

# ESCORÇO SOBRE A MÚSICA ORGANÍSTICA ITALIANA (Das Fontes Remotas até Frescobaldi)

por Gilberto Campista Guarino

**OBSERVAÇÃO PRELIMINAR.** O presente artigo distribui os compositores de acordo com seu ano de nascimento, e não segundo a época em que suas obras foram criadas ou foram dadas a lume.

Esclarece-se, ainda, que as traduções de textos em idioma estrangeiro, onde se fizeram recomendáveis, foram elaboradas pelo próprio autor do escrito

**FONTES REMOTAS (Século XV).** É a partir desse século que o *“Ripieno”* passa a ser estruturado.

A fonte escrita primeira da música organística italiana é o chamado *“Codex Faenza”*, que data de c1420 e engloba as formas musicais sacra e secular (o que se estende pelos Livros de Órgão publicados ao longo dos Séculos XVI e, mesmo, XVII), com peças compostas para duas vozes e, ao que tudo indica, destinadas à execução em órgãos de entonação pitagórica, assim fazendo ouvir quintas justas e uma ou duas terças maiores extremamente amplas.

Naquele documento, essas peças estão escritas em sistemas de duas pautas, com seis linhas cada qual, sabendo-se que, como na Inglaterra, era esse o tipo de escrita empregado pelos italianos, que não adotaram as tablaturas, fossem estas com números, letras ou, ainda, alfa-numéricas.. A notação italiana foi desenvolvida com apoio em seis linhas para a mão direita; acrescentavam-se uma sétima e, mesmo, oitava linhas, para a escrita destinada à mão esquerda. A um tal sistema dá-se o nome de *“tablatura italiana para teclado”*.

É verdade que se sabe ter existido um compositor italiano para órgão de nome **Francesco Landini** (c1325-97). Contudo, sua eventual produção não chegou até nós, o que nos leva a, conquanto o citando, ignorar-lhe a obra como fonte antiga.

Na realidade, nem a música organística do final do Século XIV chegou à contemporaneidade, o que é frustrante, se nos remetermos à obra de **Marc’Antonio Cavazzoni**, cujo *“Libro Primo di Ricercari, Motetti, Canzoni”* (1543), mais adiante mencionado, indica um forte impulso evolutivo musical. Acresça-se a isso o fato de que grandes órgãos foram construídos por volta de 1500, destacando-se os de **Lorenzo da Prato**, para a Igreja de San Petronio, Bologna (1471 a 1475, restaurado e ampliado em 1531; 1596), e de **Fra Urbano**, para a Catedral San Marco, Venezia (1489). Tais órgãos, o primeiro dos quais ainda existe -- enquanto sobreviveu do segundo apenas uma ótima documentação--, eram baseados num Principal de 24’, o que lhes testemunha as dimensões, posteriormente abandonadas pela organaria italiana.

Contava o primeiro com um manual de 54 teclas, quando é de conhecimento que, à época, o usual eram 47 teclas, de **Fa** a **Fa**. Destaque-se que, já em 1468, foram acrescentadas ao órgão da Catedral de Cesena as primeiras teclas partidas, objetivando o emprego de semitons adicionais, provavelmente **Sol#** e **Lá b**. Posteriormente, os dois instrumentos da Igreja de San Petronio (*“In cornu Epistolae”* (1471-1475) e *“In cornu Evangelii”* (1596), este construído por **Baldassare Malamini**, em 1596) possuíam teclas divididas.

As pedaleiras, por então, eram *“in sesta”*, com pedais de comprimento curto, razão por que só admitiam o emprego das pontas dos pés. A extensão das pedaleiras não seguia um parâmetro, indo desde 12 teclas (o mais comum), até 26 (**Fa-La**), passando por 20 teclas, sem **Dó#**, **Mib** e sem **Fá#**. Os registros não eram independentes, como veremos a seguir.

Impende sublinhar que os órgãos italianos, desde 1500 até em torno da metade do Século XIX, não contavam com grande variedade de registros, sendo raríssimos os instrumentos com dois manuais, alguns dos quais viriam a ser construídos no transcurso do Século XVI, como veremos também adiante.

**INSTRUMENTOS.** Essencialmente, o mais importante é o que ainda existe na Basílica de San Petronio, Bologna: **Lorenzo da Prato (1471-75)/(1531, G. Battista Facchetti)**, com a seguinte disposição:

Manual (54 teclas):  
Principale 16' (duplicado a partir de Dó4')  
Principale 8' (duplicado a partir de Dó4' e triplicado a partir de Dó2')  
Ottava 4' (duplicado a partir de Dó2')  
Flauto in ottava 4'  
Flauto in duodecima 2 2/3' (incluído em 1563)  
Duodecima 2 2/3'  
Quintadecima 2'  
Decimanona 1 1/3'  
Vigesimaseconda 1'  
Vigesimasesta 2/3'  
Vigesimanona 1/2'

Pedal:  
20 notas, com acoplamento do manual.

Vale lembrar, ainda uma vez, que o órgão construído por **Fra Urbano**, em 1489, para a Catedral San Marco, Venezia, não existe mais.

**O SÉCULO XVI.** Afirma-se a estrutura do *“Ripieno”* e aparece o colorido instrumental, bem como um segundo Principal e esboços da lingüeta com pavilhão curto (Regal e Cornamusa).

Impõe-se, a seguir, frisar que, ao longo do Século XVI, foi consagrada a opção pelo sistema mesotônico, apoiado em terças maiores bem perfeitas, abandonando-se, destarte, a afinação pitagórico. Tal preferência insere-se na lógica fônica, a informar toda a música organística da Itália, desde **Marco Antonio Cavazzoni** até **Frescobaldi**, compositores que exemplificam, com clareza, a preferência italiana pela disposição da terça maior nas vozes superiores do acorde. As últimas décadas do Século XVI moldaram o órgão italiano, projetando-se pelos dois séculos seguintes ou, mesmo, um pouco além.

Destaca-se a publicação, em Venezia, ano de 1523, de um *ricercar* rapsódico para órgão, inserido em *“Recercari motetti canzoni composti per Marcantonio di Bologna, libro primo”*, por **Cavazzoni**, com estilo livre e motivos curtos. Posteriormente, em 1540, foi publicada uma coleção de 21 (vinte e um) *ricercars* instrumentais, em estilo imitativo, provavelmente por iniciativa de **Andréa Arrivabene**. Intitulou-se *“Musica Nova accomodata per cantar et sonar sopra organi; et altri strumenti, composta per diversi e Eccellentissimi musici”*, obra esta que se não confunde com uma outra, de 1559, publicada por **Adrian Willaert**. São 13 (treze) *ricercars* de autoria de **Gulio Segni (Giuglio da Modena, 1498-1561)**, 03 (três) do mesmo **Adrian Willaert (1480-1562)**, 02 (dois) de **Hieronimo Parabosco (Girolamo Parabosco, c1524-1557)**, mais 01 (um) de **Guglielmo Colin**, outro (01) de **Girolamo Cavazzoni (Hieronimo da Bologna, 1525-a1577)** e, finalmente, 01 (um) de **Nicolas Benoist**. A obra é a primeira publicação longa, revelando suas peças nítida estrutura independente de todo e qualquer texto, o que gerou a elaboração de um estilo imitativo de contraponto, não mais apoiado em unidades

rítmicas, nem com motivos curtos sempre independentes, mas, sim, em temas nos quais todas as vozes eram multiplamente repetidas. A importância da **Musica Nova** traduz-se por ser ela o primeiro exemplo de música instrumental a apoiar-se em técnica tipicamente de composição vocal, à maneira do que se vê nos Motetos de **Clemens non Papa** (c1510/15-1555/6) e **Nicholas Gombert** (c1490-1556).

Não foi esta a primeira coleção de *ricercars* escritos exclusivamente para órgão, inobstante a importância que assumiu na música organística; a primeira, exclusiva, foi a já mencionada **"Intavolatura cioe recercari canzoni himni magnificati composti per Hieronimo de Marcantonio da Bologna, libro primo"** (Veneza, 1543), de Girolamo Cavazzoni, filho de Marc'Antonio Cavazzoni, e que foi também o primeiro a publicar *ricercars* organísticos com ornamentos.

O Século XVI, mais especificamente o ano de 1593, também viu a publicação da **Parte I** de **"Il Transilvano"**, por **Girolamo Diruta**, em Veneza.

Nos órgãos desse período, o pleno era constituído, basicamente, por um Principal e séries contínuas de fileiras, cada uma das quais podendo ser acionada separadamente, ao diverso do que se vê nas Mixturas da Europa do Norte, mas com, pelo menos, uma exceção: o *Piffero* tendia a agrupar as Décimas-nonas, Vigésimas-sextas, Vigésimas-segundas e Vigésimas-nonas (observe-se que a Décima-segunda 2 2/3' só integrará o pleno, nos órgãos italianos, no Barroco avançado). Assim, partindo-se de um Principal de 8', teríamos os seguintes registros: **"Ottava 4', Decimaquinta ou Quintadecima 2', Decimanona 1 1/3', Vigesimalseconda 1', Vigesimalsesta 2/3', Vigesimalnona 1/2', Trigesimaterza 1/3' e Trigesimalsesta 1/4"**. Caso tenhamos um Principal de 16' (não mais um de 8'), situar-se-ia a **"Ottava"** na altura de 8', a **"Quintadecima"** na de 4', e assim sucessivamente. As Flautas abertas não integravam o Pleno, mas eram ouvidas, em outras registrações, separadamente, em conjunto com o Principal, ou em fixações tímbricas compostas. Os órgãos maiores dispunham de duas ou três Flautas, enquanto os menores, uma apenas, na altura de uma oitava (**"Flauto in ottava"**), na de uma **"Decimaseconda"** (**"Flauto in duodecima"**), ou na de uma **"Quintadecima"** (**"Flauto in decimaquinta"**). O **"Tremolo"** era um dispositivo de emprego trivial, no início do Século XVI, principalmente para o solo em Principal. Já no final desse século, a tendência foi a de substituí-lo pelo **"Piffaro/Fiffaro"** (ou **"Voce Umana"**), que aparece no Norte, como segundo jogo de Principais, em altura de uníssono, ligeiramente "tremulado", fazendo-se ouvir a partir do entorno do Dó3. Era empregado na música solene, em acordes.

Destarte, as registrações italianas baseavam-se nas várias combinações que levavam em conta os harmônicos do Pleno, combinadas com os Principais e a Oitava; nas combinações de Flautas; na **"Voce Umana"**, para as composições de caráter marcadamente expressivo. Por fim, empregava-se a **"Piva"**, ou Regal, quando se buscava "efeito pastoral", com ou sem o Trémulo.

No campo dos acessórios (**"effeti speziali"**, surgidos no transcurso da segunda metade do Século XVI), destacam-se os trêmulos (do tipo interno), tambores, vozes de pássaros (produzidos por dois ou três pequenos tubos, cujo topo mergulhava num reservatório de água) e sinos (provavelmente, remanescentes do **cymbalum** ou **Zimbel**, instrumento medieval com sininhos, tocado no interior das igrejas).

Contudo, é mister frisar que a música italiana organística antiga era predominantemente simples, seja no conteúdo, seja na forma, não exigindo grande riqueza de colorido, nem, conseqüentemente, maiores dificuldades para registração, observação que não se restringe ao Século XV, mas se projeta para os Séculos XVI e XVII.

Podem listar-se como órgãos característicos do Século XVI estes: **Igreja de San Giuseppe, Brescia (Graziadio Antegnati, 1581); Igreja de Santo Apollinare, Roma (Sebastian Hay, 1583), Igreja de San Martino, Bologna, 1555).**

Dentre os compositores nascidos no mesmo século, inscrevem-se: **Costanzo Antegnati (1549-1624)**, **Adriano Banchieri (1567-1634)**, **Serafino Cantone (?- 1627)**, **Antonio Cifra (1584-1629)**, **Girolamo Diruta (1557-1612)**, **Girolamo Frescobaldi (c15 de setembro de 1583-1643)**, **Giovanni Gabrielli (1557-1612)**, **Giuseppe Guami (c1540-1611)**, **Luzzasco Luzzaschi (1545-1607, madrigalista e organista da Corte de Este, e preceptor de Frescobaldi)**, **Giovanni di Macque (c1550-1614)**, **Ascanio Mayone (c1570-1627)**, **Tarquinio Merula (c1595-1665)**, **Ercole Pasquini (c1560-c1620)**, **Luigi Rossi (1597-1653)**, **Giovanni Maria Trabaci (c1575-1647)**.

**INSTRUMENTOS: Baldassare Malamini, 1596, Basílica de San Petronio, Bologna:**

Principal I 16'  
Principal II 16'  
Ottava  
Quintadecima  
Decimanona  
Vigesimaseconda  
Vigesimasesta  
Vigesimanona  
Flauto in VIII  
Flauto in XII  
Voce Umana

**O SÉCULO XVII.** Aprimora-se a hoje chamada "Pirâmide Feminina", que foi enriquecida com Flauta aberta ou tampada (em uníssono com o Principal, com a Terça e o Cornetto).

Período áureo da música organística italiana, é marcado pela obra de **Frescobaldi** (apelidado por Borsetti, já em 1735, de "*organista vero incomparabilis*"), **Merulo** e **Giovanni Maria Trabaci**. No mesmo impulso, vêm à luz importantíssimos tratados, como o de **Banchieri** ("*L'Organo Suonarino*", de 1605), o de **Costanzo Antegnati** ("*L'Arte Organica*", de 1608) e o de **Diruta** ("*Il Transilvano*", Parte II, 1609).

Dentre estes, é o terceiro o que mais paga tributo ao passado, relacionando-se com **Gioseffo Zarlino** ("*Le Istituzioni Harmoniche*", Venezia, 1558, antes, portanto, de ocupar o posto de "*Maestro di Capella*", em San Marco, de 1565 a 1590). Tal influência aparece, especialmente, nos conceitos de "afetos dos vários modos". Já o segundo é considerado como "o mais claro", talvez por ter sido o seu autor (**Antegnati**) organista, compositor e organeiro.

**Antegnati** indica ao seguinte estrutura para o "**Ripieno**": todos os registros de Principais, juntos, desde o de 16' até aos de maior altura. Omitem-se as flautas, porquanto, sem elas, "*o pleno resulta mais vivo e com mais personalidade, ouvindo-se, ao mesmo tempo, uma harmonia mais delicada*". Indica-se essa regulação para as "*intonationis*" e os Intróitos, bem como para a conclusão do "*Deo Gratias*", no emprego de *toccatas*, e com pedal. Deve ser observado que o pleno dos órgãos italianos produz, nos agudos, um efeito de coro de Principais moderno. Para o chamado "*Piccolo Ripieno*", em órgão de maiores proporções, indica "**Principale, Ottava, Flauto in Ottava, Vigesimanona, Trigesimaterza**". Para instrumentos de dimensões menores, aconselha: "**Principale, Ottava, Flauto in Ottava, Vigesimaseconda, Vigesimasesta**".<sup>1</sup> Para o acompanhamento de motetos, em estilo "*concertato*", temos: "**Principale, Flauto in Ottava**". Já para o estilo "*Concerto*", propõe: "**Ottava, Flauto in Ottava, Decimanona, Vigesimaseconda**", explicando que "*para o estilo Concerto, estes quatro registros, juntos, produzem um conjunto de cornetti*" (os chamados "*effetti di cornetto per concerto*"). A seguir, Antegnati postulava o emprego de "**Ottava**" e "**Flauto in Ottava**",

---

<sup>1</sup> Aqui, observamos que Antegnati admite o emprego da Flauta 4' no **Piccolo Ripieno**.

registração *“excelente para se tocar com diminuições” (“passi d’agilità”)* e para *“Canzoni alla francese”*. O trêmulo era excluído, mas poderia ser acionado, se não houvesse entrecos com ornamentos. Admitia, ainda, o mesmo autor o recurso a *“Principale, Ottava e Flauto in duodecima”* mesmas *Canzoni* e floreios. Quanto ao *“Fiffaro” (“Voce Umana”)*, *“deve ser utilizado só com o Principal e mais nada, do contrário o resultado seria desafinação. Além disso, exige essa reginação o adagio (ou seja, ‘à vontade’), em movimentos lentos e o mais ligado possível.* <sup>2</sup> A seguir, lista Antegnati os registros que, a seu ver, podem ser empregados sozinhos: *“Principale (...muito delicado. Geralmente, emprego-o no curso da Elevação,”* e quando são poucos os cantores. O Principal também comporta a combinação com o trêmulo, *“mas em trechos lentos e sem diminuição”*. A sós, igualmente, podem ser acionados o *“Flauto in Ottava”* e, em órgãos de grandes proporções, a *“Ottava”*, que, então, é um registro que sonante de tubos de 8’.

Antegnati reporta-se ao órgão da Igreja de San Marco, Milano, como possuindo Principal, Oitava e Flauta em Oitava como registro plenamente divididos, o que evidencia instrumento raro na Itália, onde eram de existência comum instrumentos com meios registros. <sup>3</sup> Esta última reginação prestava-se, segundo o autor, para a execução de Diálogos. Há, por fim, a sugestão de mudança de reginações, vez por outra, com o fito de se evitar que o som produzido se torne tedioso, tanto quanto na busca de adaptação da música para os diversos e diferentes segmentos da liturgia.

Pode-se tirar três conclusões muito úteis: **1)** não se emprega o *“Flauto”* no Pleno; **2)** há diferentes tipos de *“Piccolo Ripieno”*; **3)** o efeito musical pretendido e os diversos e diferentes segmentos da liturgia determinam os tipos de registros a serem empregados.

Finalmente, de se observar o que diz o mesmo autor: *“Organi grossi come di dodeci piedi, si può suonar l’ottava, Che fa effetto di principale di Organo mezzano”*. Daí, mais uma (a quarta) conclusão: é possível uma oitava abaixo em tais instrumentos.

Passemos, agora, à análise da importante obra de Diruta <sup>4</sup> (*“Il Transilvano”*, cujas Primeira e Segunda partes foram, como já assinalado, publicadas em 1593 e 1609, respectivamente). A **Parte I** aborda notação, escalas, dedilhado e ornamentos; a **Parte II**, tablatura (já vista no início destas anotações), contraponto, diminuições e registros, estes de acordo com os modos medievais, e não com um tipo específico de órgão.

O 1º Modo mostra-se sério e deleitoso, permitindo as seguintes reginações: A) *“Principale”*; B) *“Principale, Ottava, Flauto in Ottava”*; C) *“Principale, Ottava, Quintadecima.”*

O 2º Modo quer-se melancólico [*“L’Armonico melenconico” (...)*], e revela-se *“excelente para ser empregado durante a Elevazione”*: *“Principale, Tremolante (nelle sui corde naturali com la modulatione mista)”*.

O 3º Modo, cuja natureza é comover até às lágrimas, produzir lamentação, (também com a mesma indicação do 2º modo): *“Principale, Flauto in Ottava”*.

O 4º Modo, também lamentoso e amargurado: A) *“Principale, Tremolante”*; B) *“Flauto (nelle suoi tasti naturali com le modulationi appropriate)”*.

O 5º Modo, feliz, lúdico e modesto: *“Ottava, Quintadecima, Flauto”*.

O 6º Modo, devocional e sério: *“Principale, Ottava, Flauto”*.

O 7º Modo, a traduzir alegria e suavidade: *“Ottava, Quintadecima, Vigessimaseconda”*.

---

<sup>2</sup> Nota-se, aqui, o verdadeiro significado, por então, do vocábulo *“adagio”*: *“esse ad agio”*, isto é, estar-se confortável, tranqüilo.

<sup>3</sup> O órgão da Catedral de Brescia (Santa Maria Rotonda, 1536, obra de Gian Giacomo Antegnati: o segundo Principal, audível, no manual, a partir do Ré do tenor, enquanto os 20 tubos da região mais grave eram acionáveis a partir dos pedais.

<sup>4</sup> Recomendada por Claudio Merulo.

O 8º Modo, "charmoso" e vago: A) "Flauto"; B) "Flauto, Ottava"; C) Flauto, Quintadecima.

O 9º Modo, alegre, suave e sonoro: "Principale, Quintadecima, Vigessimaseconda".

O 10º Modo, algo triste: "Principale, Ottava (Flauto).

O 11º Modo, vivo e cheio de doçura: A) "Flauto"; B) Flauto, Quintadecima; C) Flauto, Quintadecima, Vigessimanona; D) "Ottava, Quintadecima, Vigessimaseconda."

O 12º Modo, que se queria doce e vivaz: A) "Flauto, Ottava, Quintadecima"; B) "Flauto".<sup>5</sup>

Girolamo Diruta ainda indicava o Pleno "*senza li registri di Flauti ed altri istrumenti straordinarij*" para o início e o final da liturgia. Ainda segundo ele, o Principal admite emprego em combinação com outros registros do Pleno, ou, mesmo, com as Flautas.

Finalmente, algumas indicações importantes encontram-se na obra de Adriano Banchieri ("L'Organo Suonarino", 1605, 1611 e 1622). Exemplificando, 1ª Parte:

*"La Battaglia"*- Allegro: Ottava e Flauto; Adagio: giungasi Prin(cipale); Presto: e pieno (Ripieno); Adagio: e vuoto; Allegro: Ottava e Flauto; Adagio, Presto, Veloce: .....; Allegro: Ottava e Flauto; Allegro: e pieno; Allegro: Ottava e Flauto".

2ª Parte:

*"Bizarria Del Primo Tuono al Graduale col Flauto all'Ottava; Bizarria Del Primo Tuono. Alla quarte per il Flauto in duodecima; Sonata Grave all'Elevazione. Principale. Dialogo: Principale e Ottava; levasi Ottava; Pieno."*

Vistos esses três escritos, e antes de ingressarmos na obra de Frescobaldi (que não deixou indicações de registo, limitando-se a indicar o emprego de pontos de pedal, em algumas de suas *Toccatas*), convém adotar o resumo proposto por Fernando Germani, em seu "Metodo per Organo", Parte IV, p. 11 (Edizione de Santis, 1952, Roma), trazendo o problema em tela para o órgão moderno, nos quais a maior parte dos executantes, no Brasil, executará a obra sob comento:

"Per registrare le composizioni italiane antiche su di un organo moderno possiamo concentrare la nostra attenzione sui seguenti punti di riferimento:

*Accompagnamento delle voci:* Fondi di 8' (Principali, Flauti, Corni di camoscio, Bordoni);

*Pezzi di carattere brillante (ma non di forte sonorità):* Fondi di 8', Flauti 4', Decimaseconda, *opp.:* Flauti di 8' e 2', *oop.:* Flauti di 8' e 4', *opp.:* Flauti di 8', 4' e Decimaseconda, *opp.:* Flauti di 8', Decimaseconda e Terza, *opp.:* Flauti di 8', 4', 2', *opp.:* Flauti di 8', 4', 2' e Terza, *opp.:* Flauti di 8', 4' e Terza, *opp.:* Principale, Flauto 4' e Decimaseconda, *opp.:* Principale, Flauti 8', 4', Decimaseconda e Terza, *opp.:* Principale, Flauti 8', 4', Decimaseconda, 2' e Terza.

*Pezzi di carattere serio e dignitoso (ricercari, versetti, ecc...):* Fondi 8', 4', combinati in vario modo (escludendo i registri violeggianti).

*Pezzi di carattere maestoso:* Fondi 16'<sup>6</sup>, 8', 4', 2' e Ripieni.

<sup>5</sup> Os Modos (litúrgicos), como aptos a transmitir afetos, foram superados, se não integralmente, ao menos predominantemente, com a adoção do temperamento igual, que somente preservou os modos (não litúrgicos) maior (jônio) e menor (eólio, correspondente à escala menor em forma primitiva).

<sup>6</sup> Il Principale da 16' poteva essere trovato soltanto in organi grandi.

*Pezzi di carattere espressivo: Principale dolce e Voce Umana (Fiffaro), oop.: Principale e Tremolo, opp.: Flauto 8' e Tremolo, opp.: Principale 16' e 8' (per composizioni di genere mesto)."*

E, enfeixando sua análise, escreve **Germani**, na mesma obra, mesmas páginas:

*"Dalle combinazioni di registri di fondo di 8 e 4, opp. dal complesso dei fondi per formare il Ripieno è bene escludere i registri gambati e violeggianti (Gambe, Viole, Salicionali, Eoline, Violone, Violoncello, ecc...) che a causa del loro timbro mordente ed orchestrale darebbero all'organo um carattere impróprio, impedendo altresì quella fusione di suoni di varie altezze ma dello stesso timbro che è così típica di questo strumento e così necessaria per l'esecuzione della musica antica.*

*"Non di rado avviene di sentir eseguire pezzi di musica secentesca di carattere espressivo, com registri di *Viola Celeste (Concerto di Viole)* o qualche registro símile. Invece l'uso di quel registro va riservato solamente per l'esecuzione di talune composizioni moderne e sarebbe um grave errore adoperarlo in pezzi antichi poichè snaturebbe il carattere della composizione."*

Traduzindo-se: *"Convém excluir os registros gambados e violados (Gambas, Violas, Salicionais, Eolinas, Violinos, Violoncelos) dos registros de fundo de 8' e 4', ou ainda do complexo de fundos para formar o Pleno. Isso, devido ao seu timbre mordente e orquestral, que dariam ao órgão um caráter impróprio, impedindo, outrossim, aquele fusão de sons de variadas alturas, mas de mesmo timbre, que é tão característica desse instrumento, e tão necessária para a execução da música antiga.*

*"Não raro, acontece de ouvirmos peças de música seiscentista de caráter expressivo, com o emprego do registro 'Viola Celeste' ('Coro de Violas'), ou de algum registro assemelhado. Ao invés, a adoção desse registro é reservada somente para a execução de algumas composições modernas, e seria um grave erro aplicá-lo em peças antigas, porquanto as descaracterizaria."*

E eis-nos chegados à obra de **Girolamo Frescobaldi** (Ferrara, 15 de setembro de 1583/Roma, 1º de março de 1643), considerada espécie de ápice da música organística italiana barroca, eclodindo em pleno Século XVII, e cujo estilo personalíssimo gerou discípulos do estamento de **Froberger, Kerl e Rossi**, pelo primeiro influenciando o Sul da Alemanha, na figura de **Pachelbel**, chegando a **Louis Couperin e D'Anglebert**, na França, e, mesmo, na Alemanha Central, à notável síntese bachiana, especialmente através das **"Fiori Musicali" (1635)**, copiada, para fins de estudo, por **Johann Sebastian Bach**.

Músico extremamente sofisticado, distinguia ele entre o "tempo da batuta" e o "tempo dos afetos", assim traduzindo, na vivência musical, os fenômenos do tempo subjetivo e do tempo objetivo, cujas interrelações até hoje desafiam físicos e psicólogos, introduzindo-se na Música por meio de obras do porte das de **David Epstein ("Shaping Time")** e de **Jonathan D. Kramer ("The Time of Music – New Meanings, New Temporalities, New Listening Strategies")**.

Para alcançar tais singularidades, Frescobaldi deixou algumas orientações, materializadas, basicamente, no **"Libro Primo – Toccate d'Intavolatura di Cimbalo et Organo, Partite di Diverse Arie et Corrente, Balletti, Ciaccone, Passachagli"** e nas **"Fiori Musicali"** (obra em que seu autor aderiu à tradição consistente em compor as tocatas para a Elevação nos 3º e 4º modos), orientações que nos permitimos sumariar, na medida em que por demais conhecidos e reconhecidos.

Antes, porém, damo-nos a liberdade de transcrever o início do “*Prefácio ao Leitor*”, nas “*Flores*”, que demonstra o ideal frescobaldiano de causar prazer estético-emocional aos estudiosos executantes, com as seguintes palavras, que revelam, igualmente, propósito didático muito claro::

**“It was always my endeavour –by means of the talent which God has given me—to be of assistance in my work to eager students of the musical profession. I have always proved to the world, with my printed works of Capricci and all kinds of Inventions, in score and in tablature,, that it was my most ardent wish that all who see and study my works should reap satisfaction and profit of it. Concerning this book, I should like to say that my main purpose has been to assist organists. I have written compositions of a kind correponding to the Mass and the Vesper, such as will be very useful to organists. Moreover, they can make further use of the Verses, as they wish, and if the Canzonas or Ricercari appear too long, they may be concluded earlier by a cadenza.”**

Traduzindo: “Por meio do talento que Deus me deu, sempre foi meu empenho ser útil com minha obra aos alunos ansiosos pela profissão de músico. Provei ao mundo, com minha obra impressa de Caprichos e todos os tipos de Invenções, tanto em partitura, quanto em tablatura, que meu mais ardente desejo sempre foi o de que todos aqueles que estudem minha obra colham, nela, satisfação e proveito. No pertinente a este livro, gostaria de dizer que meu propósito principal foi o de assistir os organistas. Compus peças de um tipo correspondente à Missa e às Vésperas, de tal modo que se façam muito úteis aos organistas. Acima de tudo, eles poderão valer-se como desejem dos Versículos, e, se as *Canzone* ou os *Ricercari* parecerem muito longos, poderão ser abreviados, concluindo-se-os com uma cadência.”

E eis o antes mencionado sumário, levando em conta as anteriores publicações de 1614 e 1624:

**“1 – O tempo de uma toccata não permanece imutável, ao longo de toda a composição. Tal como no madrigal, ele varia, segundo o sentido da música. Ora é lento, ora é rápido, com pausas onde se faça necessário.**

**“2 – Se uma peça for demasiado extensa, as partes individuais poderão ser tocadas separadamente, mas sempre se tendo em mente não concluir a composição com um tom inadequado. É sugerida a terminação no mesmo tom em que se iniciou a execução.**

**“3 – As toccatas devem ser iniciadas muito lentamente, aperjando-se os acordes, o que permitirá que o instrumento se refaça de sua falta de força.**

**“4 – Deve-se introduzir uma pausa na última nota dos ornamentos, mesmo que seja de valor curto, com o que se evitarão passagens confusas entre um ornamento e outro.**

**“5- O término das secções musicais devem sempre ser tocados ritardando, mesmo e inclusive quando curtos forem os valores das notas. Estes finais são, algumas vezes, demonstrados por meio de acordes mínimos para as duas mãos.**

**“6 – Um ornamento numa das mãos jamais deve coincidir com a passagem na outra mão, mesmo se escritos em valores idênticos. O ornamento deve ser executado rapidamente, enquanto se reserva mais expressão para a passagem na outra mão.**



"7 – Secções de Partitas e de Toccatas que incluem valores curtos ou ornamentação expressiva devem ser tocadas lentamente, e as partes mais simples, rapidamente, ficando a eleição do andamento a gosto do organista.

"8 – Ricercares, Canzonas, Caprichos, etc..., devem ser iniciados lentamente, a fim de que as partes finais possam resultar mais brilhantes.

"9 – Compasso 3/1 = Adagio; 3/2 = mais rápido; 3/4 = ainda mais rápido; 6/4 = Allegro."

Destaca-se que, conforme **Fernando Germani (Op. cit., p. 12)**, as Tocatas, composições ditas "de bravura", comportam, para as passagens movimentadas, cadências de agilidade e trechos imitativos, registo que produza sonoridades variantes dos Fundos de 8' e 4', chegando, mesmo, ao Pleno. Tal, porém, não se aplica aos momentos caracterizados por harmonias simples, com acordes lentos, em razão de sua índole fortemente expressiva, que eram registrados com o "Fiffaro".

Pensa-se, por óbvio, na notável personalidade fônica dos órgãos italianos antigos: a doçura e a clareza.

Essas características composicionais mostram-se, em maior ou menor intensidade, em **Tommasi Giovanni Albinoni (1671-1750)**, **Giulio Cesare Aresti (1617-1692/4)**, **Giovanni Battista Bassani (c1657-1716)**, **Giovanni Maria Casini (c1670-1715)**, **Giovanni Paolo Colonna (1637-1695)**, **B. Della Ciaia (1671-1755)**, **Francesco Feroci (1673-1750)**, **Antonio Lotti (c1667-1740)**, **Bernardo Pasquini (1637-1710)**, **Jacopo Antonio Perti (1661-1756)**, **Carlo Francesco Pollaroli (c1653-1722)**, **Antonio Vivaldi (1678-1741)** e **Pietro Andrea Ziani (c1630-1711)**. E as mesmíssimas características marcam os compositores que, nascidos no Século XVI, produziram suas obras nele e no século seguinte.

Como órgãos representativos do Século XVII podemos citar: **Igreja Metropolitana, Milano: Costanzo Antegnati, c1608**; **Convento de Santo Domenico, Pistoia: Cosimo Ravani, 1617**; **Igreja do Priorato do Santo Espírito, Pistoia: Willem Hermans, 1664**.

Convém não nos esquecermos, como já posto, de que não há diferenças fundamentais entre esses instrumentos e seus congêneres do Século XVI,

**Bibliografia consultada:** *"The Cambridge Companion to the Organ"*, 1998, Cambridge University Press; *"The Organ in Western Culture"- "Cambridge Studies in Medieval and Renaissance Music"*, Williams P., Cambridge University Press, 2004; *"The Registration of Baroque Organ Music"*, Owen, B., 1997, Indiana University Press; *"Guide de la Musique d'Orgue"*, Cantagrel, G., 1991, Fayard; *"L'Orgue – Instruments et Musiciens"*, Sonnaillon, B., 1984, Office du Livre, Editions Vilo, Paris; *"Metodo per Organo"*, Germani, F., 1952, Edizioni de Santis, Roma; *"O Órgão da Escola de Música da U.F.R.J."*, Tese de Doutorado, Mersiovski, G.

## ADENDO I

### PREFÁCIO DE FRESCOBALDI AO PRIMEIRO LIVRO DE TOCATAS (Edição *Standard* Definitiva. Roma, 1637) Tradução de Gilberto Campista Guarino

“AO LEITOR.

É de meu pleno conhecimento a grande e geral popularidade de que desfruta a execução de obras com variações e ornamentos. Embora desejoso de afirmar que reconheço integralmente os méritos alheios e que tenho o maior respeito por sua perícia, aventuro-me a, sobre tal matéria, acrescentar à modesta obra que estou mandando imprimir os conselhos que adiante se expõem. Possa o leitor amigo, ansioso por aprender, aceitar com boa vontade estas notas, que elaboro com a melhor das intenções:

- 1) Assim como na moderna prática dos madrigais, esse tipo de execução não deve enfatizar o tempo. Conquanto esses madrigais sejam difíceis, tornar-se-ão mais fáceis se, por vezes, se empregar um andamento mais lento, e, de outras, um, mais acelerado. Essa facilitação decorrerá, igualmente, até mesmo do emprego de pausas, tudo na dependência da expressão ou do sentido das palavras.
- 2) Quanto às Toccatas, não atentei apenas ao fato de sua riqueza em passagens variadas e ornamentos, mas também a que as secções individuais podem ser tocadas separadamente umas das outras, de modo a habilitar o executante a concluir à vontade, sem ter de finalizar a Toccata completa.
- 3) O início das Toccatas deve ser executado devagar e “*arpegiando*”. Contudo, tanto nas suspensões e nas dissonâncias, quanto no meio da peça, as notas do acorde devem ser atacadas simultaneamente. Se isso gerar uma sensação de vazio instrumental, podem os acordes fazerem-se ouvir de novo, segundo o gosto do executante.
- 4) Tanto nos trinados, quanto no curso da elaboração das passagens (idéias musicais) (seja por salto, seja por progressão de escalas) a última nota deve ser atrasada, quer se trate de colcheia, de semicolcheia ou de valor diverso da nota seguinte. Empregando-se tal recurso, evitar-se-á a confusão entre uma passagem (idéia musical) e outra.
- 5) Nas cadências, deve-se retardar fortemente o tempo, ainda que a escrita lance mão de notas de pequeno valor (métrico). Do mesmo modo, sempre que a conclusão se avizinhar o trecho ou a cadência deve ser executado mais lentamente.
- 6) Quando se verificar uma consonância grafada em semínimas para ambas as mãos, deve o trecho ali mesmo ser concluído e separado de outro. Se a qualquer das mãos se exigir, concomitantemente, a execução de um trinado e de uma outra passagem (qualquer) não se deve tocar nota contra nota (em estrita oposição), mas apenas se esforçar por executar o trinado rapidamente, enquanto o trecho será tocado mais devagar e expressivamente. A não ser assim, haverá confusão.
- 7) Quando trechos em colcheias e semicolcheias forem simultaneamente atribuídos a ambas as mãos, não se deve toca-los muito rapidamente. A mão que executar as semicolcheias deverá fazê-lo de algum modo “*staccato*”. E a segunda nota (jamais a primeira das duas) será sempre tocada em “*staccato*”.
- 8) Antes de se executar, em ambas as mãos e a um só tempo, dois trechos em semicolcheias, a nota precedente será sustentada, mesmo que se trate de nota preta. Então, ataca-se o trecho resolutamente, com a finalidade de se destacar a facilidade (técnica) das duas mãos.

- 9) Seria boa a escolha de um andamento mais amplo para as Partitas, nas quais se encontram elaborações das idéias musicais e figuras expressivas, o que também deve ser observado nas Toccatas. Mas, as Partitas que não contiverem passagens elaboradas devem ser executadas com razoável celeridade. Deve-se deixar ao bom gosto e ao juízo do executante a seleção do andamento correto, aquele mais apropriado ao espírito do movimento e ao estilo de execução.

(Os movimentos de *Passacaglia* podem ser tocados separadamente, *ad libitum*. O andamento de quaisquer deles deve conformar-se ao dos demais movimentos. Vale o mesmo para as "*Chacconnes*".)

## ADENDO II

### PREFÁCIO DE FRESCOBALDI ÀS “*FIORI MUSICALI*” (Obra Publicada em Veneza, 1635) Tradução de Gilberto Campista Guarino

“AO LEITOR

“ Por meio do talento que Deus me deu, sempre foi meu empenho ser útil com minha obra aos alunos ansiosos pela profissão de músico. Provei ao mundo, com minha obra impressa de Caprichos e todos os tipos de Invenções, tanto em partitura, quanto em tablatura, que meu mais ardente desejo sempre foi o de que todos aqueles que estudem minha obra colham, nela, satisfação e proveito. No pertinente a este livro, gostaria de dizer que meu propósito principal foi o de assistir os organistas. Compus peças de um tipo correspondente à Missa e às Vésperas, de tal modo que se façam muito úteis aos organistas. Acima de tudo, eles poderão valer-se como desejem dos Versículos, e, se as Canzonas ou os Ricercari parecerem muito longos, poderão ser abreviados, concluindo-se-os com uma cadência.”

Considero a execução pela partitura de grande importância para o intérprete, porquanto a tenho não apenas como necessária para aqueles que desejem estudar intensamente a forma dessas composições, como também, particularmente, porque se trata de um teste que do ignorante distingue o artista genuíno.

E nada mais tenho a dizer, a não ser que a experiência é, dentre todos os professores, o maior. Tentativa e experiência (erro) provarão a quem deseje progredir nessa arte a verdade do que digo! Ele verá o proveito que pode ser extraído de tal prática.

- 1) Se, na Toccata, o intérprete se deparar com um trecho com trinados ou melismas expressivos, deverá tocá-lo *adagio*; passagens em colcheias, em ambas as mãos, concomitantemente, serão executadas algo mais rapidamente. Nos trinados, deve-se ralentar o andamento. (Digo isso, inobstante as Toccatas devam ser executadas a juízo e gosto do intérprete).
- 2) Se escritas em colcheias, as partes iniciais das Toccatas devem comportar execução lenta, de sorte a, posteriormente, aumentar-se o andamento, em consonância com o caráter da peça.
- 3) Alguns “*Kyries*” podem ser tocados “*vivace*”, enquanto outros, lentamente. Cabe qualquer solução que o executante entenda correta.
- 4) Embora os Versículos intitulados “*Kyries*” sejam pensados exatamente nestes termos, alguns deles podem ser empregados para outras finalidades, à vontade.
- 5) Os “*Cantus firmi*” devem ser tocados “*legato*”. Para maior conveniência, comportam execução “*détachée*”, de molde a não atrapalhar as mãos.

Organizei tudo o mais facilmente possível, de acordo com o melhor de meus conhecimentos.”