificar-se lentidão nas operações). Dispõe de uma grelha comparável à do Musicworks onde, também com a ajuda do rato, se colocam na pauta pequenos quadrados coloridos (a cada instrumento corresponde uma cor) sendo a duração determinada pelo tamanho dos quadrados.

Também aqui, tal como no Musicworks, a composição é imediatamente traduzida para notação tradicional, e vice-versa, quando se passa de um método de trabalho para outro.

Característica com certo interesse é a utilização da cor para distinção dos instrumentos utilizados, uma vez que o programa apenas dispõe de uma pauta dupla para a escrita das várias vozes (desvantagem na impressão a uma cor, ver limitações).

Características :

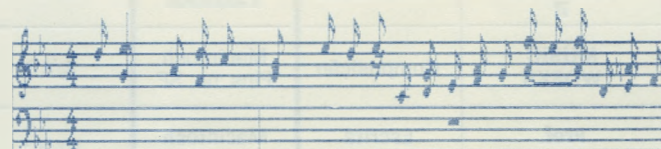
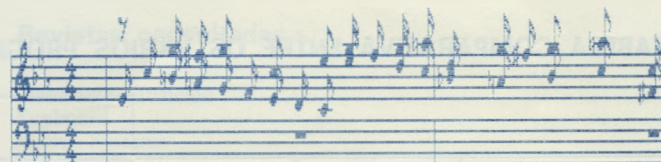
- Sistema de janelas.
- Quinze partes musicais para escrita, embora só permita ouvir quatro dessas partes sem MIDI.
- Introdução das notas com o rato ou qualquer teclado MIDI.
- Dispõe de escrita vertical (acordes), por parte.
- Nome de 15 instrumentos para identificação de pautas.
- Permite editar tercinas.
- A colocação das barras de divisão é possível onde o utilizador o pretender.
- Dispõe de sinais de repetição.

- É possível acompanhar a partitura durante a audição da obra.
- Permite alterar o andamento, volume e tonalidade e transpor (por tons).
- Copiar, inserir e movimentar blocos na pauta é possível de uma forma bastante simples.
- É possível alterar as sonoridades da composição (gerador interno).
- Permite inserção de texto até 3 linhas.
- Dispõe ainda de uma opção que permite a alteração do timbre dos instrumentos.
- Permite trabalhar com sistema MIDI (com interface).

Limitações :

- Lentidão das operações.
- Só dispõe de uma pauta musical (dupla).
- A qualidade sonora é muito fraca quando não se dispõe de um gerador de som exterior.
- Só apresenta duas claves (Sol na 2ª linha e Fá na 4ª).
- Escrita musical muito confusa (quando o número de partes musicais com que se trabalha é elevado). Apesar da utilização das cores, a partir de determinada altura é bastante difícil seguir as vozes. Para trabalhos de escrita musical a várias partes o programa não pode ser utilizado satisfatoriamente, mesmo se dispusermos de uma impressora a cores.

Exemplo 6 : (Fuga em Dó menor - J. S. Bach)



(Impressora NEC Pinwriter CP6)

* Existe para Atari (só com monitor a cores), a lentidão não se verifica.

4.7 «DELUXE MUSIC CONSTRUCTION SET» (Amiga)

É o programa de composição e escrita musical mais conseguido para o Commodore Amiga. Da autoria de Geoff Brown e John MacMillan e distribuído pela Electronic Arts, a introdução das notas

pode ser feita com a ajuda do rato ou através de um teclado se dispusermos de uma interface MIDI.

Continua a verificar-se a lentidão de operações e, não dispondo de um gerador de som externo, a qualidade sonora continua a ser bastante fraca. Como programa de escrita musical, a qualidade gráfica é muito inferior à do «Professional Composer».

Características :

- Sistema de janelas.
- 8 partes musicais.
- A edição das notas é feita com o rato, através da opção **keyboard** (um teclado que aparece no monitor) ou qualquer teclado MIDI.
- A partitura movimenta-se acompanhando a audição.
- Permite a edição de acordes e tercinas.
- Apresenta as claves de Sol, Fá e Dó (Sol na 2ª linha, Fá 4ª e Dó na 3ª e 4ª).
- Permite transpor à oitava (acima ou abaixo) durante a audição.
- Permite alterar o espaço entre as pautas.
- É possível cortar, copiar e movimentar blocos da partitura.
- Apresenta sinais de dinâmica e expressão.
- Possui ligaduras de prolongação e expressão.
- Permite alterar claves a partir de qualquer compasso.
- Permite inserir compassos.
- Permite inserir texto com vários tipos de letra.
- Listagem de 15 instrumentos.
- É possível agrupar as figuras musicais.
- Transpõe à oitava, por meios tons ou por tons.

Limitações :

- Só se ouvem quatro partes.
- Número reduzido de partes.

- Podem visualizar-se até dez compassos por linha de cada vez, não sendo possível visualizar a totalidade das partes.
- Grafismo com pouca qualidade.
- Gerador interno com pouca qualidade.

Exemplo 7 : (Fuga em Dó menor - J. S. Bach. Ficheiro de demonstração cedido pelo fabricante)



(Impressora NEC Pinwriter CP6)

TABELA COMPARATIVA ENTRE OS VÁRIOS PROGRAMAS (Em termos de Escrita Musical)

Nome do Programa	Tipo de Programa	Máquina	Número de Partes	Ecran			
				Edição de Notas	Edição através de Grelha	Real ou Step-Time	Inserção de Texto
FM MUSIC COMPOSER II	Composição	CX5MII/128 YAMAHA	8/1 *	T.M./R. @	---	Step-Time	---
MUSIC WORKS	Composição	Macintosh Plus ou SE	4/4 *	R. @	X	Step-Time	---
Prof. Composer	Escrita Musical	Macintosh Plus ou SE	40/4 *	T.M./R./O. @	---	Step-Time	X
MUSICRAFT	Composição	AMIGA COMMODORE	4/4 *	R. @	---	Step-Time	---
THE MUSIC STUDIO	Composição e Escrita	AMIGA COMMODORE	15/15 *	T.M./R./O. @	X	Step-Time	X
Deluxe Music Const. Set	Composição e Escrita	AMIGA COMMODORE	8/4 *	T.M./R./O. @	---	Step-Time	X

* - Número de partes visíveis no ecran (máximo).

@ - T.M.: Teclado Musical; R.: Rato; O.: Outro (Teclado computador p. ex.).

TABELA COMPARATIVA ENTRE OS VÁRIOS PROGRAMAS (Em termos de Escrita Musical)

Nome do Programa	Ecran			Relação com outro software	Possibilidade de Expansão (MIDI)	Audição	Hardware Periférico
	Sinais de Dinâmica e Expressão	Número de Instrumentos (Listagem)	Movimenta pauta ao longo da audição			Proveniência de Som	Qualidade de Impressão
FM MUSIC COMPOSER II	X	46	---	X Voicing e Auto Arranger	X (Out/In)	Gerador interno ou MIDI	Fraca
MUSIC WORKS	---	8	---	---	---	Gerador interno	Boa
Prof. Composer	X	44	---	X Performer e Sequencer B	X	Gerador interno	Ótima
MUSICRAFT	---	74	X	---	---	Gerador interno	---
THE MUSIC STUDIO	---	15	X	---	X (Out/In)	Gerador interno ou MIDI	Razoável
Deluxe Music Const. Set	X	15	X	---	X (Out/In)	Gerador interno ou MIDI	Razoável

Bibliografia

HOFFMAN, Paul, *MSX Guia do Usuário*, 1986.

LACHARTRE, Nicole, *Les Musiques Artificielles*, Diagrammes du monde, 1969 Avril.

MANNING, Peter, *Electronic and Computer Music*, Oxford, Clarendon Press 1987.

ROADS, Curtis (Ed), *Composers and the Computer*, Los Altos (California), William Kaufmann, Inc. 1985.

Manuais consultados :

FM Composer II Ower's Manual.
Manual do Professional Composer.

Revistas consultadas :

Electronic Musicien
Keyboard
Micro - Systems
Science Vie Micro

(*) Professora Efectiva de Educação Musical destacada no Pólo da Universidade do Minho do Projecto MINERVA.

Ensino história da música em Budapeste há vinte e cinco anos. Gostaria de lhes contar, em algumas palavras, a história deste quarto de século: o **que** ensino e **como**.

Quando terminei o meu curso de composição na Academia de Música Franz Liszt de Budapeste, um dos meus professores que também ensinava na Escola de Artes e Ofícios, convidou-me para lá ensinar. No Outono de 1960 iriam introduzir nessa escola um novo conceito educacional e gostariam que eu ensinasse a história da música inserida nesse programa. De início protestei, tendo-me diplomado em composição, o que sabia de história da música não era mais do que qualquer outro estudante; era muito duvidoso que pudesse preencher esse lugar. No entanto, como o desafio me estava a interessar, aceitei. Pensei que iria trabalhar com o século XX e uma vez que me sentia muito à vontade com essa parte da matéria, deixaria para mais tarde outros séculos da história da música.

Duas semanas antes de começar a ensinar, fui convidada para uma reunião. Os futuros professores foram informados do plano que deveriam realizar. O objectivo principal era o de, durante os cinco anos de estudos académicos, todas as disciplinas acompanharem, numa ordem cronológica e sincronizada, a história da civilização. Isto é, os alunos, no mesmo ano, deveriam ser informados sobre a arquitectura, escultura, filosofia, literatura, matemática e (por mim) sobre música grega, talvez durante o mesmo mês ou até semana. Julgo que não há nenhum aluno que não deseje sempre isto: aprender tudo o que aconteceu no mesmo período histórico. Infelizmente, a prática pedagógica, pelo menos no meu país, desconhece este processo.

Ficámos todos encantados com esta ideia. Fizemos planos para o 1.º ano. Decidimos avançar até ao declínio do Império Romano. Tivemos que indicar o número de horas semanais necessárias. O professor de história de arte pediu, se bem me lembro, 8 horas por semana, o professor de literatura, 4 horas, os professores de filosofia e ciências 2 horas cada um e eu pedi 2 horas também, embora não tivesse ainda ideia de como preenchê-las, uma vez que no meu tempo de estudante, os meus professores certamente não dedicavam mais que três a quatro horas a este período.

O meu plano original de ensinar a música do século XX foi-se abaixo num momento. Pensei, com uma certa inveja, nos professores de história de arte e literatura que poderiam trabalhar com uma tão grande quantidade de material ilustrativo. Para mim nada. Isto foi o que pensei, pelo menos no início. Alguns dias depois fez-se a luz sobre o que eu deveria ensinar. Algo de que eu gostava muito, me interessava bastante e que até tinha estudado mas apenas com outro nome – música popular.

Mas a música popular não faz parte da história da música. Não tinha tido consciência disso anterior-

mente nem no liceu nem na universidade. Foi a necessidade que me levou a este reconhecimento.

Visitei todos os museus e outras instituições que continham gravações e copieei música do Gabão e do Brasil, da Guiné e do Equador em gravações. Quando comecei a ensinar, já se ouviram na minha primeira lição cantos fúnebres e de trabalho, canções com imitação de cantos de pássaros e cantos mágicos. Observei, com curiosidade, a reacção dos meus alunos; se mostravam algum interesse por isto tudo. A recepção, foi, sem exagero, fantástica. E ainda o é, hoje em dia. Não podia já imaginar o ensino da história da música, sem a música de culturas antigas de outros continentes e do folclore. A Europa está ligada ao resto do mundo. Os meios de comunicação – os jornais, a rádio, a televisão dão informações sobre a guerra entre o Iraque e o Irão, os conflitos no Médio Oriente, a Nicarágua.

Há dias em que no noticiário mundial não há uma única referência à Europa. **Devemos** estar interessados na cultura, na música desses países.

Durante os debates sobre a música das culturas não-ocidentais, o folclore das várias nações, as culturas orientais, também mostrei as obras, (de novo, por necessidade) criadas por inspiração nessas fontes. Porquê esperar cinco anos para ouvir a obra para orquestra de Zoltan Kodály **Peacock Variations** que tem como subtítulo: Variações sobre uma canção popular húngara, baseada numa melodia húngara antiga? A música para gamelão de Bali e uma obra do **Mikrokosmos** de Bartók foram agrupadas da mesma forma.

Continuei a seguir este método até agora. Fazer ouvir, uma a seguir à outra, as obras que **inspiram** e as que foram **inspiradas**.

Não faz diferença em que direcção se caminha, para a frente ou exactamente o contrário, se se chamar a atenção para a fonte inspiradora. Não faz diferença se, em relação às «Victimae paschali laudes» fazemos referência à **Cantata** N.º 4 de J. S. Bach ou referimos o canto gregoriano quando ensinamos Bach. Não tem importância se o «Hoquetus» de Machault precede o «Hoquetus» a 4 mãos das séries para piano «Játékok (Peças)» de György Kurtág, ou se a música de Machault vem primeiro quando o assunto da classe de história da música é Kurtág. A única coisa importante é demonstrar, por todos os meios, as relações entre culturas. Considero isto especialmente importante no caso da música do nosso século. Que todos saibam que nunca houve um século tão aberto à aceitação de todas as músicas do passado.

Em história, na história das artes, os acontecimentos seguem-se uns aos outros mas não julgamos os períodos artísticos e as suas produções em relação com a sua época. Perotin e Machault são quase contemporâneos nossos, pelo menos no sentido que são mais actuais para nós, hoje em dia, do que

alguns compositores clássicos ou românticos. Como um dos meus professores o dizia: «qualquer compositor encontra no passado o que precisa».

Se nos aproximamos da história da música com esta atitude, não chamaremos apenas a atenção dos alunos para a forma como os períodos históricos se sucedem, mas também mostramos as consequências que nos são oferecidas hoje em dia por cada um destes períodos. Isto é, avaliaremos o passado a partir do presente, uma vez que só podemos avaliar realmente o passado a partir do presente.

O nosso grande poeta Attila József (1958), queria escrever um ensaio sobre Bartók. A intenção não foi além de um esboço, e inclui as seguintes linhas:

Alguns músicos tentam compreender Bartók através de Bach. Isto é impossível. Bach é como um hábito. Se alguém faz algo fora do hábito, só pode compreender o significado do hábito se agarra e consegue resolver uma situação original (problema). Por conseguinte podemos compreender Bach através de Bartók, mas não da outra forma. (p. 277).

Concordo plenamente com Attila József. Mas Mas se isto é assim, não deveríamos nós ensinar a história da música, começando no presente?

Este pensamento já foi verbalizado por outros. Stravinsky (1935) escreve na sua **Chronique de ma vie** :

Nenhum homem de qualquer época pode compreender completamente a arte de uma época anterior, pode penetrar na sua profundidade, nos seus modelos de comunicação, na sua linguagem extinta, sem compreender o mundo do seu tempo, sem ter uma imagem viva dele e sem viver realmente com a sua própria época. Só aquele que realmente vive, pode reconhecer a vida nos mortos. Por conseguinte, segundo a minha opinião, seria mais acertado começar a educação com o ensino do presente, mesmo dum ponto de vista pedagógico e depois voltar-se gradualmente para o passado. (pp. 163-164).

Honneger (1957) exprime pensamentos similares na sua obra **La Situation Sociale du Compositeur de Musique** :

A audição de música deve levar a música às crianças em primeiro lugar pela rádio e pelos discos, começando com a música dos compositores contemporâneos e depois continuar com os clássicos. Deixar que a linguagem viva venha em primeiro lugar, a linguagem da época do ouvinte. Mais tarde surge o estudo dessas linguagens a partir das quais se desenvolveu a actual. (p. 45).

Ensinei na Escola de Artes e Ofícios durante catorze anos. Ao longo desse tempo, tive por duas

vezes a sorte de ensinar a história da música do presente para o passado, da música das duas ou três últimas décadas, incluindo a música aleatória e electrónica e seguindo para os períodos romântico, clássico e outros. Ensinei e mostrei só o que considerava que valia a pena para o ouvinte da segunda metade do século vinte conhecer. Estes dois anos deram-me experiências extraordinárias. Permitam-me que seleccione duas.

Em primeiro lugar: suportamos uma grande quantidade de datas e matéria pouco importante que ensinamos apenas por hábito ou tradição. No entanto Mahler chamava a atenção para: «Tradition ist Schlamperei», (tradição é negligência), pensamento que se aplica não só à execução artística como ao ensino.

Em segundo lugar: o ensino da história da música não depende só de por onde começamos ... Não estaremos actualizados se apresentarmos a escola minimalista aos nossos alunos logo na primeira lição. Se nos dirigirmos para o passado não podemos demonstrar os conflitos dos estilos antigos e dos novos, dos florescentes ou em declínio; não podemos explicar as lutas de gostos e gerações. Em qualquer caso, a história, e a história da música é tão complexa que não permite que os seus acontecimentos estejam agrupados numa direcção única. A única coisa importante é estar assente com firmeza no século XX! Não experimentei ensinar a história da música aos músicos no sentido inverso mas recomendo a toda a gente que o experimente alguma vez.

Os alunos e professores da Escola de Artes e Ofícios estavam encantados com o ano académico de 1960/61. No entanto essa concepção falhou. Porquê? Verificou-se que não se pode trabalhar com o passado durante quatro anos e com o presente – o nosso século – apenas no último ano. Parece que os meus colegas não reconheceram a possibilidade de justaposição constante do presente e do passado. Os reflexos tradicionais estavam em funcionamento. Quando ensinavam Picasso, referiam-se à escultura africana, mas a escultura africana não os conduzia às Mademoiselles de Avignon ...

A partir do segundo ano, todos passaram a ensinar como dantes, já não existia um sincronismo entre as matérias, – ainda tenho pena do que aconteceu. No entanto, esses anos não foram inúteis. Aprendi a falar de música com não-músicos, num programa de três anos da secção de formação de professores da Academia de Música Liszt e num programa de quatro anos para os alunos da secção instrumental. Aqui fui confrontada com um novo problema: como deveria comunicar aos meus ouvintes a música que estava a ensinar? Porque desde o primeiro momento me pareceu óbvio que o mais importante para os estudantes seria o conhecimento e reconhecimento dos exemplos musicais. Se alguém reconhece na obra que está a ser executada, a segunda parte da «reprise» de um determinado andamento de uma sinfonia do compositor X, e depois me diz: «Não gosto desta obra tocada de outra forma», respeitarei muito a opinião desse aluno. Por outro lado se alguém declara que não suporta este ou aquele compositor do século XX e

quando se ouve música não identificada desse autor, o indivíduo não a reconhece como sendo do compositor que rejeitou, bem, tenho que ter uma conversa – embora delicada – com esse aluno.

Creio que se tornou claro que utilizei algumas antologias históricas tais como **Anthologie Sonore**, **The History of Music in Sound** e **Storia della Musica**; mas não as aceito sem uma certa crítica e compilei eu própria uma «antologia sonora». Esta antologia modifica-se cada ano. Encontro exemplos mais caracterizados; incluo novas descobertas e referências; substituo uma interpretação medíocre por outra melhor. E devemos sempre arranjar lugar para a nova música cujo valor nos convence. Trabalhamos sempre com alunos que depois de ter terminado o seu curso, não vão continuar a estudar história da música. Em qualquer nível encaminho todos os alunos até ao presente. Este ano a última composição com que me despedirei dos alunos será **Tehillim** de Steve Reich. Foi escrita em 1981.

Esta antologia que inclui material musical de 8/10 horas por semestre, foi dada aos meus alunos em gravação para audição e estudo. Actualmente todos os alunos podem ter uma cópia das gravações se nos derem uma cassette, fazendo nós cópias gratuitas. Desta forma o indivíduo que terminou o seu curso de história da música pode ter 60 horas de material gravado. Pode usá-lo como professor, como «leader» de um clube musical para jovens, ou como conferencista de qualquer tipo. Se está perante uma situação como a minha, não terá que criar um mundo novo para nada ...

Há cerca de 10 anos comecei a compilar também uma antologia visual, paralela com a antologia sonora. Fizemos diapositivos da música das obras que fazem parte do currículo. Hoje em dia tenho alguns milhares de diapositivos que vão desde o repertório gregoriano à música contemporânea incluindo sinfonias completas, actos de óperas, andamentos e árias. Não dependemos, de forma nenhuma, das bibliotecas, não temos problema se apenas houver uma partitura: a classe pode ser composta por 50 ou 100 alunos, todos **vemos** tal como ouvimos música. Neste momento o processo aplica-se a cerca de 80 % da totalidade do material.

Nestes últimos dois ou três anos projectei não só partituras mas facsimiles, esquemas, mapas e catálogos temáticos; também reproduções de edifícios, pinturas e estátuas relacionados com compositores ou obras. Fotografo estas reproduções de livros em casa ou mostro diapositivos comprados em museus e exemplos de locais que visitei durante as minhas viagens.

Os retratos dos compositores dão a esses mestres uma dimensão humana; por exemplo Gesualdo do altar-mor da Igreja de «Santa Maria delle Grazie» em Gesualdo; Monteverdi do quadro provavelmente de Bernardo Strozzi; Alban Berg da pintura de Arnold Schoenberg.

Imaginem a alegria do pianista que toca o Prelúdio **Puerto del Vino** de Debussy quando fica a saber que a obra foi inspirada por um postal ilustrado que Manuel de Falla mandou a Debussy. Ou

como é significativo quando mostro a fotografia do quarto de Debussy que tem na parede a mesma gravura de Hokusai que se vê na primeira edição de **La Mer**. E quando ouvimos a fantástica música polifónica dos pigmeus da República do Gabão, podemos, na mesma ocasião, localizar onde fica esse país.

Datas «secas» da história da música tornam-se vivas se pudermos ver o Vale dos Reis de Tebas, o lugar dos túmulos dos Nobres; como os raios de sol se projectam nos vales profundos, como são as pinturas murais das necrópoles egípcias que nos mostram, entre outras coisas, os nossos antepassados musicais. Quanto mais pessoas tiverem vontade de ir a Delfos tanto melhor, para poder conhecer o lugar onde se realizaram os primeiros concursos de aulos, o lugar da vitória de Sakadas; e também o lugar de onde Creonte trouxe as notícias a Édipo de que um assassino está escondido na Tebas grega. Deixem que Delfos seja significativa com Sófocles e Stravinsky.

E quem não vai ficar maravilhado de ver a «Gebel Musza» (a montanha de Moisés ou Sinai) na Península de Sinai, vista do claustro de Santa Catarina, por cima dos arbustos bíblicos ardentes e do próprio claustro? De acordo com o mito, Moisés passou quarenta alvoradas aqui antes de regressar ao seu povo com as tábuas da lei. Vamos observar! Acaba de chegar ... olha para o Vitelo de Ouro ... chama Aarão para lhe relatar.

Na Academia de Música Liszt temos, cada semestre exames escritos e orais. Os alunos do curso de formação de professores têm 6 exames e os da secção instrumental têm 8. De acordo com o regulamento da instituição mas correspondendo à concepção individual de cada professor, são aplicados vários métodos nos exames.

Na prova escrita distribuo aos alunos questionários para preencher. Cada pergunta está agrupada com um extracto de uma obra de 30-45 segundos. Exemplos das perguntas: o ano da composição; em que cidade tem lugar esta cena; qual é o género da composição; qual é a forma ou estrutura deste andamento; quem escreveu o libretto; que nacionalidade tinha o compositor; em que língua se canta nesta obra; qual é a tonalidade deste andamento; qual o número – opus – desta composição; que profissão tem o protagonista; quantas pessoas estão no palco neste momento; em que obra estão incluídas estas linhas: «Quantus tremor est futurus ...»; que instrumentos são necessários para a realização da obra; que pintura inspirou esta composição; quem escreveu a biografia do compositor?

Estas perguntas são feitas em ligação com as obras que devem ser conhecidas por todos os alunos, uma vez que fazem parte da nossa antologia dos estilos. Mas o exame escrito é completado com perguntas sobre o conhecimento estilístico. Por exemplo, faço ouvir alguns compassos de uma obra de Bach que não fez parte do nosso repertório no semestre anterior, mas que pode ser deduzida da literatura prescrita e das leituras feitas durante o curso. Se um violino e duas flautas de bisel tocam

de uma forma concertante, o aluno preparado saberá que se trata do Concerto de Brandeburgo. N.º 4 que tem esse conjunto instrumental solista. E mesmo que se não tenha ouvido a **Parade** de Erik Satie, a passagem onde se ouve um tiro de pistola deveria sugerir a resposta correcta.

No meu teste para alunos do último ano, ouvimos excertos de oito composições escritas nos últimos oito séculos, isto é, do séc. XIII ao séc. XX, mas não as ouvimos por ordem cronológica. E apenas lhes faço ouvir os últimos compassos, as cadências ... Os alunos devem situar as obras por séculos.

No exame oral o gravador transmite excertos de composições estudadas no semestre – material para as perguntas. Toda a gente tem de reconhecer as obras pela partitura. Vemos imagens, edifícios tais como S. Marcos em Veneza: pergunto ao aluno quais os seus «mestri di cappella». O quadro **Saul e David** de Rembrandt sugere a pergunta: em que composições encontramos estes dois reis bíblicos ?

Espero que o estudante se oriente no mapa e me mostre onde se situa Raiding (Doborján) e me diga por que é importante. Apresento catálogos temáticos – e.g. BMW, o Catálogo Köchel, o Catálogo Schubert de Otto Erich Deutsch para o aluno encontrar determinadas obras. Tento saber quais os novos livros de música, partituras, discos, aparecidos recentemente no mercado ? Quem deu concertos na Hungria durante as últimas semanas ? Que concursos se realizaram em Budapeste e quem ganhou os prémios ? Quais foram os comentários nos periódicos musicais ?

Não é minha tarefa informar-vos sobre quais foram as experiências consequentes dos meus alunos, depois de uma sessão ou de terem terminado os seus estudos de história da música na Academia de Música. A minha aspiração é de contribuir para que os nossos músicos não sejam só bons profissionais, mas também **trabalhadores intelectuais** estimados na sociedade.

Imre Foldes é musicóloga e Professora na Academia de Música Franz Liszt, Budapeste.

* (International Journal of Music Education, IJME, Nr. 12, 1988).

Tradução: G. C. Gomes.

Dia Mundial da Criança em Lisboa

João Chaves Santos

Não foi formalismo em Lisboa, a comemoração desta data em 1 de Junho de 1988. Foi, antes, ocasião de felicidade para muitas crianças.

Numa tarde quente desta cidade, cansativa pelo ruído e poluição, já seria boa prenda para elas o poderem gozar o cheiro e a sombra de árvores frondosas, sentindo a calma e a frescura do lugar. Isso foi-lhes proporcionado. Mas para ser mais agradável o convívio com elas estiveram muitos alunos de escolas secundárias fazendo música em conjunto. Estiveram pais e encarregados de educação. Estiveram mais adultos. Naquela tarde todos se sentiram felizes. Foi no grande anfiteatro ao ar livre da Tapada da Ajuda. Mais de mil pessoas. Ali culminou o trabalho de muitas horas, ao longo do ano, de cada uma das catorze escolas participantes, quando apresentou isoladamente, as peças de música por si escolhidas.

O cânone final entoado por todos – Sine musica nulla vita – veio confirmar a força de coesão e libertação desta arte.

As palmas que acompanharam a largada de uma faixa, levada por balões, lembrando que aquele era o Dia da Criança, não foram o terminar da festa pois cada um saiu contente lembrando o que ali se passara.



Foi esta a ocasião para o XI Encontro de Grupos Vocais e Instrumentais do Ensino Básico e Secundário da Área de Lisboa. A experiência, quebrando a tradição dos dez Encontros anteriores realizados em palcos de teatros de Lisboa, parece ter tido êxito. O desejo de tornar a ter um Dia de tão alegre convívio com tantos outros é força que levará a criança a preparar, ao longo do ano, as peças de música a apresentar num novo Encontro. Por isso, no mesmo local e em moldes semelhantes, pensam os professores de música da área de Lisboa comemorar o Dia Mundial da Criança neste ano de 1989.

Lisboa, 10 de Fevereiro de 1989.

Algumas das escolas que colaboraram no Encontro, a Escola Primária N.º 1 do Alfeite, o Colégio de Santa Doroteia e o Colégio Valsassina recolheram impressões das crianças que participaram nesta festa, frases, versos, composições ilustram o que foi para elas esse Dia :

- **O dia 1 de Junho** para mim foi um dia de muita **alegria**, de muito **amor**. Foi um dia que nunca se pode esquecer. As crianças cantavam com prazer. Gostava que houvesse outro dia igual àquele.

- Foi um dia p'ra não esquecer
Este dia da criança;
Foi um dia p'ra viver
P'ra guardar muitas lembranças.

- O nosso apresentador
Foi o Professor João
Com voz de animador
E ar sempre brincalhão.

No fim deste grande dia
Lançaram muitos balões
E voltámos com muita alegria
Nos nossos corações.

Pedro Almeida - 6.º ano

- Era o dia da criança
Todos estavam em alegria.
E quando começou a canção
Tudo em plena sinfonia.

Todos cantaram alegres
Até ao pôr do Sol.
E quando deram por si
Cantavam em lá bemol.

- Foi um dia tão bonito,
Não o podemos esquecer
Para sempre será lembrança
Do que pode ser viver.

Raquel - 6.º ano

- Era um dia de Sol
Que estava sempre a brilhar
Estava muita gente
Por irmos todos cantar.

O Professor João
Era um bom maestro
Era muito brincalhão
E era um pouco sério.

- Depois de muito esforço, acho que fizemos todos boa figura. Acho também que todas as músicas estavam muito afinadas, claro com o esforço da Luísa para nos afinar. O dia da criança foi dos dias com mais alegria.

Sofia Rodrigues - 6.º ano

- Foi um dia inesquecível, nunca o hei-de esquecer. Foi uma recordação para guardar no fundo do meu coração.

Maria João Silva - 6.º ano

- Os meninos do coro A foram **cantar** e **tocar** e nós os do «tutti» fomos **ouvir**. Também nos deram lanche. Ouviram-se muitas **canções** acompanhadas com música e algumas danças.

Rui Cunha

- Os meninos do coro A estavam muito bem afinadinhos e cantavam umas canções muito bonitas.

Patrícia Sequeira

- Cantámos, cantámos juntos com alegria ...gostei especialmente quando mandaram um cartaz cheio de balões.

Ana Rita Santos - 6.º ano

- Quando o espectáculo estava quase a acabar, deixaram subir um ramo de balões com um cartaz a dizer: **Dia Internacional da Criança**, dia 1 de Junho e a dizer as **horas** e o **local** da partida e o **ano** de 1988.

Marco Alexandre - Escola Primária

- No dia da criança foi um grupo de crianças daqui da escola **dançar**. Foram mais meninos doutras escolas. Foi muito divertido. Todos fizeram muito bem as danças e **tocaram** todos muito bem. Todos aplaudiram quando nós acabámos. Foi tão bom!

Sara Catarina

- Um grupo cá do colégio foi dançar. Eu gostei de estar com aqueles meninos todos e gostei de participar na dança. E também gostei de **ouvir** os xilofones e jogos de sinos.

Jorge Dorotêa

- A irmã M.^a Emília gostou muito da nossa dança. Eu também gostei muito duma dança chamada «Ó Zé aperta o laço».

Mariana Pinto

- Vieram alunos de várias escolas para cantar e dançar ... Eu toquei uma canção que se chamava «Senhora Mestreira». No fim, fizeram subir balões que levavam um pedido, onde aqueles balões chegassem para telefonar ou escrever uma carta ...

Marta Nunes de Oliveira - Escola Primária

- Estavam presentes várias escolas mas só me lembro da Gaspar Correia e Linda-a-Velha.

Rui Cunha

- Conhecemos pessoas novas e outros colégios ...

- Para mim conheci pessoas de outras escolas e mesmo do meu grupo de música. Foi um dia em que se encheram os corações das crianças de alegria e **amizade**.

Susana Cunha - 6.º ano

- Passámos uma tarde agradável a ouvir música e a **conviver**. Também penso ir este ano se estudarmos as peças que queremos tocar.

Flávia



- Eu gostei muito desse dia porque diverti-me, tinha músicas bonitas, cantadas por várias escolas, estava muito Sol, embora o nosso lugar tenha sido à sombra! Nós levámos músicas felizes e as mais **giras**. O fim foi muito bonito ... o maestro brincou connosco e fez-nos contar até 10 muitas vezes ...

Rui

- Só não gostei do **calor** e para beber água era preciso ir para a bicha. Eu gostei mas ia morrendo de calor.

Júlia Caetano - Escola Primária

- Estava muito calor e nós ficámos num sítio onde batia o **sol** ...

Marta - Escola Primária

- Foi uma tarde divertida embora o calor intenso nos fizesse levantar várias vezes para fugirmos do sol.

Rui Cunha - Escola Primária

- Nesse dia estava muito calor. Por isso formávamos grande fila para ir beber água, mas ela era fresquinha ... estava muito calor e muito sol porque o verão estava quase a começar ...

Marco Alexandre - Escola Primária

DIAS, Margot. **Instrumentos Musicais de Moçambique**. Lisboa: Instituto de Investigação Científica Tropical – Centro de Antropologia Cultural e Social, 1986. 246 pp. fotograf., ilustr., mapa, transcrições musicais, cassette. *

Mais de 20 anos se passaram desde que Margot Dias completou o manuscrito do livro agora em análise. O atraso da publicação, no entanto, não diminuiu o interesse do assunto e da quantidade de informação fundamental que **Instrumentos Musicais de Moçambique** oferece ao leitor de hoje. Por um lado pouco se escreveu sobre a música de Moçambique desde meados dos anos 60: por outro, como resultado de mais de 20 anos seguidos de guerra no país, as suas actividades musicais tradicionais foram certamente afectadas negativamente, senão mesmo frequentemente interrompidas. O redespertar nos últimos anos do interesse «oficial» pela música tradicional do seu país (por exemplo o «Festival Nacional da Canção e Música Tradicional» realizado em Maputo, as publicações moçambicanas de música tradicional e as tournées internacionais efectuadas por conjuntos de **marrabenta** e **timbila**), apesar de todas as dificuldades, revela-se, dadas as circunstâncias da sua oportuna publicação, vantajoso para a obra em discussão.

A tentativa de dar uma visão de todos os instrumentos musicais de Moçambique num único livro levanta um problema cuja solução apresenta dificuldades metodológicas consideráveis, já que o que se aplica a outros países africanos povoados principalmente por povos de língua Bantu, também se aplica a Moçambique: devido à diversidade étnica, predominante neste país, não é possível falar de uma só cultura, isolada. Margot Dias está bem consciente deste facto e deixa-o bem claro quando escreve: «A divisão de Moçambique em três zonas geográficas, Norte, Central e Sul, (...) foi adoptada simplesmente como remedeio prático (...). A divisão segundo as etnias teria sido mais aconselhável» (pp 21-2).

A autora subdividiu o seu livro de acordo com as quatro grandes categorias de instrumentos musicais: Idiofones, Membranofones, Cordofones e Aerofones, pelo que a coordenação cultural e geográfica das três regiões principais é feita aqui e ali, de forma cíclica e de acordo com o tipo de instrumentos envolvidos. Se a autora tivesse feito uma classificação completa através de princípios étnicos, seria forçada a juntar uma colecção muito maior de materiais do que aqueles que estavam disponíveis. Além disso, no que diz respeito a muitos dos instrumentos musicais dos museus etnológicos de Berlim, Leipzig, Stuttgart, Coimbra e Lisboa, que a autora usou como uma ajuda adicional para comparações e como um meio de suplementar as conclusões a que chegou, é frequente ser-nos apenas dadas informações que não vão para além da sua origem geográfica. No entanto o grosso do material foi recolhido por Margot Dias durante longas expedições levadas a cabo entre 1957 e 1961. Com o

seu marido, o conhecido etnólogo português Jorge Dias cuja morte prematura muito se lamenta, a autora concentrou a sua pesquisa na cultura material e intelectual, nas cerimónias de iniciação e sobretudo nas artes tradicionais de Moçambique. Desde esta altura, várias publicações foram dando testemunhos convincentes e continuadores da escala e intensidade do trabalho de Margot Dias e do seu marido em Moçambique, cujo produto directo tem a sua expressão mais alta no estudo em três volumes **Os Makonde** de Moçambique que se tornou já num clássico da literatura etnográfica sobre África. Um outro volume desta série está já pensado, conterá uma descrição da música dos Makonde no norte de Moçambique e espera-se que apareça brevemente.

Depois de uma curta introdução, a primeira parte do livro trata dos instrumentos que pertencem à categoria dos idiofones. A autora dá particular atenção aos xilofones e lamelofones usados em várias regiões de Moçambique, Ao falar-se dos xilofones usados em Moçambique é impossível não referir ao grupo de grandes xilofones de Chopi encontrado na parte sul do país. Embora, no que diz respeito a este assunto o livro de Hugh Tracey **Chopi Musicians. Their Music, Poetry and Instruments**, publicado em 1948, seja ainda hoje a obra de referência. Margot Dias consegue, no seu estudo, acrescentar algumas informações válidas que conseguiu recolher nas localidades de Banguza e Zandamela, na província de Inhambane. Os vários tamanhos e funções do xilofone Chopi tocado em conjunto chamam-se **mbila** (pl. **timbila**). Consistem entre 4 e 20 placas que são percutidas por um tocador com duas baquetas. Juntos, os cinco tamanhos diferentes de xilofones **timbila** cobrem um âmbito de quatro oitavas. Num certo número de instrumentos, aos quais Margot Dias prestou especial atenção, foi possível confirmar a presença do modo equi-heptatónico já assinalado por Tracey. Para além de fornecer informações detalhadas da forma como estes xilofones são construídos, a autora foca também o contexto da comunidade Chopi, bem como a documentação histórica dos xilofones do Leste da África (pp 46-65).

Ao leitor é também dada uma visão de fontes materiais antigas, na secção dedicada aos instrumentos pertencentes à categoria dos lamelofones (pp 75-107). Nesta parte do livro, Margot Dias introduz e descreve um grande número de instrumentos diferentes, acrescentando uma selecção particularmente completa de fotografias com o apoio de diagramas detalhados de excelente qualidade. Um dos aspectos mais brilhantes da redacção da autora é a precisão exibida na terminologia técnica que aplica quando investiga instrumentos musicais, precisão que aliás se nota na totalidade do volume. Ela torna-se particularmente visível nesta secção, quando se diferencia tipologicamente um instrumento doutro. A autora é sempre capaz de encontrar termos precisos e esclarecedores quando descreve certas partes ou particularidades de construção deste ou daquele instrumento, termos que

continua então a aplicar consistentemente ao longo da obra. Observa-se isto, por exemplo, nos termos que usa para a categoria dos instrumentos de lamelas, e que varia de acordo com a estrutura do instrumento em causa, incluindo «palhetas» e «tiras de bambú» ou «varetas» quando são tiradas de um guarda-chuva e ainda linguetas, lâminas e lamelas para diversas formas de palhetas de metal. Sem dúvida que este livro marca novas fronteiras na literatura especializada portuguesa, mesmo que só consideremos a terminologia que a autora aplica ao estudo intensivo dos instrumentos musicais.

No capítulo dedicado aos instrumentos musicais da família dos membrafones (pp 109-155), a descrição dos chamados «tambores de percussão» é precedida por uma secção, com diagramas esclarecedores, que centra a sua atenção nas formas mais importantes de tambores e na descrição das técnicas mais usadas na montagem da membrana. A maior parte deste capítulo concentra-se nos diferentes tipos de tambor que se encontram nas três zonas geográfico-culturais, as suas associações rituais, e a forma como são construídos assim como a sua função na música e na dança.

Finalmente deve-se chamar a atenção para a excelente série de fotografias tiradas por Margot e Jorge Dias e que enriquecem todo o livro. O texto é vivamente ilustrado, não só, por exemplo, com fotografias dos mais variados detalhes e instrumentos como a de um tambor **njonjo** dos Makonde (figs. 110-12), como também através de interessantes fotografias de músicos em acção e de todo o contexto em que tocam, nomeadamente a fig. 98 que apresenta um **makipo**, um dançarino Makonde. Estas fotografias e os diagramas de Fernando Ga-

lhano fornecem também um excelente suplemento à descrição, nos dois capítulos seguintes, dos instrumentos das famílias dos cordofones e aerofones, assim como no capítulo final sobre canção e dança. Frequentemente a autora inseriu exemplos em notação musical para reproduzir uma ou outra passagem musical, e particularmente a afinação dos instrumentos em causa.

Uma última palavra de louvor aos editores por incluírem uma cassette no livro, esta sem dúvida a melhor forma do leitor poder contactar pelo menos em parte com o timbre e âmbito do instrumento. Estas gravações realizadas por Margot Dias entre 1957 e 1959, possuem agora também um considerável valor histórico, com especial significado para as gravações dos Makonde, uma vez que foram as primeiras efectuadas nesta cultura.

De uma forma desprezenciosa, por vezes até mesmo demasiado apagada, e num estilo cheio de clareza e integridade, Margot Dias conseguiu neste livro unir um todo de material factual e bibliográfico. Resta esperar que o desejo da autora, «que agora os africanos tomem a responsabilidade de preencher as falhas deixadas na bibliografia, antes que os instrumentos musicais desapareçam e com eles a sabedoria, sensibilidade, técnicas, símbolos e filosofia que os impregnam e à sua música» (p. 22), se possa um dia realizar em tempos mais pacíficos. Se este facto se concretizar, o livro de Margot Dias estará de qualquer forma à disposição para fornecer os melhores fundamentos.

Tiago de Oliveira Pinto
Tradução: Maria Clara Correia

* Recensão incluída no n.º 2/88 de «The World of Music» e transcrita com autorização dos editores. Chamamos a atenção para o facto de o livro **Instrumentos Musicais de Moçambique** ter recebido o Prémio de Ensaísmo Musical do Conselho Português da Música em 1988.

CENTRO DE DOCUMENTAÇÃO DA APEM

- Boletins, revistas, livros recebidos de Janeiro a Março de 1989.

Alemanha

- *Musikforum Referate und Informationen*, des Deutschen Musikrates, 69, November 1988

Áustria

- *Autriche, musique du 20^e siècle*, publ. Serviço Federal de Imprensa, Viena 1987

- *Orff-Schulwerk Informationen*, Nr. 42, Dezember 1988

Checoslováquia

- *Didactics of music education for 1987*, Information Bulletin Centre of pedagogical faculty, Charles University, Prague 1988

E.U.A.

- *Bulletin*, Council for Research in Music Education, No. 99, Winter 1989

Finlândia

- *Finnish Music Quarterly*, 3/88, Helsinki, 1988

- Mäkinen, Timo, Nummi, Seppo, *Musica Fennica - An Outline of Music in Finland*, 1985

França

- *La revue de musicothérapie*, ed. par l'Association Française de Musicothérapie, vol. VIII, N. 5, 1988

- Lecourt, Edith, *La musicothérapie*, Nodules PUF, 1988

Grã-Bretanha

- *Atria a Europe-wide Arts and Disability Exchange*, January 1989

- *British Society for Music Therapy, Bulletin* N. 5 Spring 1989

- Cambridge University Press, *New Books*, January to July 1989

Itália

- *Musica Domani*, SIEM N. 68/69, Ottobre 1988, N. 70, Gennaio 1989

- *Bequadro*, bolletini del Centro di Ricerca e di Sperimentazione per la Didattica Musicale, N. 32, Ottobre - Dicembre 1988

Portugal

- *Catálogo de libretos da Biblioteca da Ajuda*, Lisboa 1988

- *Colóquio Artes*, Fundação Calouste Gulbenkian, N.º 79, Dezembro de 1988

- *Exposisom*, Catálogo de uma Exposição Visual e Sonora, Juventude Musical Portuguesa, 1989

- Faria, Judite Lobato, Castel-Branco, Judith, *O realejo*, Educação musical - 5.º ano de escolaridade, Manual do aluno e Livro de apoio ao professor, Porto Editora, 1988

- *Música nas Igrejas*, Orquestra de Câmara D. Fernando II, 1988-1989, Câmara Municipal de Sintra

- *Notícias da harpa*, N.º 5, Janeiro de 1989

- *Património cultural*, Boletim do IPPC, N.º 9, Outubro, N.º 10, Novembro, 1988

- *Ponto e contra ponto*, Revista da Academia de Música de Santa Cecília, N.ºs 0, 1, 2 e 3 de Novembro de 1987 e Março, Junho e Novembro de 1988

- Santos, Arquimedes, *Mediações Artístico-Pedagógicas*, Biblioteca do Educador, N.º 114, Livros Horizonte, 1989

- *São Carlos*, Revista N.º 8, Novembro 1988

- *Temas Europeus*, Parlamento Europeu, N.º 1, Dezembro 1988

ISME

- *Research in Music Education. A Festschrift for Arnold Bentley*, ISME Research Commission, Anthony Kemp (Ed.), Isme edition number two, 1988

- *Isme Yearbook*, volume XIV, 1987

O Centro de Documentação da APEM, discoteca e biblioteca, contendo obras de educação musical, musicologia, musicoterapia, publicações periódicas, etc. e obras musicais em discos e cassettes, encontra-se reorganizado, para consulta dos sócios. Serão atendidos (com marcação prévia) às 2.ª, 5.ª e 6.ª feiras, das 18 às 20 horas.

NOTICIÁRIO

APEM

II Concurso Nacional de Canto Olga Violante VI Concurso Nacional de Educação Musical Olga Violante - - Edgar Willems

Estes concursos, instituídos pela Professora Bela Ribeiro em homenagem aos Professores Edgar Willems e Olga Violante, vão ter lugar na Fundação Calouste Gulbenkian, de 22 a 24 de Maio de 1989.

De 4 a 9 de Setembro de 1989 a APEM vai promover o 2.º **Curso de Novas Perspectivas da Orff-Schulwerk** e um **Curso de Acordeão**. Serão orientados pelas Profs. Margarida Amaral do Instituto Orff de Salsburgo e Prof. Elsbeth Moser da Escola Superior de Música de Hanover, cursos patrocinados pelo Instituto Goethe e pelo Conselho da Música da Alemanha Federal. Inscrições, a partir de Maio, na sede da APEM.

Constituição do Conselho Consultivo da Escola Superior de Música de Lisboa

O Conselho Científico da Escola Superior de Música de Lisboa convidou a Direcção da APEM a fazer-se representar no Conselho Consultivo a ser criado na sua Escola e onde terão assento, representantes de organizações profissionais, entidades empregadoras e outras entidades e organismos oficiais e particulares com actividade relevante nos domínios artístico e cultural.

Dirigida à Presidente da Direcção da APEM, foi recebida uma **carta do musicólogo Robert Stevenson** que se transcreve: «... calorosos agradecimentos pelo excelente Boletim 58 (Julho/Setembro 1988) contendo as Actas do V Encontro Nacional de Musicologia. Este Boletim está cheio de contribuições extremamente importantes. Saúdo os autores, e felicito-a e aos seus colaboradores por terem conseguido reunir uma colecção de textos tão informativa e importante.

Neste momento em que tanto material de primeira qualidade se pode utilizar, graças a si, ao Serviço de Música da Fundação Gulbenkian e à Associação Portuguesa de Educação Musical - sinto-me numa posição muito diferente para fazer uma história da música portuguesa mais completa e viva do que teria sido possível quando pela primeira vez pensei escrever esse trabalho.

Estou actualmente a completar transcrições das obras de Pedro de Escobar...».

Robert Stevenson

Departamento de Musicologia, Universidade da Califórnia

A obra **«Aqueous Fire»** para clarinetes e percussões do compositor português **Paulo Brandão**, (sócio da APEM), foi escolhida no concurso de selecção de obras de compositores laureados no Festival da **Sociedade Internacional de Música Contemporânea, SIMC**, a realizar em Anvers em Outubro de 1989.

O sócio 634 desta Associação, Pe. Manuel Rocha Vieira participa-nos que abriu uma **Escola de Formação Musical em Fátima** no ano de 1987/88, actualmente com 136 alunos. Está de parabéns a vila de Fátima.

Prémios Jovens Músicos

O Programa 2 da RDP organiza, mais uma vez, o **Prémio Jovens Músicos**. Destina-se, este ano, a estudantes de nível

médio de violino, violoncelo, flauta, trompa e trompete e nível superior de violino e flauta. Inscrições na RTP até 15 de Maio, provas eliminatórias em Julho e Agosto.

Concurso para Jovens Compositores Joly Braga Santos

O Conselho Português da Música vai promover o 2.º concurso para jovens compositores, este ano dedicado ao recentemente falecido compositor **Joly Braga Santos**. O concurso destina-se a compositores com menos de 30 anos e a obra, a apresentar, escrita para **cravo**. O regulamento poderá ser pedido ao C.P.M. Rua Rosa Araújo, N.º 6, 3.º, 1200 Lisboa.

VI Concurso Internacional de Música da Cidade do Porto

De 1 a 10 de Outubro, realiza-se no Porto, o VI Concurso Internacional de Música da Cidade do Porto - Piano. O boletim de inscrição e outras informações devem ser pedidas para a secretaria do concurso, Rua Azevedo Coutinho, 195, 4100 Porto.

Concurso de interpretação de música portuguesa para piano - Prémio Portugal

Em Bayonne terá lugar um concurso de interpretação de música portuguesa para piano, em 29 e 30 de Abril de 1989, organizado pelo Consulado Geral de Portugal nessa cidade. Obras de Frederico de Freitas, Luis Costa, Luís de Freitas Branco, Carlos Seixas e Sousa Carvalho são peças obrigatórias do concurso que terá prémios oferecidos pela TAP, Centro de Turismo Português em Paris, Banco Português do Atlântico, Associação França-Portugal-Costa Basca e pelo patrocinador do concurso A. Pinto Machado.

1.º Concurso Nacional de Clarinete - Setúbal

O I Concurso Nacional de Clarinete que terá lugar de 18 a 23 de Julho é uma iniciativa do **Conservatório Regional de Setúbal** e tem como objectivos: o encontro entre jovens clarinetistas, a divulgação e ensino do clarinete e a revelação de jovens clarinetistas. Está aberto a jovens até aos 23 anos sendo os concorrentes agrupados em três classes etárias. Inscrições até 30 de Abril no Conservatório Regional de Música de Setúbal, Av. Dr. A. Rodrigues Manito, 4, 2900 Setúbal.

Musicoterapia

Organizado pela Direcção Regional de Educação Especial da Região Autónoma da Madeira, teve início, de 27 a 31 de Março, p.p., um **Curso de Musicoterapia**, sob a direcção da Dra. Jacqueline Verdeau-Paillès. O curso terá a duração de três anos, uma semana intensiva (35 horas) por ano, com trabalhos intercalares do tipo «ensino à distância». Participaram na primeira semana, seis sócios da APEM do continente, tendo sido também convidada a Secretária Geral da APEM, em representação da Associação.

1.º Simpósio Internacional de Musicoterapia - Viena de Áustria

A Associação Austríaca de Musicoterapeutas promove, de 29 de Setembro a 1 de Outubro, um Simpósio Internacional subordinado ao tema: **Teoria e Técnica da Musicoterapia**. Realiza-se o encontro na Escola Superior de Música de Viena. Informações: V. Hördlen, Hartmannsgasse 10/15, A-1050 Wien, Austria e na APEM.

6.º Congresso Mundial de Musicoterapia

A Federação Mundial de Musicoterapia promove, no Rio de Janeiro, em Julho de 1990, o 6.º Congresso Mundial de Musicoterapia. Informações e inscrições: Conservatório Brasileiro de Música do Rio de Janeiro, Av. Graça Aranha 57, 12.º, CEP 20030, Rio de Janeiro RJ Brasil.

Music Therapy Training Institute 1989

Organizados pelo Instituto de Formação de Musicoterapeutas da Universidade de Nova York, realizam-se, de 11 a 24 de Junho, cursos de musicoterapia de vários níveis para terapeutas credenciados, educadores e estudantes de medicina. Informações: M.T.T.I., 35 West 4th St., Room 986, New York, N.Y. 10003, e na APEM.

UK Council for Music Education and Training

O Conselho Britânico para a formação e educação musical anuncia o primeiro congresso sobre «A experiência musical» - necessidades, valores e cooperação na educação musical - 24/28 Julho 1989, Huddersfield Polytechnic, UK.

Informações: Secretaria do UK Council, 13, Back Lane, South Luffenham, Oakham, Leics, LE 15 8 NQ e na APEM.

Instituto Europeo per la Diffusione della Lingua e Cultura Italiana

Terão lugar em Florença, ao longo do ano de 1989, diversos cursos sobre temática musical, realizados por aquele Instituto, no âmbito do seu programa cultural. Os cursos da secção de música abordarão temas relacionados com **História da Música, Ópera Italiana e os seus libretos, Italiano para cantores**, etc. Haverá ainda a possibilidade de tocar com a orquestra do Instituto bem como de participar em espectáculos organizados na cidade. Mais informações na APEM ou no secretariado da organização, CSS, Via Lapini 1, 50136 FIRENZE.

Instituto Orff - Mozarteum Salzburg Actividades anunciadas para 1989-1990

17/28 Julho, 1989 - Curso Internacional de Verão: Música e dança para crianças (em língua espanhola).

28 Junho/1 Julho, 1990 - Curso Internacional de Verão: Educação musical e a dança-Orff-Schulwerk (em língua inglesa).

Em Julho de 1989 e em 1990 realizam-se outros cursos de Verão Orff-Schulwerk (em língua alemã).

Notícias do Instituto Orff-Mozarteum Salzburg

O novo plano do curso para a formação de professores de «Música e Movimento» foi iniciado em 1987/88. O «Studium» divide-se em dois níveis, primeiro nível: duração de oito semestres, exame final e atribuição de um diploma de licenciatura. O aluno pode candidatar-se ao segundo nível: duração 4 semestres, diploma de mestrado, «Magister artium». Os antigos alunos do Instituto Orff com o diploma «A-Studium» podem matricular-se no curso de mestrado, mediante prova de admissão.

Nos dois cursos há disciplinas obrigatórias e de opção. O estudo geral da música, estudo geral da dança, didáctica

da música e da dança fazem parte do 1.º nível, 1.º ao 4.º semestre. Nos 5.º a 8.º semestres, o estudante tem de optar por uma disciplina principal: instrumento (percussão, flauta de bisel, piano, guitarra), teoria musical, educação auditiva e composição elementar, dança ou música e dança na musicoterapia. Segue-se uma especialização: jardim infantil, ensino elementar, ocupação de tempos livres, etc. e como disciplina de opção - 2.º instrumento, drama, pantomina, palhaços, acrobacia.

Simpósio 1990 - Local: Salzburg Orff-Schulwerk: Uma Herança Continua 28 de Junho a 1 de Julho de 1990

Carl Orff e Gunild Keetman conceberam a sua «Música para Crianças» há 40 anos. Durante quatro décadas esta «obra fundamental de grande potencial espiritual e musical» (Eberhard Preussner) motivou crianças, pais e professores que a aceitaram ou puzeram interrogações e que a interpretaram tanto teórica como praticamente. A «Obra Escolar» resistiu aos vários processos didácticos; não se tornou num currículo apresentado por um ministério. No entanto, como inovação artística, a «Schulwerk» (Obra Escolar) modificou a educação da música e do movimento em muitas partes do mundo.

Carl Orff morreu em 1982. Legou-nos a nós, membros do Instituto Orff em Salzburg e a muitos colegas de todo o mundo — uma herança que não deve ser depositada num cofre, só para ser preservada. Na cerimónia inaugural do Instituto Orff em 25 de Outubro de 1963, Carl Orff falou de herança e de continuidade: «Todas as minhas ideias, as ideias sobre educação musical elementar, não são novas. A minha tarefa foi a de apresentar ideias antigas e indestrutíveis, dum maneira actual, para as tornar vivas para nós. Não me sinto o criador de algo novo, mas mais como alguém que transmite uma velha herança, como um corredor dum equipa que acendeu a sua tocha no fogo do passado e a traz até ao presente. Esta será também a tarefa dos meus continuadores, porque se a ideia continuar viva não os seguirá na sua mortalidade. Continuar vivo significa mudar com os tempos e através dos tempos. É nisso que se situam a esperança e o desafio».

Este ideal ainda está vivo? Podemos nós, como seus herdeiros reconhecê-lo e transportá-lo para a nossa realidade do dia-a-dia? O que mudou com os tempos e através dos tempos? Que alterações se realizaram depois da «Schulwerk» ter ido ao encontro de ideias das culturas asiática, africana, australiana e americana?

Fazemos muitas interrogações na nossa vida profissional, que não podem ser respondidas na nossa rotina diária. Essa resposta vai ser procurada durante o Simpósio, através de comunicados e de discussões.

Os cursos práticos destinam-se à estreita interrelação entre música e movimento. Além disso, o Simpósio oferecerá uma plataforma aos que trabalham fora dum área específica do ensino e que terão oportunidade de trocar pontos de vista e experiências. Grupos de crianças, jovens e adultos apresentar-se-ão a cantar, dançar e tocar, demonstrando aspectos do seu trabalho.

A cidade de Salzburg, com o seu pitoresco, é um lugar ideal para o encontro de pessoas de diversas partes do mundo, que se sentem ligadas à herança da «Obra escolar» e que aceitam o desafio para a tornar viva e a desenvolver.

A língua oficial será o alemão. Resumos dos comunicados, discussões e apresentações serão traduzidos simultaneamente em inglês e francês. Sessões práticas serão realizadas na língua indicada no programa sendo possível uma tradução informal entre o grupo. Resumos escritos em alemão, inglês e francês estarão à disposição de todos a título informativo.

O Instituto Orff de Salzburg e todas as instituições que colaboram neste acontecimento têm o prazer de convidá-lo a participar no Simpósio 1990 em Salzburg.

Informações: APEM e Orff-Institut, A-5020 Salzburg, Frohnburgweg 53, Austria.

Tradução: M.L.M.