

# JOSÉ RODRIGUES DOMINGUES DE MEIRELES, LEONARDO VINCI, JOHANN CHRISTIAN BACH: POR UMA INTERPRETAÇÃO VOCAL.

---

Katya Beatriz de Oliveira

katybia@hotmail.com

Orientadora: Laura Rónai

laronai@pobox.com

## RESUMO

Na busca da sonoridade histórica e estilisticamente embasada para a interpretação vocal da música sacra mineira da segunda metade do século XVIII e início do XIX, torna-se necessário um paralelo com a música europeia de mesmo estilo, uma vez que a música mineira setecentista situa-se entre as correntes do barroco e do clássico europeu. Neste artigo pretendemos investigar as similaridades estilísticas entre a música do compositor brasileiro José Rodrigues Domingues de Meireles, particularmente na obra *O Lingua Benedicta*, com uma obra de Leonardo Vinci, compositor europeu do período barroco, e outra de Johann Christian Bach, europeu do pré-clássico, tentando chegar a uma interpretação vocal baseada em tratados históricos de canto.

**Palavras chave:** Música brasileira – música mineira – música sacra – Interpretação vocal – música historicamente informada – Domingues de Meireles.

## ABSTRACT

In order to achieve a historical and stylistically-based interpretation of the sacred music of Minas Gerais in the second half of the 18th century and early 19th century, it is necessary to compare it with European music written in the same style, since the music from this period in Minas Gerais was composed in a manner characteristic of that written in between the European Baroque and Classicism. In this essay we intend to investigate the similarities in style between the music of Brazilian composer José Rodrigues Domingues de Meireles, particularly in his composition *O Lingua Benedicta*, and a composition by Leonardo Vinci, a European composer from the Baroque period, as well as another by Johann Christian Bach, a European composer from the Pre-Classical period. We will therefore attempt to reach a vocal interpretation based on historical singing treatises.

**Keywords:** Brazilian music – music from Minas Gerais – Sacred music – Vocal Performance – historically informed music – Domingues de Meireles.

Um bom músico deve render-se a todos os personagens os quais deseja retratar. Como um ator habilidoso, ele deverá desempenhar o papel do orador, acreditar-se no local onde os diferentes eventos que deseja descrever acontecem, e participar destes eventos como o fazem aqueles que neles estão envolvidos. Deve declamar bem o texto, pelo menos para si mesmo, e sentir quando e em que grau a sua voz deverá elevar-se ou decrescer, para que possa moldar a melodia, a harmonia, a modulação e o movimento apropriadamente.<sup>1</sup>

O conteúdo deste artigo relaciona-se com a nossa dissertação de mestrado, que tem como objetivo a busca de uma interpretação vocal estilística e historicamente embasada para a música sacra mineira do século XVIII e início do XIX, focalizando principalmente a *Missa em mi bemol* de José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita, cuja edição crítica consta como uma das metas finais da pesquisa.

Para o presente artigo foi realizado um paralelo entre a obra *O Lingua Benedicta* de José Rodrigues Domingues de Meireles, compositor mineiro de Pitangui, possuidor de um estilo anacrônico e próximo ao de Lobo de Mesquita, a ária *Non è più folle* da ópera *Il Medo* de Leonardo Vinci, compositor italiano do alto barroco pertencente à escola napolitana de composição, e o 4º movimento do *Salve Regina* em fá maior de Johann Christian Bach, compositor pré-clássico, aluno do Padre Martini em Bologna e filho mais novo de Johann Sebastian Bach. Posteriormente foi realizada uma proposta de interpretação fundamentada em textos relacionados à prática vocal nos séculos XVII e XVIII.

A comparação entre uma obra de Meireles e outras duas de compositores europeus dos períodos barroco e pré-clássico respectivamente, leva em consideração o fato de a música sacra mineira setecentista possuir um estilo situado entre o barroco e o clássico, sendo “música européia, enxertada no Novo Mundo sem contaminar-se com novas diretrizes estéticas.”<sup>2</sup> Justifica este quadro “a presença forte da Igreja como vetor da produção cultural.”<sup>3</sup>

<sup>1</sup> A good musician should surrender himself to all the characters he wishes to portray Like a skillful actor he should take the place of the speaker, believe himself to be at the location where the different events he wishes to depict occur, and participate in these events as do those involved in them. He must declaim the text well, at least to himself, and he must feel when and to what degree the voice should rise or fall, so that he may shape his melody, harmony, modulation, and movement accordingly.

RAMEAU, Jean-Philippe. *Treatise on Harmony*. Tradução de Philip Gosset. New York: Dover publications, 1971, p. 156.

<sup>2</sup> WERLANG, Guilherme. Estilo e personalidade na música do ciclo do ouro em Minas Gerais *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, Vol. 12, No. 2, (Autumn - Winter, 1991), p. 187-199. Publicado por: University of Texas Press. Disponível em: < <http://www.jstor.org/stable/780089> > Acesso em: 13 maio 2008, p. 188.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 189.

A nossa sociedade urbana mineira do século XVIII era filha bastarda da sociedade burguesa européia. Vivía em última instância em função desta, e dela digería as mesmas tendências, ideologias e aspirações reprocessando-as e reordenando-as conforme a estrutura local.<sup>4</sup>

A atividade musical religiosa em Minas Gerais envolvia tanto música escrita na Europa, quanto música composta por mulatos das regiões mineradoras. “A música permitida e apropriada como oficial pela metrópole era aquela cultivada por sua elite, encontrada em compositores como Palestrina, Jommelli, Boccherini, Haydn e Mozart.”<sup>5</sup> Muitas foram as obras que chegaram ao Brasil, enviadas tanto para o bispado do Rio de Janeiro, quanto para o de Mariana/MG. “O cultivo das tradições européias colocou os músicos mineiros em contato com o que se produzia e se ouvia em Portugal na mesma época.”<sup>6</sup>

É importante ressaltar a não existência de um estudo institucionalizado de música no Brasil colonial, havendo não mais que cinco possibilidades de aprendizado: com missionários religiosos, como por exemplo, os jesuítas; com um mestre de solfa em seminários; com um mestre de capela em matrizes ou catedrais; como discípulo de um mestre de música independente; ou em classes coletivas criadas por um mestre de música influente, como o Padre José Maurício Nunes Garcia no Rio de Janeiro. Somente em 1841 será criado o Conservatório do Rio de Janeiro.<sup>7</sup>

A proibição da imprensa, também funciona como fator limitador do ensino e difusão da música. O acesso a livros de música, assim como a transmissão das partituras, só poderia acontecer através de importação ou por meio de cópias manuscritas.<sup>8</sup>

## PARALELO ENTRE AS OBRAS

A análise estrutural comparativa das obras anteriormente citadas permitiu-nos chegar aos seguintes resultados:

<sup>4</sup> Ibid., p. 190.

<sup>5</sup> MONTEIRO, Maurício. Na esfera dos limites, no círculo das articulações. Música em Minas colonial In: MAGALHÃES, F. (Curadoria); CURTIS, A. H. (Coord.). *Aleijadinho e seu tempo: fé, engenho e arte*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2006, p. 61.

<sup>6</sup> Ibid., p. 61.

<sup>7</sup> BINDER, Fernando e CASTAGA, Paulo. Teoria musical no Brasil: 1734-1854. In: I SIMPÓSIO LATINOAMERICANO DE MUSICOLOGIA, Curitiba, 10-12 jan. 1997. *Anais do I Simpósio Latino-Americano de Musicologia*. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1998, p. 212.

<sup>8</sup> APPLEBY, David P. *The music of Brazil*. Austin: University of Texas Press, 1983, p. 20.

Na obra *O Lingua benedicta*, Domingues de Meireles escreve para um soprano solista e um conjunto de cordas em textura homofônica, com a linha do primeiro violino ora realizando dobramentos em relação à voz, ora caminhando em terças com o segundo violino, mesmo procedimento realizado por Vinci. Enquanto a viola em Leonardo Vinci apenas dobra o baixo, em Meireles ela por vezes caminha em terças em relação ao segundo violino. Na obra de Johann Christian Bach a textura também é homofônica, os procedimentos são quase sempre os mesmos, apresentando uma maior elaboração no encaminhamento das vozes, com diálogos entre os violinos na introdução e momentos de independência na viola. Na sua orquestração emprega além das cordas, duas flautas e duas trompas. Os três compositores utilizam procedimentos que valorizam a melodia, importante fio condutor da música.

A melodia da ária *Non è più folle* de Vinci já se apresenta com frases curtas e periódicas, sendo expressiva e valorizando o texto. O mesmo se repete nas obras de Meireles e Johann Christian Bach, com motivos ainda mais curtos. O procedimento de valorização e descrição das palavras ou afetos através de recursos composicionais (*wordpainting*) está presente nas três obras. Seguem abaixo os textos das músicas com suas respectivas traduções (Quadro 1).

Quadro 1 – Letras das músicas e respectivas traduções

	<b>Non è più folle</b> L. Vinci	<b>O lingua benedicta</b> J. R. D. Meireles	<b>Eja ergo</b> J. Christian Bach
Texto original	Non è più folle lusinga Che d'intorno al cor s'aggiri Consolando i miei sospiri Adulando il mio desir.  Ma tu stessa ò cara Che vicina mi prometti La mercè del fidi affetti E del dolce mio languir.	O lingua benedicta Quo Dominum semper benedixisti Et alios benedicere docuisti.  Nunc perspicuit et cernitum quanti Meriti sueris apud Deum.	Eja ergo advocata nostra, illos tuos misericordes oculos ad nos converte.
Tradução	Não é tão insensata a ilusão Que em torno do meu coração se agita, Consolando os meus suspiros Adulando os meus desejos.  Mas tu mesma ó cara É quem em breve me promete A graça dos teus fiéis afetos E do meu doce langor.	Ó língua bendita Que sempre bendisseste o Senhor e que aos outros ensinaste a bendizer.  Agora se compreende bem Quanto mérito tem diante de Deus.	Eis a nossa advogada, Os seus olhos misericordiosos A nós converte.

A obra de Meireles, composta para as festas de Santo Antonio, possui caráter leve e fluente. Escrita no tom de dó maior, o tom apropriado para as canções de alegria e júbilo segundo Jean-Philippe Rameau, compositor e teórico francês do século XVIII<sup>9</sup>, a sua melodia é predominantemente diatônica. Possui a forma **ABAC**, com as seções **ABA'** possuindo o mesmo texto, e com grande uso de coloraturas, principalmente na palavra *alios* (outros), parecendo simbolizar a propagação da palavra de Deus pelo santo (fig. 1). Também são realizadas cadências perfeitas sobre a palavra *benedixisti*, pontuando-a e valorizando-a.

67  
a - li - os be - ne - di - ce - re et a -

71

74  
li - os be - ne - di - ce - re Do - cu - is - ti

Figura 1 – Realização de coloraturas sobre a palavra *alios*

Na seção C a melodia se torna silábica, novamente descrevendo o texto, neste trecho com um caráter afirmativo, *agora já se sabe o porquê de seu mérito junto a Deus* (fig. 2).

Nunc pers - pi - cu - i et cer - ni - tur quan - ti me - ri - ti

Figura 2 – Melodia da seção C

O andamento da obra de Meireles, indicado como *Presto andante*, possui um caráter mais descritivo de seu afeto do que propriamente de velocidade. Segundo

<sup>9</sup> CYR, Mary. *Performing baroque music*. Portland: Amadeus Press, 1998, p. 32.

Johann Joachim Quantz, grande flautista virtuoso do século XVIII, uma das formas de se detectar o sentimento dominante em uma obra é através da palavra encontrada no início de cada peça.<sup>10</sup> Quantz separa os tempos em quatro categorias: (1) *Allegro*, *Allegro assai*, *Allegro di molto*, *Presto* e *Vivace*, que devem ser tocados de maneira viva e leve; (2) *Allegretto*, *Allegro ma non tanto*, *Allegro non troppo*, *Allegro non presto*, *Allegro moderato*, *allegros* modificados que devem ser interpretados de modo um pouco mais sério que a categoria anterior; (3) *Arioso*, *Cantabile*, *Soave*, *Dolce* ou *Poco Andante*, executados de forma calma. O *Maestoso*, o *Pomposo*, o *Affetuoso* ou o *Adagio spiritoso* também estão incluídos nesta categoria, mas devem ser tocados de maneira mais séria e pesante. A última categoria (4) *Adagio assai*, *Pesante*, *Lento*, *Largo assai*, *Mesto* e *Grave* requerem grande moderação, maior tranquilidade e um pouco mais de peso que a categoria anterior.<sup>11</sup>

A obra de Vinci é a mais dramática das três. Foi escrita para o famoso *castrato* Farinelli, no papel de *Jasão*, herói apaixonado por *Medéia*. Anteriormente à execução dessa ária, *Medéia* promete consolá-lo e adúlá-lo como recompensa ao seu amor.<sup>12</sup> Está na tonalidade de dó menor, a tonalidade do amor extremo, mas com certa tristeza, de acordo com Johannes Mattheson, compositor e teórico alemão.<sup>13</sup> Vinci emprega a tradicional forma *Da capo* (ABA). O baixo de sua obra, ainda barroco, apresenta um desenho melódico, diferindo das outras, onde o baixo já se apresenta mais harmônico, com a realização de notas repetidas e intervalos melódicos em Meireles, e notas repetidas e arpejos em Johann Christian Bach.

As três obras possuem ornamentação inserida na linha melódica, além da indicação de ornamentação em notação pequena. A melodia na obra de Vinci é predominantemente diatônica, com alguns cromatismos que enfatizam o afeto do texto. Johann Christian Bach utiliza intensamente o cromatismo em sua obra, que é a mais elaborada, com uma harmonia mais arrojada, ritmo harmônico mais movido e utilização de progressões harmônicas. Vinci é quem menos faz uso das progressões harmônicas. A linha vocal possui praticamente a mesma extensão nas três obras (Quadro 2).

<sup>10</sup> QUANTZ, J. J. *On playing the flute*. Tradução de Edward R. Reilly. New York: Schirmer Books, 1966, p. 126.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 230-231.

<sup>12</sup> MARKSTROM, Kurt Sven. *The operas of Leonardo Vinci, Napoletano*. Hillsdale: Pendragon Press, 2007.

<sup>13</sup> Cyr, Mary. *Op. cit.*, p. 32.

## Quadro 2 – Extensão vocal

Non è più folle L. Vinci	O lingua benedicta J. R. D. Meireles	Eja ergo J. Ch. Bach
		

A obra de Johann Christian Bach, *eja ergo*, integra seu *Salve Regina* em fá maior. Está escrita na tonalidade de mi bemol maior, que se relaciona com o afeto da religiosidade, da comunicação com Deus, com a santíssima trindade representada pelos três bemóis.<sup>14</sup> Possui um caráter leve e fluente, andamento em *Allegretto*, apresentando partes contrastantes, silábicas ou melismáticas, também valorizando o afeto do texto. Está escrita na forma **AiAAc**, **Ai** sendo uma introdução instrumental, a mais extensa de todas as três obras e **AA** os trechos cantados, onde o mesmo texto é apresentado. O trecho **c** é uma pequena conclusão instrumental ou coda.

A análise comparativa nos revelou que a obra de Meireles está perfeitamente inserida no contexto da música pré-clássica européia, inclusive com procedimentos que demonstram uma aparente preocupação com os afetos do texto, permitindo-nos o embasamento de sua interpretação em tratados europeus de canto e de música.

## SUGESTÕES DE INTERPRETAÇÃO VOCAL

A primeira questão importante é a adequação do canto ao estilo e ao ambiente no qual o cantor se apresenta. Nos tratados de Pier Francesco Tosi e Giambattista Mancini, *castrati* dos períodos barroco e clássico, ambos se preocupam com o ajuste da intensidade sonora ao local e à ocasião.<sup>15</sup> Mancini ainda defende o desenvolvimento da flexibilidade das vozes, permitindo às vozes pequenas uma emissão potente e às vozes grandes, a capacidade de suavizar e purificar a voz.<sup>16</sup> Tosi destaca a diferenciação entre três estilos, o estilo sacro: grave e afetuoso; o estilo operístico: vivo e variado; e o de câmara: delicado e refinado.<sup>17</sup>

<sup>14</sup> Rónai, Laura. Tabela de afetos.

<sup>15</sup> TOSI, P. F. *Observations on the florid song*. Tradução de Galliard (1743). Londres: Michael Pilkington, 1987. Reprint, Caligraving, 2002 (original de 1723), p. 28-29.

<sup>16</sup> MANCINI, Giambattista. *Practical reflections on the figurative art of singing*. Tradução de Pietro Buzzi. Boston: The Gorham Press, 1912, p. 100-101.

<sup>17</sup> TOSI, P. F. Op. cit., p. 41.

Neste artigo foram analisadas duas obras sacras e uma ária de ópera. Nas árias sacras deve-se cuidar para evitar o excesso de ornamentação, inclusive porque as árias aqui apresentadas já possuem alguma ornamentação indicada. Na ária de ópera é possível uma maior liberdade tanto na ornamentação quanto na emissão sonora, que pode ser mais viva e projetada.

A afinação é outro parâmetro evidenciado pelos tratadistas, diferenciando os semitons menores, formados por bemóis, e os maiores, por sustenidos.<sup>18</sup> Johann Adam Hiller, professor de canto e compositor alemão, observa que os sustenidos devem ser cantados mais agudos ou duros, enquanto os bemóis devem ser mais baixos ou suaves (moles).<sup>19</sup>

A grande preocupação com a dicção do texto por parte dos tratadistas de canto, sugerindo uma “pronúncia clara”, indicação da abertura da boca na posição de um leve sorriso, clareando a voz “ao ponto que a arte ensina”, permitindo que se tire maior vantagem das “qualidades naturais” da voz<sup>20</sup>, nos indica um resultado sonoro mais claro e leve, diferente do resultado sonoro mais escuro empregado no período romântico e desenvolvido por Manuel Patricio Rodríguez García, importante professor e teórico de canto do século XIX, no qual a laringe toma um posicionamento mais abaixado<sup>21</sup>.

Deve-se valorizar as palavras-chave do texto através de mudanças de dinâmica, colorido da voz, acentuação, buscando sempre a expressividade apropriada ao afeto proposto pelo texto. A título de exemplo, na seção C da obra de Meireles, seção de caráter afirmativo e silábico (figura 2), propomos que se cante de maneira firme, quase marcial, valorizando a confiança expressa no texto. Quantz instrui a realizar as dissonâncias em uma dinâmica mais forte do que as consonâncias.<sup>22</sup>

No que diz respeito à ornamentação, é possível realizar trilos, apojaturas, *messa di voce* (capacidade de iniciar a nota em piano, crescer e decrescer), portamentos,

<sup>18</sup> HILLER, Johann Adam. *Treatise on vocal performance and ornamentation*. Tradução de Suzanne J. Beicken. Cambridge: Cambridge University Press, 2001, p.51.

<sup>19</sup> HILLER, J. A.. Op. cit., p. 53.

<sup>20</sup> MANCINI, G.. Op. cit., p. 94-95.

<sup>21</sup> GARCIA, E.. *Tratado complete del arte del canto (escuela de Garcia)*. Tradução de Eduardo Grau. Buenos Aires: Ricordi Americana, (s/ d.), p. 13.

<sup>22</sup> QUANTZ, J. J.. Op. cit., p. 254.

mordentes, etc., buscando realçar determinado trecho, ou palavra, ou ainda, afeto. Na ária *Da capo* deve-se realizar pequenas ornamentações na seção A, apresentar alguns poucos ornamentos na seção B, e acrescentar outros novos e mais elaborados na repetição da seção A.<sup>23</sup> As obras aqui focalizadas já apresentam alguma ornamentação, mas ainda assim é possível acrescentar algo novo, até mesmo uma variação rítmica, mas sempre respeitando o estilo.

O vibrato é sempre uma questão polêmica. Nos antigos tratados de canto, o termo *vibrato* não era utilizado. Existem referências apenas ao trilo e ao mordente. Tosi comenta a necessidade de o aluno aprender a sustentar a voz para não desenvolver uma “flutuação desagradável” do som.<sup>24</sup>

Segundo Robert Mason ‘O sinergismo funcional dos músculos opostos é responsável pelo vibrato, e é um fenômeno fisiológico bastante básico’ (Mason 1971). Se o vibrato é o resultado da periodicidade natural dos músculos vocais sob um intenso esforço muscular, parece razoável presumir que o vibrato estava presente no canto antigo proporcionalmente à presença deste esforço. [...] Na medida em que os compositores de ópera aumentam o tamanho e a potência das orquestras, e os Teatros de ópera aumentam sua dimensão, as vozes necessitam maior potência vocal. A potência vocal necessária era presumivelmente ganha através do aumento da pressão do ar, o que torna também necessário um aumento na resistência glotal e um concomitante abaixamento da laringe, submetendo todos os músculos envolvidos no canto a uma grande pressão e levando a um vibrato mais pronunciado. Não é nenhum acidente o fato das discussões sobre o vibrato se intensificarem no final do século XIX e no início do XX, com as óperas de Verdi, Wagner e com os compositores *veristas* demandando grande potência vocal dos cantores. Com o aumento da potência da voz, as coloraturas foram freqüentemente sacrificadas, e o vibrato se tornou mais evidente.<sup>25</sup>

<sup>23</sup> TOSI, P.F. Op. cit., p. 42.

<sup>24</sup> TOSI, P.F. Op. cit., p. 8.

<sup>25</sup> Said Robert Mason, “the functional synergism of opposing muscles is responsible for vibrato, and is a rather basic psychological phenomenon” (Mason 1971). If vibrato is a natural periodicity of the vocal muscles under heightened muscular effort, it seems reasonable to assume that vibrato was present in historical singing styles proportional to the presence of such effort. [...] As opera composers increased the size and strength of orchestras, and as opera houses grew in size, voices required more strength. The necessary strength was presumably gained through an increase in breath pressure, which also necessitated an increase in glottal resistance and a concomitant lowering of the larynx, putting all the singing muscles under greater stress and leading to a more pronounced vibrato. It is no accident that arguments about vibrato increased in fervor in the late nineteenth and early twentieth centuries, as the operas of Verdi, Wagner, and the *verismo* composers made greater demands on singers for vocal power. As power was gained, floridity was often sacrificed, and vibrato became more pronounced.”

STARK, James. *Bel canto: a history of vocal pedagogy*. Toronto: University of Toronto Press, 2008.

O andamento na música não era um vetor absoluto, mas algo que se relacionava ao espírito ou expressão relativa à música, ao seu afeto ou paixão. Aqui apresentamos uma ária de ópera em andamento *Andante*, e duas peças sacras em *Presto Andante* e *Allegretto*. Considerando-se os conselhos de Quantz, indicando que o músico deve guiar-se pelo texto, tonalidade, caráter da peça, intervalos e ritmos utilizados para definir o andamento adequado<sup>26</sup>, não apontarei um andamento preciso para cada peça. Quantz acrescenta ainda que as peças sacras devem ser tocadas em um tempo mais moderado do que no estilo operístico<sup>27</sup> e ensina um método para o cálculo do andamento baseado nos batimentos cardíacos de uma pessoa normal<sup>28</sup>, (a frequência normal dos batimentos cardíacos varia de 60 a 96, sendo ainda mais lenta no passado)<sup>29</sup>.

Os tratadistas de canto observam que a articulação é a consequência de uma boa entonação e entendimento do texto. Hiller considera três acentos possíveis, os gramaticais, que diferenciam as sílabas longas e curtas; os oratórios, que valorizam o significado da palavra; e os patéticos, que valorizam as emoções.<sup>30</sup>

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com a análise das obras pudemos confirmar que a música de Meireles está entre os estilos barroco e o clássico. É música ligeira e delicada, claramente influenciada pela música operística, valorizando o texto, demandando agilidade e habilidade vocais, mas que se baseia em um material harmônico simples, condizentes com as condições de ensino e transmissão da música nas Minas Gerais do século XVIII. Tal constatação nos permite fundamentar a interpretação da música sacra mineira da segunda metade do século XVIII em tratados de música e de canto europeus, tendo Meireles como um de seus representantes.

A interpretação embasada em um estudo histórico independe da classificação vocal, mas do domínio e conhecimento do aparelho fonador. Citando Andrea Von Ramm, mezzo-soprano especializada em performance histórica, o canto tem como núcleo central a respiração, ou apoio, do qual não podemos prescindir. Em torno deste apoio, temos a técnica (registro, agilidade, vibrato), a expressão (sociológica, pessoal, melódica) e a língua (significado, caráter, tensão). Para cada resultado

<sup>26</sup> QUANTZ, J. J.. Op. cit. p. 124-126.

<sup>27</sup> Ibid., p.287.

<sup>28</sup> QUANTZ, J. J.. Op. cit., p. 284-287.

<sup>29</sup> Sociedade brasileira de cardiologia, correspondência pessoal.

<sup>30</sup> HILLER, J. A.. Op. cit., p. 67-68.

estilístico desejado devemos equilibrar a relação entre estes três itens, modificando o percentual dedicado a cada um deles.<sup>31</sup>

Finalizando termino com um texto de Robert Donington:

O que nós estamos tentando descobrir não é a exata interpretação que o compositor pretendia para determinada passagem. Não existe uma interpretação exata. Ninguém, nem mesmo o compositor, toca uma passagem exatamente da mesma forma duas vezes. Seria muito maçante não permitir mais do que uma interpretação; faltar-nos-iam as contribuições pessoais que os diferentes intérpretes têm a oferecer, ou até do mesmo intérprete em um diferente estado de humor. [...] não queremos que ele imponha a sua individualidade a um elemento muito mais grandioso na música que é comum a todos nós, e ao qual existe apenas um único jeito fundamental de responder. Não queremos que ele saia do estilo. No caso da música antiga, isto é o equivalente a dizer que nós precisamos saber não exatamente como o compositor realizou a sua música, mas de uma forma geral, como um bom intérprete de seu tempo a teria interpretado. Isto deixa um campo extenso para o gosto pessoal e a individualidade; [...] Mas estabelece limites para as incongruências do estilo [...]<sup>32</sup>.

<sup>31</sup> RAMM, Andrea Von. Singing early music. In: *Early Music*, Vol. 4, No. 1 (Jan., 1976), pp 12-15. Oxford University Press. Disponível em: < <http://www.jstor.org/stable/3126016> > Acesso em: 01 jun. 2009

<sup>32</sup> What we are trying to find out is not the exact interpretation such-and-such a composer intended for such-and-such a passage. There is no such thing as an exact interpretation. No one, not even the composer, plays a passage in exactly the same way twice running. It would be a much duller world if music would not tolerate more than one interpretation; we should miss the intensely personal contribution which different performers have to offer, or even the same performer when in a different mood. [...] we do not want him to impose his individuality on the much greater element in the music which is common to us all, and to which there is fundamentally only one way of responding. We do not want him to go outside the style.

In the case of early music, this is tantamount to saying that we need to know, not exactly how the composer would have taken his music, but broadly how any good performer of his day might have taken it. That leaves a very wide field for personal taste and individuality; [...] But it does set a boundary to positive incongruities of style [...].

DONINGTON, Robert. *The interpretation of early music*. New York: Faber and Faber, 1963, p. 27.