

Comunicações — Sessão 1

Representação do *tactus* em pinturas e iconografias entre os séculos XV e XVII

Nathália Domingos*

Resumo:

Este artigo propõe a apresentação de alguns conceitos próprios da prática musical entre os séculos XVI e XVII. Até o início do século XVII, partituras, em sua maioria, não possuíam barras de compasso. Isto dificulta a leitura de peças em fac-símiles pelos músicos modernos. Além disso, atualmente, o sistema de notação rítmico convencional é baseado na fórmula de compasso. Notação mensural, no entanto, é um sistema de notação utilizado na música europeia do final do século XIII até o XVI no qual qualquer nota pode ser subdividida em duas ou três partes. Era imprescindível a constância do *tactus* pelos músicos. *Tactus* é o movimento sucessivo da mão para baixo e para cima, ou do pé, indicando a pulsação de forma contínua e igual na qual as figuras musicais devem ser encaixadas. O cair da mão (*battere/down*) e o levantar (*levare/up*) compõe o *tactus* inteiro. Pretende-se com este artigo ilustrar o conceito de *tactus* através de pinturas e iconografias antigas que representam músicos exercendo sua função. Para isto, será fornecido um breve panorama dos Graus da Música (Modos, Tempo e Prolação) e do *tactus* baseado em informações contidas em tratados e manuais práticos de música dos séculos XV, XVI e XVII. Conclui-se que a compreensão dos sinais de mensuração e do *tactus* viabiliza a leitura de partituras originais (fac-símile), assim como uma abordagem crítica às edições modernas deste repertório.

* Departamento de Música – ECA/USP – SP. Trabalho apresentado com apoio financeiro da FAPESP.

Introdução

Muitos instrumentos antigos sobreviveram às intempéries e hoje estão guardados ou expostos em museus. A partir destes exemplares, construtores modernos produziram réplicas destes instrumentos. Do mesmo modo, pinturas e iconografias daquela época também são importantes por retratarem o cotidiano. Tais pinturas fornecem-nos uma ideia da instrumentação daquele período, da técnica de determinados instrumentos e da teoria e prática musicais.

O êxito da interpretação musical de uma obra em fac-símile depende da correta execução do *tactus*, além de outros fatores. Partituras daquela época, em sua maioria, não apresentam barras de compasso. Além disso, são organizadas e impressas em partes separadas. Algumas edições, por exemplo, trazem as quatro vozes dispostas numa única página. Assim sendo, é imprescindível que todos os músicos mantenham o *tactus* inalterado durante a execução.

Esta comunicação pretende ilustrar o conceito de *tactus* através de pinturas e iconografias dos séculos XV ao XVII.


1. Notação mensural (modo, tempo e prolação)


O sistema de notação rítmica convencional atual é baseado na fórmula de compasso no qual a Semibreve é figura de maior duração. No entanto notação mensural, descrita pela primeira vez por Franco de Colônica em seu *Ars cantus mensurabilis* (entre 1260 e 1280), é um sistema de notação utilizado na música europeia do final do século XIII até o XVI no qual qualquer nota pode ser subdividida em duas ou três partes.

De acordo com Berger (2002, p. 2), no início do século XIV, teóricos franceses introduziram três níveis de mensuração (*Modus, Tempus, Prolatio*), cada um com seu sinal apropriado e que podiam se combinar de várias maneiras. Estes três níveis eram conhecidos como três Graus da Música e eram identificados por sinais posicionados após a Clave. Tais sinais indicavam os vários tipos de subdivisões das figuras que, naquela época, podiam ser Perfeitas (em três partes) ou Imperfeitas (em duas partes).


1.1 MODO: trata da divisão das figuras Máxima e Longa e é classificado em Maior ou Menor.


→ **Modo Maior** – ocupa-se da divisão da Máxima em Longas.

Modo Maior Perfeito: a Máxima é dividida em três Longas. Seu sinal é um círculo seguido pelo número três: 

Modo Maior Imperfeito: a Máxima é dividida em duas Longas. Seu sinal é um semicírculo com o número três: 


→ **Modo Menor** – ocupa-se da subdivisão da Longa em Breves.

Modo Menor Perfeito: a Longa é dividida em três Breves. Seu sinal é um círculo seguido pelo número dois: 


Modo Menor Imperfeito: a Longa é dividida em duas Breves. Seu sinal é um semicírculo junto ao número dois: 


1.2 TEMPO: trata da divisão da Breve em Semibreves e também é classificado em Perfeito ou Imperfeito.

→ **Tempo Perfeito** – a Breve é Perfeita e vale três Semibreves. Os sinais que indicam Tempo Perfeito são: 

→ **Tempo Imperfeito** – a Breve é Imperfeita e vale apenas duas Semibreves. Seus sinais são: 

1.3 PROLAÇÃO: trata da divisão da Semibreve em Mínimas e pode ser Perfeita/Maior ou Imperfeita/Menor.

Prolação Maior – a Semibreve vale três Mínimas. Seu sinal é a presença de um ponto localizado no meio do círculo ou do semicírculo: 

Prolação Menor - a Semibreve vale duas Mínimas e é indicada pela ausência do ponto no centro do círculo ou do semicírculo: 

A seguir um exemplo de Modo Maior Imperfeito, Modo Menor Imperfeito, Tempo Perfeito e Prolação Maior. (Figura 1)

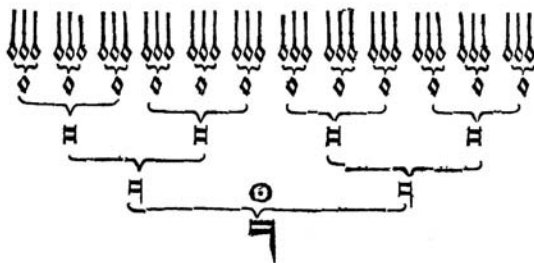



Figura 1. Modo Maior Imperfeito, Modo Menor Imperfeito, Tempo Perfeito e Prolação Maior (MORLEY, 1597, p.15).

O gráfico da Figura 1 ilustra as divisões das figuras musicais de acordo com o sinal .

Este sinal indica Modo Maior Imperfeito (a Máxima se subdivide em duas Longas); Modo Menor Imperfeito (a Longa se subdivide em duas Breves); Tempo Perfeito (a Breve se subdivide em três Semibreves) e Prolação Maior (a Semibreve se subdivide em três Mínimas).

Dependendo do sinal de mensuração, as figuras musicais podem adquirir valores distintos. O conhecimento destas especificidades auxilia a correta execução de obras que utilizam este sistema notação.

***Tactus* - Breve definição**

Tactus é o nome dado ao movimento sucessivo para baixo e para cima da mão com o intuito de manter a pulsação na qual as figuras musicais devem ser encaixadas.

Segundo Zarlino (1558, parte terceira, cap. 48, p. 207 apud TETTAMANTI, 2010, p. 251)

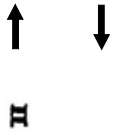
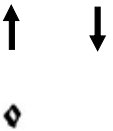
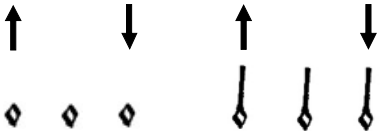
os Músicos, ao verem que um é mais veloz ou mais lento que o outro, devido à diversidade dos movimentos que fazem ao cantar juntos as partes de uma cantilena, ordenaram um certo Sinal, [através] do qual cada cantor pudesse se reger ao proferir a voz com medida de tempo veloz, ou lenta, segundo o que é demonstrado com as diversas figuras cantáveis [...]. E imaginaram que fosse bom, se tal sinal fosse feito com a mão, para

que todos os cantores pudessem ver, e o seu movimento fosse regulado à maneira do pulso humano [...]; a *Battuta* [...] é composta [...] de dois movimentos, que são o cair [*positione*] e o levantar [*levatione*] que se faz com as mãos[.] (trad. por Tettamanti)

Zarlino evidencia que a *batuta* (*tactus*) é composta de dois movimentos: o cair da mão (*battere*) e o levantar (*levare*), que os ingleses denominam *down* e *up*. De acordo com Simpson (1667, p. 17), para marcar o *tactus* eles usam o movimento da mão, no entanto se a mão estivesse ocupada, usavam o movimento do pé.

Lossius (1563), Listenius (1541), Ornithoparcus (1535), Morley (1597) e outros teóricos classificam o *tactus* em Maior, Menor e Proporcionado:

Tabela 1. Classificação do *tactus*

<i>Tactus Maior</i>	<i>Tactus Menor</i>	<i>Tactus Proporcionado</i>
compreende o tempo de uma Breve em seu movimento.	compreende o tempo de uma Semibreve.	compreende o tempo de três Semibreves, como em uma Tripla, ou de três Mínimas na Prolação Maior.
		

Pode-se observar na Tabela 1 que tanto o *tactus* Maior quanto o Menor apresentam a subdivisão binária, ou seja, a parte inferior e superior tem a mesma medida. No entanto o *tactus* Proporcionado, por ser ternário, tem o movimento da mão para baixo duas vezes mais longo que o movimento para cima, isto é, o *battere/down* vale $2/3$ do *tactus*, enquanto o *levare/up*, $1/3$ do *tactus*.

2. Representação do *tactus* em pinturas e iconografias

Desde a Pré-história, o homem sente a necessidade, mesmo que inconsciente, de manifestar suas próprias experiências através de imagens. A chamada “arte rupestre” é composta por representações gráficas (desenhos, símbolos e

sinais) feitas em paredes de cavernas por esses indivíduos que, mesmo antes da existência da escrita como forma de linguagem, transmitiam a leitura do mundo e sua relação com a natureza.

Durante o Renascimento, as obras artísticas passaram a ter um caráter funcional e serviram como veículo de propaganda de conceitos filosóficos, políticos, religiosos e sociais. Considerando que a maior parte da população era iletrada, a Igreja Católica, por exemplo, utiliza-se da imagem (quadros, afrescos e esculturas) para retratar cenas bíblicas e com isto transmitir os ensinamentos bíblicos.

Pinturas podem trazer importantes indícios da prática musical de sua época. Para este artigo foram selecionadas quatro telas de renomados pintores e duas iconografias retiradas de um tratado musical que representam os músicos em seu ofício, seja no momento de estudo ou ócio.

A primeira iconografia (Fig. 2) demonstra um coro de jovens praticando provavelmente o cantochoão. Pode-se observar a partitura disposta à frente do coro e um jovem marcando o *tactus* de modo que os demais cantores possam acompanhar o movimento de sua mão e assim manterem a pulsação contínua.

A próxima iconografia (Fig. 3) também insere-se no contexto religioso. Com a mesma disposição da anterior (partitura grande à frente para que todos enxerguem) e um indivíduo na frente do coro marcando o *tactus*.



Figura 2. GAFFURIUS, Franchinus. *Practica Musica*, 1496, fA1a.



Figura 3. GAFFURIUS, Franchinus. *Practica Musicae*, 1512, fA1a.



Figura 4. *Concert* (COSTA, 1485-95).



Figura 5. *Musical Group on a Balcony* (HONTHORST, 1622).



Figura 6. *Musical Trio.* (GREBBER, 1623).



Figura 7. *Two Boys Singing* (HALS, c. 1625).

A Fig. 4 expõe a prática da música de câmara. Os cantores marcam o *tactus* com o movimento da mão em cima da mesa. Outro ponto importante para se destacar é a maneira como o alaudista segura e toca o seu instrumento. Atualmente, procura-se executar as réplicas dos instrumentos antigos utilizando a mesma técnica com o intuito de reproduzir a sonoridade daquela época. O dedinho da mão direita apoiada no tampo nos dá uma ideia da técnica do alaúde.

Na Fig. 5, a cantora enquanto segura sua parte, executa o *tactus* para manter-se no tempo. Nesta pintura temos a representação da teorba, além de dois alaúdes.

O *tactus* também é exibido nas figuras 6 e 7. Ambas imagens ilustram a prática musical dentro da casa. Na Fig. 6 temos duas moças cantando acompanhadas por um violoncelo (apenas uma parte do instrumento e o arco na mão do rapaz são visíveis), enquanto dois garotos estudam juntos uma partitura na Fig. 7.

Considerações finais

Conclui-se que o estudo dos sinais de mensuração, assim como a compreensão do *tactus* auxilia a execução de partituras em fac-símile. Além disso, este conhecimento possibilita uma abordagem crítica às edições modernas deste repertório já que os músicos poderão comparar as duas versões.

Pôde-se com este artigo demonstrar o *tactus*, não apenas através de relatos e fontes teóricas, mas ilustrando sua prática por meio de iconografias e pinturas de época. A propósito, tais imagens além de propiciar o deleite, podem ainda revelar importantes indícios da prática musical daquele período, como a técnica da execução do alaúde.

Referências

- BERGER, A. M. B. *Mensuration and Proportion Signs – Origins and Evolution*. New York: Oxford University Press, 2002. 271 p.
- LISTENIUS, Nikolaus. *Musica*. Nuremberg: [s.n.], 1541. 43f. Primeira publicação 1537.

- LOSSIUS, Lucas. *Erotemata musicae practicae*. Nuremberg: [s.n.], 1563. Não paginado.
- MORLEY, Thomas. *A Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke*. London, 1597. 220 p. Imprinted by Peter Short. Disponível em: <<http://eebo.chadwyck.com>>. Acesso em: 12 dez. 2010.
- ORNITHOPARCUS, Andreas. *De arte Cantandi Micrologus*. Colônia: [s.n.], 1535. 69f. Primeira publicação 1517.
- SIMPSON, Christopher. *A compendium of practical musick in five parts*. London: William Godbid, 1667. 176p.
- TETTAMANTI, G. da R. *Silvestro Ganassi: Obra Intitulada Fontegara*. Um estudo sistemático do tratado abordando aspectos da técnica da flauta doce e da música instrumental do século XVI. 2010. 295 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2010.

Iconografias e pinturas

- COSTA, Lorenzo the Elder. *Concert*. 1485-95. Disponível em: <http://www.wga.hu/html_m/c/costa/lorenzo/concert.html>. Acesso em: 08 set. 2013.
- GAFFURIUS, Franchinus. *Practica Musicae*. Venice: Agostino Zani, 1512. 192p.
_____. *Practica Musice*, Milan: Gulielmun signer Rothomagensem, 1496. 226p.
- GREBBER, Pieter de. *Musical Trio*. 1623. Disponível em: <<http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/g/grebber/musicalc.html>>. Acesso em: 10 set. 2013.
- HALS, Frans. *Two Boys Singing*. c. 1625. Disponível em: <http://www.wga.hu/html_m/h/hals/frans/02-1626/17no2boy.html>. Acesso em: 08 set. 2013.
- HONTHORST, Gerrit van. *Musical Group on a Balcony*. 1622. Disponível em: <http://www.wga.hu/html_m/h/honthors/1/10musica.html>. Acesso em: 10 set. 2013.
_____. *The Concert*. 1626-30. Disponível em: <http://www.wga.hu/html_m/h/honthors/2/07concer.html>. Acesso em: 08 set. 2013.
- TERBORCH, Gerard. *The Concert*. C. 1657. Disponível em: <http://www.wga.hu/html_m/t/terborch/1/concert_.html>. Acesso em: 08 set. 2013.