

ET 09, pp. 118-128

## 8 MÚSICA IMPRESSA

As distâncias percorridas pela música na Idade Média são surpreendentes, bastando considerar-se as dificuldades de transporte pelo continente. Talvez uma hipótese possa explicá-las: as viagens de Machaut com seus patrões reais criavam, como bem se pode admitir, um mercado para suas obras nas cortes que ele visitava, e essas obras se difundiam pelos canais diplomáticos. Por exemplo, os contatos ingleses com a França, diplomáticos ou militares, sugerem como as obras dos compositores de Notre Dame podem ter atingido a Inglaterra quando ainda recentemente lançadas.

Entretanto, os mistérios ultrapassam os fatos explicáveis. Se o coro da Catedral de Worcester no século XIII cantava música dos compositores de Notre Dame, podemos dizer que sabemos e admiramos por que o gênio se fazia presente a despeito de condições consideravelmente adversas. Por outro lado, por que não haverá traço inglês da obra de Dunstable, ou de Walter Frye? Como aparece a música de Ockeghem nos livros corais das catedrais espanholas numa época em que os músicos espanhóis tinham pouco contato com a música do Norte?

O aparecimento da música impressa em fins do século XV afasta a maior parte dos mistérios desse tipo. A impressão de música veio a ser uma possibilidade técnica no último quartel do século, mas a dificuldade de reproduzir graficamente as complexidades da notação contemporânea, e a incerteza de um mercado válido para música composta no que podemos chamar de princípio de consumismo que exigia a quase imediata substituição da obra logo após ter sido ouvida uma ou duas vezes, tornava a sua publicação uma empresa comercial arriscada. Logo que um impressor ou editor se punha a editar certa obra musical, tinha em mente um repertório musical onde certas obras teriam uma existência, quando não contínua pelo menos durável, e em fins do século XV tal repertório não existia nem mesmo na mente do músico. Até certo ponto a disponibilidade de música impressa criava tanto a idéia de um repertório como de sua existência concreta.

Nestas circunstâncias, era natural que os impressores de música começassem sua obra pela edição de livros litúrgicos, os quais, mantendo a autoridade dos cantos eclesiásticos, davam garantia segura de venda maciça. Um Gradual, com a música do ano para o Próprio da Missa, surgiu em 1473. Foi seguido, três anos mais tarde, pela produção — seu impressor foi Ulrich Hans, de Ingolstadt — de um missal que dava os cantos do Ordinarío, e antes de 1501 quase 270 livros litúrgicos e a música adequada fo-

ram publicados.<sup>1</sup> A limitação do compasso musical implicado — todas as notas numa pauta de quatro linhas exceto em raras ocasiões, quando uma mudança de clave pode evitar o uso de linhas suplementares — e as poucas variedades de formas de notas necessárias para indicar valores rítmicos e de andamento possibilitaram imprimir esses livros com tipos móveis como os utilizados para as letras do alfabeto.

Por certo tempo até mesmo as liturgias parecem ter sido projetos por demais ambiciosos para o exíguo mercado livreiro da época. As numerosas versões locais do canto existentes paralelamente à música romana autorizada restringiam o uso de qualquer livro que fosse publicado, e por certo tempo o modo mais proveitoso de imprimi-las consistiu em imprimir apenas as pautas e deixá-las em branco, de modo que nelas pudessem ser escritas as notas a mão por cima das palavras que o tipógrafo, evidentemente, fornecia. Apesar disso, foi editado em 1500 um missal com música segundo o rito de Salisbury, isto é, com variantes musicais e de texto admitidas nessa cidade e mais ou menos na maior parte da Inglaterra.

Manuais de música e tratados eram coisas diferentes. Uma curta ilustração musical de alguma coisa que era prática normal em fins do século XV apresentava ao impressor vários problemas de esquematização, sincronização e a variedade de tipos exigidos pelas diversas notas em uso, e esses problemas técnicos eram resolvidos mediante gravação da ilustração em metal e utilizando-a como matriz para impressão ou fazendo-se xilogravura que pudesse ser utilizada do mesmo modo. Isso em geral implicava dupla impressão, a primeira para as pautas e a segunda para ajustar nelas as notas, claves, assinatura e o mais que fosse necessário. A impressão mediante matrizes era, portanto, um processo lento e complicado; era mais dispendiosa que a impressão com tipos móveis numa única impressão, pois os tipos usados já traziam a necessária parte da pauta e não apenas a cabeça e haste da nota.

O maior impressor de música da época, Ottaviano de Petrucci, obteve uma licença exclusiva para imprimir música em Veneza em 1498 e o seu primeiro livro *Odhecaton* apareceu em 1501. O espaço de três anos entre a concessão da licença e a colheita dos primeiros frutos sugere que Petrucci estivesse ocupado durante esse tempo em experiências técnicas, aperfeiçoando os seus métodos e examinando esquemas eficazes. O resultado foi uma música impressa de clareza e elegância insuperáveis. O método de Petrucci, infelizmente, demandava três impressões, e era por isso lento e oneroso; uma primeira impressão lançava pautas no papel; a segunda colocava as notas nas pautas e a terceira imprimia as palavras debaixo das notas,

---

<sup>1</sup> A. Hyatt King. *400 Years of Music Printing*. British Museum, 1964.

acrescentava números de páginas, iniciais ornamentais, títulos e assinaturas. Entre 1501 e 1509 ele imprimiu 43 livros de música vocal e quatro de música para alaúde. Em 1511 ele voltou a Fossombrone, sua cidade natal, e nos dez anos seguintes produziu outros 14 volumes de música vocal.

Eram inevitavelmente caras as pequenas edições de música belamente impressas e específicas, fossem elas produzidas pelos sistemas de duas ou três impressões. Londres, Nurembergue e várias outras cidades alemãs e italianas tinham impressores que aparentemente achavam valer a pena o esforço, mas as possibilidades de música mais em conta dependia do aperfeiçoamento da impressão única com tipos móveis; isso, por sua vez, significava o corte de vasto número de variedades de tipos para notas, acidentes, claves, pausas, linhas suplementares etc. e a manutenção deles para pronto uso. A extensão de tipos móveis da impressão de cantochão para a música da época pode ter sido invenção de certo Pierre Haultin, de Paris, que se admite tradicionalmente ter imprimido um livro por esse método em 1525; no entanto, o livro esteve perdido por mais ou menos 200 anos. Um impressor inglês, Thomas Rastelle, publicou duas peças de música impressa por esse meio mais ou menos à mesma época, mas o primeiro editor a utilizá-lo extensamente e a tirar considerável número de amostras do seu trabalho foi Pierre Attaignant, cujas *Trente et quatre Chansons musicales à quatre parties* foram publicadas em Paris em 1528. Grande quantidade de obras apareceu na primeira metade do século XVI impressas desse modo, e o método, com vários aperfeiçoamentos, continuou em uso desde então.

Petrucchi e seus seguidores não imprimiram música em partitura, mas cada parte separadamente uma sob a outra, com o soprano no alto se as obras fossem em três partes, ou em duas páginas, com soprano e tenor à esquerda, contralto e baixo à direita, se fossem em quatro partes. Além do mais, imprimiam grande número de partes separadas, um número de obras selecionadas com cada parte vocal contida num livro separado. Tem-se a impressão, pelo modo cuidadoso como os livros sobreviventes foram manejados, de que não eram utilizados nas execuções, mas provavelmente guardados como livros de referência, copiando-se as obras neles contidas para as apresentações. A música religiosa editada desse modo não seria, é claro, facilmente lida de uma grande estante pelos meninos pequenos cujas partes eram escritas no topo de cada página.

A música que os primeiros impressores tornaram disponíveis mostravam a que distância uma obra podia viajar. As duas primeiras das publicações de Petrucci eram livros de *chansons* seculares, em três ou quatro partes, de autoria de Isaac, Josquin, Obrecht, Ockeghem e vários dos seus contemporâneos. Attaignant não apenas imprimiu mais música de alaúde que Petrucci, mas editou também 35 volumes de canções a quatro vozes, os quais juntos davam letra e música para quase mil obras de compositores franceses e flamengos, e sete livros de missas e 13 livros de motetos. Trinta

e quatro das 61 publicações de Petrucci são obras religiosas, dando a entender que as igrejas italianas estavam mais em condições de comprar música que as francesas, e que os patrões de Attaignant devam ter tido mais oportunidade que seus coevos italianos para execução de música secular.

É fácil perceber o efeito da impressão quanto à difusão da música através das obras que surgiram e os lugares em que foram publicadas. As antologias, como o *Odhecaton* de Petrucci, por muito tempo foram mais populares que os volumes dedicados a um só compositor, que Petrucci utilizava apenas para obras religiosas; ele publicou volumes de Isaac, Josquin, Obrecht, Brumel e três ou quatro outros compositores, um só dos quais, aliás, era italiano. Ele percorreu a Europa em busca de materiais, nem sempre tendo êxito em atribuir obras aos verdadeiros compositores, pois um moteto do espanhol Juan de Anchieta aparece no terceiro livro dos *Motetti de la Corona* de Petrucci como do francês Loyset Compère. Não editou obras apenas de compositores flamengos, mas, além do moteto de Anchieta, inclui vários motetos seculares espanhóis em suas antologias, e em poucos anos a publicação de música tornou-se notavelmente internacional. Robert Stephenson<sup>2</sup> historia as primeiras publicações de música de compositores espanhóis. As obras de Morales foram reunidas em antologia em Antuérpia, Augsburg, Lyon, Milão, Nurembergue, Roma, Salamanca, Valladolid, Veneza e Wittenberg. Diferenças doutrinárias não impediram a popularidade das suas obras na Alemanha protestante; cinco dos seus *Magnificats* apareceram num volume publicado em Wittenberg pelo próprio editor de Lutero, Georg Rhau, em 1544, e em 1545 Rhau publicou um de seus motetos num livro de música de Natal.

As obras de Guerrero, o seguinte na grande linhagem de compositores da catedral espanhola, começaram a surgir impressas em 1555, quando o compositor contava apenas 28 anos de idade. Elas demonstram um novo aspecto do valor de publicação: as obras reunidas em antologias, como as coletâneas póstumas que Petrucci publicara, são úteis para o historiador a quem proporcionam muita informação sobre os gostos do público, o grau de educação musical e quanto à difusão da música pelo continente; para o compositor significava apenas que obtivera certa posição internacional, mas não lhe trazia vantagem material. Antes que as obras de Guerrero chegassem às antologias de costume, surgiram em volumes impressos às custas do próprio autor, organizadas como queria e apresentadas por ele a eventuais patrões e diretores de coros, na esperança — e aparentemente com algum êxito — de que algumas apresentações resultassem em doações capazes de reembolsá-lo dos gastos; antes disso, ele distribuía suas obras a al-

<sup>2</sup> *Spanish Cathedral Music in the Golden Age.*

gumas pessoas em esplêndidas cópias manuscritas que parece lhe terem sido compensadoras. As suas *Sacrae Cantiones* vieram de Martin a Montes d'Oca, impressor sevilhano. Em 1563 ele preferiu Pierre Phalse de Louvain, especialista na impressão de obras polifônicas cujos produtos eram altamente estimados no mercado internacional de música, para publicar as suas séries de *Magnificat* em todos os oito modos. Em 1566 voltou-se a Nicolas du Chemin de Paris para imprimir um livro de missas, e um volume de motetos veio da prensa do veneziano Francisco Gordano, prefaciada com um ataque, aparentemente com vistas aos dignitários reunidos no Concílio de Trento, àqueles que pretendiam uma simplificação da música religiosa. Gordano publicou a música de Guerrero para as Vésperas em 1584, e em 1588 Guerrero teve permissão do Capítulo da Catedral de Sevilha, onde era dirigente do coro, para ir a Veneza a fim de cuidar da impressão do seu segundo livro de motetos, que Gordano editou em 1589. Um livro final de motetos foi impresso em 1597. Nesse ínterim, sua obra começou a surgir nas antologias, sobretudo nas impressas na Nurembergue protestante, onde um *Magnificat* apareceu em 1591 e outras obras de Guerrero foram incluídas num volume com o título moderno (e o menos apropriado para a obra de Guerrero) de *Sacrae Symphoniae*, editado por Paul Kaufmann em 1600.

No caso de Guerrero, parece ter sido lucrativo o negócio de publicação por conta do autor — método de publicação que veio a dar na publicação mediante subscrição, caso em que o compositor obtinha encomendas antecipadas por pessoas desejosas de adquirir a obra completa. É improvável que, com o seu salário da Catedral de Sevilha, tivesse podido persistir em esforços baldados para difundir sua obra. Em 1552, Elzéar Genet ou Carpentras, *maestro di cappella* do papa Leão X, patrocinou dois volumes de sua própria obra, e eles têm o mérito histórico de serem os livros que primeiro usaram notas de cabeça redonda em vez de losangulares. Hernando di Cabezón, que trabalhou na corte de Filipe II, cuidou da impressão das suas *Obras Música para Tecla Harpa y Vihuela* em 1576, e pagou cinco mil *reales* por 1.200 exemplares de um livro de 127 folhas cada, impressos em partitura em páginas de tamanho menor que papel almaço. O impressor, Francisco Sánchez de Madri, concordou no contrato em fornecer matrizes e tipos. Alfonso Lobo, *maestro di cappella* na Catedral de Toledo, fez contrato em 1605 com o impressor Juan Flamenco para a impressão de nove livros com sua música vocal e um do respectivo acompanhamento de órgão; encomendou 130 exemplares de cada, contendo, cada volume, 37 folhas; pagou mais de 5.936 *reales*, duas vezes mais que o exigido dois anos antes pelo mesmo impressor para 130 exemplares do *Missae, Magnificat, Mocteta, Psalmi et alia* de Victoria. Como o lucro ou prejuízo nesses casos seriam do compositor, e como a questão de organizar uma edição era apresentar aos eventuais patrocinadores a obra no formato mais elegantemente sedutor, a imensa diferença de preço entre o preço pedido por Victoria da

encomenda a Lobo é um enigma indecifrável. Evidentemente, o salário de um *maestro di cappella* variava muitíssimo; em Ávila, em 1526, Morales recebia 100 ducados; em Plasencia, em 1530, o seu salário era de 60 mil maravedis. Em Toledo, em 1545, recebeu um aumento de seis mil maravedis sobre o salário normal de 100 ducados. Como o real equivalia a 34 maravedis, o volume de Lobo de 1603 custou-lhe o equivalente aos salários de aproximadamente cinco anos.<sup>3</sup> Não sabemos quem pode ter patrocinado financeiramente a sua publicação.

Victoria contou com o auxílio de amigos e patrocinadores ricos na tarefa de publicar suas obras, e esse grande mestre do Renascimento espanhol veio a ser um homem abastado. Chegaram a 1.227 ducados os estipêndios dos ganhos que obtinha e o salário do seu posto como capelão da Dowager Empress depois de 1587; a isso a Empress acrescentava uma dotação anual de 120 ducados (o compositor vendeu a sua parte para financiar as primeiras publicações), e da venda de suas obras obteve quantias variáveis — 82 ducados em 1598, 50 ducados em 1602, 100 ducados em 1604 e 14 em 1606, por exemplo. Essas importâncias vieram das catedrais espanholas, da Flandres e de Lima.

A obra de Victoria andou pelas mãos de impressores por toda a Europa. O primeiro volume surgiu em 1572, contava ele 24 anos, e a sua música apareceu em volumes de impressores em Roma, Dillingen, Milão e Madri. O fato de que um tipógrafo alemão, em 1589, reimprimisse um livro de motetos originariamente impressos em Roma seis anos antes indica a difusão da sua música no Norte dos Alpes.

Todos os compositores bem-sucedidos da época conseguiram até certo ponto granjear um público internacional. Claude de Sermisy, que era cônego da Sainte-Chapelle em Paris e *Maistre de Chapelle* da capela particular de Luís XII, publicou seu primeiro livro, *Trente et huyt Chansons Musicales à quatre Parties* através de Attaignant em 1529, e continuou a publicar suas obras, primeiro com Attaignant e depois com Nicolas du Chemin, em Paris. Adrian le Roy e Robert Ballard, em Paris, reuniram suas obras em antologia, como também Moderne em Lyon, além de Scotto e Susato em Veneza, mostrando o quanto os seus volumes parisienses viajaram.

Ludwig Senfl publicou três volumes de sua música com impressores em Nurembergue, o centro da tipografia alemã, entre 1526 e 1537. Os editores daquela cidade incluíram quase 150 de suas obras em antologias, e a sua música apareceu em variados livros editados por toda a Europa. Jacobus van Kerle, cuja carreira o levou da escola coral em Ypres para Orvieto, Augsburgo, Viena e Praga, e cujas seqüências das preces para o

<sup>3</sup> Cf. Apêndice deste volume: Tabelas de Moeda.

Concílio de Trento, compostas em 1561, eram destinadas a defender a polifonia contra as autoridades reunidas no Concílio e que exigiam a simplificação da música religiosa,<sup>4</sup> publicou a sua obra em Roma, Veneza, Antuérpia, Nurembergue, Munique e Praga. Lassus, o grande compositor popular de fins do século XVI, evidentemente cuidou de publicar suas obras por conta própria, apesar de ter sido também publicada por tipógrafos, tanto por partes em antologias como em volumes individuais cujo fluxo não diminuiu até 50 anos após a morte do autor, e que parecem ter inundado todo o continente.

O valor dos novos meios para um compositor publicar sua obra pode ser estimado pela Carta Dedicatória ao papa Sixto V com a qual Palestrina prefaciou as suas *Lamentações* de 1588:

Cuidados mundanos de toda espécie são adversos às musas, e sobretudo o são os que resultam da falta de meios privados. Havendo dinheiro suficiente para o necessário (e só uma pessoa ambiciosa exigiria mais que isso), a mente pode mais facilmente desligar-se dos cuidados mundanos; do contrário, é de lamentar. Quem tenha necessidade de trabalhar para prover o necessário sabe o quanto a falta dele o perturba no saber e estudo das artes.

Tenho passado por essa necessidade por toda a minha vida, e sobretudo no atual momento, mas acho que pela bondade de Deus, em primeiro lugar, essa infelicidade está quase no fim, e meu objetivo está quase visível; em segundo lugar, que, apesar de grandes dificuldades, jamais tive de interromper meu estudo de música. Tenho me dedicado à música desde a minha meninice, que outro interesse poderia, pois, ter tido? Desejo que pudesse acreditar minhas realizações equivalentes a meu trabalho e constância.

Compus e publiquei muita coisa. Posso muito mais música em meu poder, mas não a posso publicar por falta de dinheiro como já mencionei. A publicação dessa obra exigiria gasto de quantias que não estão a meu alcance, sobretudo do grande trabalho gráfico que a música naturalmente exigisse.

O resultado foi que, a despeito de sua enorme reputação e do prestígio do seu cargo em Roma — possivelmente o mais alto cargo que a Igreja católica tinha a oferecer — e da sua autoridade como o principal editor do canto litúrgico, muito da obra musical de Palestrina só se publicou postumamente. Entre outras obras, quatro livros de motetos vieram a lume. Estava ele empenhado em preparar o sétimo livro de missas para publicação quando morreu em 1594, e após sua morte o tesouro papal fez uma pequena doação para as despesas de publicação do volume. Palestrina não era mal pago como os demais músicos de igreja no século XVI. Quando em 1551 seguiu para dirigir o coro juliano, instituição que o papa Júlio II orga-

<sup>4</sup> Ver p. 150.

nizou em 1513 para preparar cantores para o coro papal e para os coros das basílicas romanas, o salário oficial atinente ao posto fora aumentado como incentivo a que ele o aceitasse, e o seu salário em Santa Maria Maggiore foi aumentado em 1578 para induzi-lo a não aceitar uma nomeação longe dela. Entretanto, o custo da publicação de toda a sua obra enganou-o, embora a sua autoridade em toda a Europa devesse quase indubitavelmente tornar a publicação de suas obras uma empreitada muito lucrativa.

Ao contrário dos seus grandes contemporâneos europeus, os compositores ingleses publicaram relativamente pouco até os anos finais do século XVI. Nada de Christopher Tye, por exemplo, foi publicado até que, em 1641, John Barnard incluiu o seu moteto *A Ti exaltarei* na sua *Antologia de Música Religiosa Inglesa*. Em 1575 a rainha Isabel I concedeu a Tallis e Byrd um monopólio do direito de publicar música e papel de música na Inglaterra. Cinco dos hinos de Tallis já haviam aparecido em antologias de música religiosa inglesa publicadas entre 1560 e 1565, e em parceria eles publicaram os seus *Cantiones Sacrae*, cada um deles contribuindo com sete motetos para o volume.

Além dessa obra conjunta, Byrd publicou cinco outros volumes de *Cantiones Sacrae* sem outro colaborador (Tallis morrera em 1585) entre 1588 e 1593. *Psalmes, Sonets and Songs of Sadnes and Pietie* foram publicados em 1588, e os dois volumes da *Gradualia* de Byrd em 1605 e 1607; os *Psalms, Songs and Sonets*, em 1611. Morley, sucessor de Byrd no monopólio, publicou *Canzonets for Three Voices* em 1593; a segunda edição, com três peças adicionais, veio a público em 1606 e ensejou as versões alemãs publicadas em tradução em Cassel em 1612 e em Rostock em 1624. Os *Madrigals to Foure Voyces* apareceram em 1594, e o *First Book of Ballets to Five Voyces* em 1595: uma edição italiana apareceu em Londres no mesmo ano, e fez-se uma segunda edição inglesa em Londres em 1600, tendo surgido uma versão alemã em Nurembergue em 1609. O *First Book of Canzonets to Two Voyces* veio em 1595 e teve uma segunda edição em 1619. As *Canzonets or Little Short Songs to Foure Voyces* de 1597 era uma coletânea de peças italianas a que Morley acrescentou duas obras de sua autoria; outra coletânea de música italiana, *Madrigals to Five Voyces*, e as *Canzonets or Little Short Aers to Five or Six Voyces* apareceram ambas no mesmo ano. Uma antologia, o *First Booke of Consort Lessons*, surgiu em duas edições em 1599 e 1611, e o *First Book of Ayres or Little Short Songs* foi publicado em 1600. Morley publicou *The Triumphs of Oriana*, para o qual contribuiu com dois madrigais, em 1601. *A Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke*, publicada em 1597, atingiu uma segunda edição em nove anos. Morley, evidentemente, em nada cuidou por si mesmo do aspecto prático da publicação; tão-somente "atribuiu" essas publicações a vários impressores, especialmente a William Barley, cuja tipografia ficava em Little St. Helens, e elas eram vendidas da própria casa



de Barley, ou de qualquer impressor a que Morley recorresse. Os volumes que Morley viu impressos não eram absolutamente só de sua autoria, e alguns deles não continham nenhuma contribuição sua; como monopolista, atuava como editor na publicação delas.

A idéia da Inglaterra elisabetana como um ninho de pássaros canoros correndo atrás dos livros de música para cantar os requintados madrigais da autoria de Burd, Morley, Gibbons e outros, assim como de Palestrina, Lassus e Monteverdi é um tanto empanada pela relativa pobreza de música impressa durante a segunda metade da vida de Isabel e mais ainda pelo fato de que, nos dois primeiros anos do monopólio, Byrd e Tallis solicitaram à rainha uma concessão de dinheiro (que obtiveram) pelo fato de terem perdido 200 marcos com a venda de música. Contudo, após a morte de Tallis, a procura dos seus trabalhos parece ter aumentado e o monopólio começou a ser rentável como a rainha pretendia que fosse. Tanto Byrd como Morley importaram música do continente para acrescentar à obra inglesa com que lidavam.

Os títulos dos volumes, tanto ingleses como continentais, aqui mencionados — que representam toscamente toda a música impressa em fins do século XVI e inícios do século XVII — indicam duas coisas. A maior parte deles já não consiste em música religiosa produzida em edições “de luxo” destinadas, como exemplares de biblioteca, para referência ou para dignificar a biblioteca do entendedor abastado; a maioria das partituras impressas destina-se às residências de amadores; indica, mais claramente do que tudo o mais, a difusão da música entre a classe média remediada e apreciadora de música dos homens de negócios e mercadores. É, de fato, a única prova evidente e incontestável que existe para a nossa crença tradicional na intensa musicalidade do inglês elisabetano, e indica também que o mesmo gosto por música vocal existia na maior parte da Europa, juntamente com uma necessária perícia em música para a utilização de partituras impressas.

Em segundo lugar, demonstra o gosto cada vez maior por obras instrumentais. Grande parte da música instrumental originariamente publicada era vocal, não raro obras religiosas, adaptadas para o alaúde e impressa em partitura ou em partes vocais e simplesmente transportadas para qualquer coletânea de instrumentos disponíveis. No início da época o catálogo de Petrucci inclui quatro livros na partitura de alaúde impressa em 1507 e 1508. Attaignant publicou um manual para alaudistas e dois livros de danças, entre as quais figurava uma grande coletânea de danças do país e melodias recentemente compostas, em 1529 e 1530; a música para alaúde difundiu-se pela Europa, atingindo talvez o ponto mais elevado de evolução na Inglaterra no final do século. Ballard de Paris, Janssen de Amsterdã e vários outros editores por todo o continente publicaram considerável acervo de música para alaúde, ao passo que, já em princípios de 1577, Gordano imprimia madrigais de Cipriano de Rore em partitura em vez de

partes distintas, e mencionava em sua página de título o valor deles como possíveis acréscimos ao repertório de cordas. A emissão de Burd dos seus vários volumes de árias e música vocal de solo com acompanhamento não de alaúde mas de conjunto de cordas pressupõe um lucrativo mercado entre os aptos a tocar viola ou qualquer outro instrumento que não o alaúde.

O surgimento em 1611 ou inícios de 1612 de *Parthenia*, uma coletânea de obras para teclado de Byrd, Bull e Orlando Gibbons impressa por William Hole, que alegava ser o seu volume “a primeira música já impressa para a espineta”, e, por exemplo, a edição da música para órgão de Frescobaldi por Nicolo Barbone numa série de volumes que começaram a aparecer em 1615, torna ainda mais evidente a importância do instrumentista amador, e indica que muita gente podia comprar espinetas de modo a tornar a edição de peças para eles mais que simples aventura ou empenho de granjear prestígio. Para cordas, o *Consort Lessons* de Morley surgira no mesmo ano (1599) como as *Pavans, Galliards, Almains and Other Short Aers both Grave and Light* de Anthony Holborne. A divulgação de música em edições práticas só pode significar que igualava com o número de executantes em condições de se aproveitarem dela, e o movimento da música pelo continente mostra o quanto a arte se tornara completamente internacional em princípios do século XVII.

Entretanto, as técnicas de impressão evoluíram. A gravação de música — obra completa, com pautas, claves, títulos, notas, palavras e tudo o mais, em placas de cobre — já havia sido tentada em meados do século XVI; impressos devocionais, por exemplo, mostram obras de música, ou porções, produzidas por gravação muito antes que qualquer outra edição musical fosse produzida desse modo, e os editores rapidamente verificaram que ilustrações nos manuais, por exemplo, podiam ter um aspecto mais nítido e limpo se gravadas em placas de cobre em vez de xilogravura. Em 1586, Simon Verovius, natural de Hertogenbosch mas estabelecido em Roma, publicou dois livros de cançonetas em quatro partes, numa edição inteiramente gravada. A música mediante gravação tornou-se muito comum, tanto que entre as edições foi preciso fazer citações para demonstrar a difusão internacional da música; muitas são edições gravadas e outras impressas com tipos móveis. O sistema de gravação lentamente tornou-se o método normal de produzir música impressa, mais limpa, mais clara e de aspecto melhor que a impressa mediante tipos, grande parte da qual, nos séculos XVI e XVII, tinha aspecto feio, com tipos borrados e linhas tortas. Quando a ópera e o oratório exigiram a criação de partes impressas complexas, foi possível produzi-las mediante tipografia, mas as obras complicadas podiam ser feitas mais rapidamente e com mais segurança por meio de gravação, não obstante os custos elevados das placas de cobre necessárias. *Parthenia*, com todos os problemas da composição da música para teclado e o alinhamento vertical correto dos acordes, era um livro gravado, porque

a gravação permitia mais rigor e não era muito mais cara que os demais métodos de impressão. A edição de Barbone das obras para órgão de Frescobaldi, pelas mesmas razões, foi gravada, mas até a segunda ou terceira décadas do século XVII a música impressa mediante gravação continuou a ser muito menos comum que a música impressa por composição com tipos móveis.