

... **Coleção UAB–UFSCar**

..... **Educação Musical**

..... **História da Música e da Educação Musical 1**

· **Maristella Pinheiro Cavini**

· **História da Música Ocidental**

· uma breve trajetória desde a Pré-História
· até o século XVII

· Volume 1



História da Música Ocidental

uma breve trajetória desde a Pré-História
até o século XVII

Volume 1



Reitor

Targino de Araújo Filho

Vice-Reitor

Pedro Manoel Galetti Junior

Pró-Reitora de Graduação

Emília Freitas de Lima

Secretária de Educação a Distância - SEaD

Aline Maria de Medeiros Rodrigues Reali



Coordenação UAB-UFSCar

Claudia Raimundo Reyes

Daniel Mill

Denise Abreu-e-Lima

Joice Otsuka

Valéria Sperduti Lima

Coordenador do Curso de Educação Musical

Glauber Lúcio Alves Santiago

UAB-UFSCar

Universidade Federal de São Carlos

Rodovia Washington Luís, km 235

13565-905 - São Carlos, SP, Brasil

Telefax (16) 3351-8420

www.uab.ufscar.br

uab@ufscar.br

Maristella Pinheiro Cavini

História da Música Ocidental

uma breve trajetória desde a Pré-História
até o século XVII

Volume 1

São Carlos
2011

© 2011, Maristella Pinheiro Cavini

Concepção Pedagógica

Daniel Mill

Supervisão

Douglas Henrique Perez Pino

Equipe de Revisão Linguística

Ana Luiza Menezes Baldin

Jorge Ialanji Filholini

Paula Sayuri Yanagiwara

Priscilla Del Fiori

Sara Naime Vidal Vital

Equipe de Editoração Eletrônica

Christiano Henrique Menezes de Ávila Peres

Izis Cavalcanti

Rodrigo Rosalis da Silva

Equipe de Ilustração

Jorge Luís Alves de Oliveira

Priscila Martins de Alexandre

Thaís Assami Guimarães Makino

Capa e Projeto Gráfico

Luís Gustavo Sousa Sguissardi

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	9
---------------------------	---

UNIDADE 1: A Música na Pré-História

1.1 Primeiras palavras	13
1.2 Problematizando o tema	14
1.3 A música Pré-Histórica	16
1.3.1 Contextualização histórica	16
1.3.2 A Pré-História musical	20
1.4 Considerações finais.....	22
1.5 Estudos complementares	23

UNIDADE 2: A Música na Antiguidade

2.1 Primeiras palavras	27
2.2 Problematizando o tema	28
2.3 A música na Antiguidade.....	29
2.3.1 Contextualização histórica	29
2.3.2 A música dos povos Mesopotâmicos.....	38
2.3.3 A música dos Hebreus e Fenícios.....	41
2.3.4 A música do povo Egípcio	44
2.3.5 A música dos Medos e Persas	47
2.3.6 A música dos Chineses.....	48
2.3.7 A música na Grécia Antiga	51
2.3.8 A música dos Romanos	61

2.4	Considerações finais.....	62
2.5	Estudos complementares	65

UNIDADE 3: A Música da Idade Média – século V ao século XV

3.1	Primeiras palavras	69
3.2	Problematizando o tema	70
3.3	A música na Idade Média	71
3.3.1	Contextualização política, social e artística	71
3.3.2	A música medieval	76
3.3.3	<i>Ars Antiqua</i> , <i>Ars Nova</i> e as formas musicais	84
3.3.4	A música profana	88
3.3.5	Os instrumentos musicais	91
3.3.6	Os compositores	94
3.4	Considerações finais.....	98
3.5	Estudos complementares	99

UNIDADE 4: A Música na Renascença – século XVI

4.1	Primeiras palavras	105
4.2	Problematizando o tema	106
4.3	A música na Renascença.....	107
4.3.1	Contextualização política, social e artística	107
4.3.2	O Renascimento musical	110
4.3.3	As formas instrumentais, os instrumentos e os conjuntos instrumentais	116
4.3.4	As formas vocais profanas e a música sacra	122
4.3.5	Os compositores	127

4.4	Considerações finais.....	133
4.5	Estudos complementares	135

UNIDADE 5: A Música no Barroco – século XVII

5.1	Primeiras palavras	141
5.2	Problematizando o tema	142
5.3	A música Barroca	143
5.3.1	Contextualização política, social e artística	143
5.3.2	O Barroco musical	145
5.3.3	As formas instrumentais, os instrumentos e a orquestra	149
5.3.4	A ópera, as formas vocais e a música sacra	155
5.3.5	Os compositores	159
5.6	Considerações finais.....	167
5.7	Estudos complementares	168

REFERÊNCIAS	171
--------------------------	-----

APRESENTAÇÃO

Desde o aparecimento do homem na Terra, a música desempenha papel importante na vida do ser humano, exercendo funções religiosas, sociais, políticas, culturais e, especialmente, artísticas e educativas. Ao longo da História da Música Ocidental percebe-se a rica e fascinante trajetória percorrida por essa Arte tida como “subjetiva”, como o *elo perdido entre o físico e o espiritual*, tida como “a expressão daquilo que não se pode dizer em palavras” e que tanto interesse desperta em nós amantes e admiradores dessa maravilhosa Arte.

A História da Música, que teve início com a própria história do ser humano, é narrada neste livro, cujo principal objetivo é abordar de modo científico, porém bastante didático, os diferentes momentos históricos desde a Pré-História até o século XVII e que são estudados em suas principais transformações e revoluções, especialmente com relação aos movimentos de cunho político, social e artístico.

Para a elaboração e estudo dos temas, este livro foi dividido em cinco unidades. Todas as unidades têm alguns tópicos em comum para que o leitor possa estar ciente sobre alguns pontos cruciais acerca do período estudado na unidade em questão. Dessa maneira, os tópicos “Primeiras palavras”, “Problematizando o tema”, “Considerações finais” e “Estudos complementares” fazem parte de cada unidade, de modo a chamar a atenção do leitor para o assunto estudado.

A Unidade 1 aborda a Pré-História em todas suas minudências: o surgimento do homem, a evolução da espécie humana, o início do domínio tecnológico pelo homem e como o ser humano teve consciência de si, passando a empregar algumas linguagens artísticas como a pintura, a dança e a música em sua vida cotidiana.

A Antiguidade é abordada na Unidade 2. Neste período histórico o contexto político, social e cultural toma uma força maior, já que tem início a ideia de civilização e o domínio da escrita e, por este motivo, informações documentais mais precisas sobre os diversos povos da Antiguidade foram perpetuadas. Nessa unidade são estudados alguns dos povos mais relevantes da Antiguidade, as características musicais específicas cultivadas por eles, bem como a invenção e o aprimoramento de alguns de seus instrumentos musicais.

Na Unidade 3 é englobada a Música da Idade Média com sua trajetória de mil anos, abordando o início e desenvolvimento do cantochão, a influência da Igreja na música, o início da notação musical, os estudos musicais realizados pelos sacerdotes e a quebra do domínio musical eclesiástico pela música secular. Trata-se de um período histórico longo e com muitas transformações. Além de

todos esses assuntos, os principais compositores e suas obras também são estudados.

O período Renascentista é estudado na Unidade 4, na qual é abordado o ressurgimento dos ideais da Antiguidade greco-romana, a influência da Reforma Protestante e os avanços tecnológicos que modificaram a maneira de propagação da música: a imprensa musical. Características musicais específicas do Renascimento, como as formas musicais vocais e instrumentais, bem como os principais compositores do período e suas obras também são enfocados nessa penúltima unidade.

Finalizando este livro, o período Barroco é abordado na Unidade 5. Talvez esse seja o período histórico-musical mais estudado desde o século XIX, especialmente no que diz respeito à obra de J. S. Bach. Nessa Unidade são estudadas as características musicais do período, a consolidação da tonalidade, as formas musicais instrumentais e vocais, principalmente a inovação da ópera, os principais compositores e suas obras.

Por meio deste livro, o leitor terá subsídios teóricos suficientes sobre a História da Música Ocidental, desde a Pré-História até o século XVII, para que possa compreender toda a trajetória musical ao longo dos séculos aqui estudados, sendo um poderoso auxiliar no entendimento da questão da música enquanto Arte e de todo o poder e fascínio que ela exerce no ser humano.

UNIDADE 1

A Música na Pré-História

1.1 Primeiras palavras

A Historiografia moderna adota uma periodização clássica, ou linha do tempo, que divide os períodos históricos como no quadro a seguir.



Nesta unidade será englobada somente a Pré-História, também denominada Idade da Pedra, e que compreende todo o período histórico entre o aparecimento do homem, há cerca de 500.000 a.C., e o surgimento da escrita, por volta de 4.000 a.C. A Pré-História está dividida em:

- Paleolítico ou Idade da Pedra Lascada, que por sua vez se subdivide em Paleolítico Inferior, Paleolítico Médio e Paleolítico Superior;
- Mesolítico ou Idade Média da Pedra;
- Neolítico ou Idade da Pedra Polida.

A linha do tempo da Pré-História, como em contagem regressiva, pode ser escrita desta maneira:



Importante salientar que as datas adotadas nas periodizações são aproximadas. Não se pode estipular com precisão o término de um período e o início de outro, até porque, em algumas regiões do planeta, os períodos da Pré-

História coexistiram ou simplesmente não aconteceram. Um exemplo disso foi o período Mesolítico que aconteceu em regiões do planeta (Eurásia, por exemplo) onde não houve uma transição direta entre o Paleolítico e o Neolítico, regiões que sofreram mais evidentemente os efeitos das glaciações.

No final do período Neolítico, o emprego dos metais na fabricação de armas favoreceu o aparecimento do comércio, das nações e, finalmente, da escrita. O cobre e o ouro foram os primeiros metais conhecidos e manipulados pelo homem e, em escala menor, o estanho. Da mistura do cobre com o estanho surgiu o bronze. Por último, o homem conseguiu manipular o ferro, época em que coincide com o aparecimento da escrita no Egito e na Caldeia (região sul da Mesopotâmia).

A Idade dos Metais, portanto, coexistiu com o Neolítico, principalmente em sua fase inicial, o período Calcolítico, que se divide em Idade do Cobre e Idade do Bronze. O Calcolítico é designado por alguns historiadores como Proto-História. A Idade do Ferro, última divisão da Idade dos Metais e que coincide com o aparecimento da escrita, não mais faz parte da Pré-História, mas sim da Antiguidade.

A linha do tempo da Idade dos Metais pode ser assim escrita:



1.2 Problematizando o tema

Quando se estuda a Pré-História, a primeira imagem que vem à mente é a do homem “primitivo”, do homem das cavernas, aquele ser troglodita e inculto coberto com peles de animais. Entretanto, com os avanços dos estudos antropológicos, pode-se, hoje em dia, falar em um homem primitivo que poderia cultivar uma música primitiva?

Boffi (2006) comenta que de acordo com a Antropologia moderna, podemos usar o termo “primitivo”, porém, sem estabelecer uma comparação entre um ser considerado “evoluído”, portador de civilidade e de valores positivos, e um ser consi-

derado “primitivo”, no sentido de um ser selvagem, grosseiro e incompleto.

Segundo o antropólogo francês Lévi-Strauss (1908-2009), o estudo das populações primitivas fez realçar um “pensamento selvagem” que é inerente dessas populações, mas que não pode ser considerado um pensamento sem forma ou ultrapassado. Esse “pensamento selvagem” é tão somente uma forma de racionalidade diferente da maneira de pensar clássica e tradicional que se conhece na civilização moderna.

Boffi (2006) ainda completa que este “pensamento selvagem” se expressou em diversas áreas do conhecimento, expressando-se também como pensamento musical.

Para vários musicólogos, entre eles o alemão Marius Schneider (1903-1982), o pensamento musical do homem pré-histórico se traduz em uma música de força criadora, a substância do universo. A “música originária”, portanto, reside na imitação da natureza acústica do mundo e que o povo primitivo viveu e recriou nos ritos, cantos, danças e sacrifícios.

É importante reforçar que a Pré-História foi um período de grandes transformações, tanto no âmbito geográfico quanto na evolução física e psíquica do ser humano.

Decorrente dessas transformações e pelo fato de o homem primitivo¹ ainda não dominar a fala, muito menos a escrita, nenhuma informação comprovada sobre a música desse período chegou até nossos dias.

Entretanto, é fato que o homem primitivo sentia a necessidade de se expressar, de se comunicar, e como ele ainda não possuía uma linguagem falada estruturada e estava longe de iniciar o treino da escrita, a Arte surgiu para suprir essa necessidade. Logo, os homens primitivos pintavam, esculpam, dançavam e faziam música.

Será que na Pré-História os homens já tinham um contato com a música? Como seria e para que servia essa música? Possuíam instrumentos musicais? Essas perguntas ainda não têm respostas, mas por meio de estudos arqueológicos, hipóteses são lançadas de que mesmo antes de os homens primitivos terem contato com a música, estes costumavam dançar em frente às pinturas que faziam nas paredes de suas cavernas de modo a terem sorte na caçada do dia. E o que é a dança, uma sucessão e coordenação de passos ritmados?

1

O termo primitivo é empregado nesta unidade como sinônimo de pré-histórico.

1.3 A música Pré-Histórica

1.3.1 Contextualização histórica

O primeiro período da Pré-História, ou Idade da Pedra, é o período Paleolítico (do grego: *palaios* = antigo; *lithos* = pedra), também conhecido como Idade da Pedra Lascada.

O período Paleolítico tem seu início por volta de 3.000.000 de anos atrás, mas, para efeitos didáticos, consideraremos seu início por volta de 500.000 anos atrás, em que se tem a existência do primitivo ser humano, o homem de Java (*Pithecanthropus erectus*), e também dos objetos confeccionados em ossos, madeiras, pedras e marfins.

No Paleolítico Inferior, os homens viviam como nômades, em uma organização social em que a família se tornou um grupo importante. Foi nessa época que o homem descobriu e dominou o fogo, uma importante conquista para a sobrevivência. A linguagem era rudimentar e descobriu-se indícios de rituais funerários e das primeiras práticas de magia.

Nesse período as ferramentas eram basicamente feitas com pedras e a arma utilizada, o machado de pedra. No início, a pedra era utilizada em seu estado bruto, mas aos poucos o homem descobriu que batendo uma pedra contra a outra, elas produziam lascas. Essas lascas eram aproveitadas para a confecção de objetos cortantes que ajudavam no corte de alimentos, na defesa pessoal e na confecção de furos em outros objetos, mas de modo muito rudimentar.

É no Paleolítico Médio que surge o homem de *Neanderthal* (*Homo neanderthalensis*) e toda sua distribuição geográfica pela região que hoje conhecemos como Europa.

Nesse período o homem abandonou o uso do machado de pedra e passou a utilizar as lascas de pedras em outras armas, como as flechas. Ainda eram nômades, esgotando todos os recursos do local em que estavam e amontoando conchas, fogueiras e restos de animais. O homem de *Neanderthal* enterrava seus mortos junto de seus pertences particulares, como colares, vestes, ferramentas e cerâmicas.

Na última divisão do Paleolítico, o Paleolítico Superior, houve uma grande mudança climática na Terra e, devido ao resfriamento do planeta (era glacial), o homem foi obrigado a morar em cavernas.

É nesse período que surge o homem de *Cro-Magnon* (*Homo sapiens sapiens*) que aprendeu a caçar animais de grande porte utilizando armadilhas montadas no chão. Além de aprender novas técnicas de caça e de usar novas

ferramentas em seu cotidiano, o homem de *Cro-Magnon* fazia sua arte, principalmente pinturas nas paredes das cavernas, as chamadas pinturas rupestres.

Nessa época a arte possuía forte caráter místico. O artista, geralmente o homem caçador, pintava os animais nas paredes das cavernas reproduzindo a imagem que percebia desse animal, com a intenção de sucesso em sua caça, pois supunha ter poder sobre o animal desde que tivesse sua imagem reproduzida, principalmente se esta representasse o animal ferido mortalmente. Assim, depois da reprodução dessa imagem, teria pleno sucesso em sua caçada. As cavernas que melhor demonstram as pinturas rupestres são: Altamira (Espanha), Lascaux e Chauvet (França) e Rodésia (África).



Figura 1 Gravura rupestre de um bisão (Caverna de Altamira, Espanha – c.20.000 a.C.).

Além das pinturas rupestres, os artistas do Paleolítico Superior também esculpam. Desse período destaca-se a *Vênus de Willendorf*.² Curioso notar que, tanto na pintura quanto na escultura, a figura masculina é raramente representada. Há o predomínio das figuras femininas, com a cabeça surgindo como prolongamento do pescoço, seios volumosos, ventre saltado e grandes nádegas, provavelmente uma exaltação à fertilidade.

² Estatueta de aproximadamente 11 cm de altura, representando estilisticamente uma mulher, encontrada no sítio arqueológico de Willendorf, Áustria.

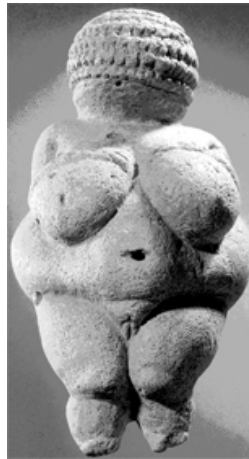


Figura 2 Vênus de Willendorf (Museu de História Natural de Viena – c. 2.400 a.C).

As realizações do homem de *Cro-Magnon* incluem o povoamento dos até então desocupados continentes da Austrália e das Américas.

O segundo período da Pré-História é o período Mesolítico (do grego: *me-* = médio e *lithos* = pedra), período intermediário ou Idade Média da Pedra.

Esse período aconteceu somente em algumas regiões do planeta, como já comentado, principalmente nas regiões em que não houve uma transição direta entre o período Paleolítico e Neolítico. Por meio de estudos arqueológicos sabe-se que as regiões que sofreram maiores efeitos das glaciações tiveram Mesolíticos mais evidentes. Na Eurásia, por exemplo, o uso do arco e flecha tornou-se muito importante nesse período.

O terceiro e último período da Pré-História é o período Neolítico (do grego: *neo* = novo; *lithos* = pedra), também conhecido como Idade da Pedra Polida.

Iniciado há cerca de 10.000 a.C., foi no período Neolítico que surgiu a agricultura e a domesticação de animais, e o homem passou da vida nômade para a sedentária, fixando sua residência em uma determinada região.

Houve o desenvolvimento da vida em sociedade e o início dos conflitos entre os povos, que buscavam melhores localidades ou mesmo a expansão de seu território. O trabalho passou a ser dividido entre tarefas masculinas e femininas, e a disponibilidade do armazenamento de alimentos permitiu o aumento do tempo de lazer.

Com a prática do armazenamento de alimentos, houve a necessidade de se criar peças de cerâmicas que cumprissem esse fim. Gradualmente, as peças de cerâmica, além da função prática, ganharam fins decorativos.

Outra técnica desenvolvida foi a de tecer panos. As roupas passaram a ser de tecido (lã, linho e algodão) e não mais de peles de animais, que dificultavam a caça e outras atividades.

É no período Neolítico que surgem os primeiros arquitetos do planeta. As construções características dessa época são denominadas construções megalíticas, ou seja, monumentos erguidos com enormes blocos de pedra, que foram classificados como dólmens (duas ou mais pedras fincadas verticalmente no chão, como se fossem paredes, e outra grande pedra colocada horizontalmente sobre elas, como se fosse um teto) e menirs (monumento megalítico de um único bloco de pedra fincado no chão verticalmente). A melhor representação megalítica é o Santuário de Stonehenge, localizado ao sul da Inglaterra.



Figura 3 Stonehenge (Salisbury, Inglaterra – c. 2.075 a.C.).

O período Neolítico coexistiu com a Idade dos Metais, que pode ser entendido como um período de transição entre a Pré-História e a Antiguidade (período histórico pertencente à História).

A primeira etapa da Idade dos Metais, o Calcolítico (do grego: *khalkos* = cobre; *lithos* = pedra), pertence à Proto-História, isto é, o período da Pré-História que antecede a escrita. O Calcolítico, por sua vez, divide-se em Idade do Cobre e Idade do Bronze.

Durante o Neolítico houve o avanço econômico dos povos, o que conduziu a humanidade a um desenvolvimento desigual das capacidades de produção, acentuando as diferenças entre os povos. A partir do momento em que os animais passaram a ser utilizados não só para alimentação, mas também para transporte e tração, houve a chamada “Revolução dos Produtos Secundários”, o que abriu caminho para uma nova etapa histórica, a Idade do Cobre, com seu conjunto de inovações tecnológicas: arado, roda, carro de bois, utilização de montaria equina e a metalurgia.

Com o início da manipulação dos metais, do controle dos territórios, das jazidas de minério e o domínio dos segredos ligados à produção de objetos metálicos, a relação entre os grupos foi definitivamente condicionada, pois houve um aumento de rivalidade entre esses grupos, originando um comportamento

guerreiro destes para assegurar a ordem das coisas, os estatutos adquiridos e a superioridade do grupo em relação ao indivíduo.

No momento em que os povos descobriram uma nova liga – resultante da mistura de cobre com estanho –, se inicia a Idade do Bronze no Oriente Médio.

Entretanto, em muitas regiões do planeta a Idade do Cobre foi praticamente inexistente e o período Neolítico se confundiu com a própria Idade do Bronze. Na África, o Neolítico foi diretamente seguido pela Idade do Ferro, o que reforça a ideia do desenvolvimento tecnológico desigual entre os povos dessa época.

1.3.2 A Pré-História musical

Os musicólogos, em geral, admitem que a música seja um privilégio da espécie humana. Assim sendo, a hipótese mais provável é a de que a música tenha surgido somente por causa do aparecimento do homem no planeta.

“O som musical é uma variação periódica de pressão, cuja frequência e cuja amplitude são variáveis em limites definidos” (CANDÉ, 1994, p. 44). Com essa afirmação, Candé chama a atenção para o fato de que esse tipo de som não ocorre espontaneamente na natureza, salvo sob interferência humana.

No início, o som musical criado pelo homem era praticamente uma imitação dos sons que ele ouvia na natureza. Por meio de seu corpo ou de artefatos, tentava reproduzir aquilo que ouvia: o canto dos pássaros, o estrondo do trovão, o ruído das fontes ou do vento. Assim, descobriu que modificando a abertura da boca produzia “sons” diferentes, o que pode ter sido um primeiro contato com o canto. Percebeu também que, assoprando ossos furados, batendo palmas ou percutindo em peles de animais curtidas e esticadas, ele podia produzir sons diferentes.

Essas hipóteses são levantadas e estudadas graças aos avanços das pesquisas arqueológicas, antropológicas e musicológicas.

Os instrumentos musicais mais antigos datam do Paleolítico Inferior e são flautas feitas com ossos de patas de renas, como o “assobio” encontrado na França, de apenas um orifício, datado de 40 mil anos. Esse “instrumento” provavelmente era usado durante as caçadas para imitar os sons ou cantos de alguns animais e pássaros ou mesmo para que os homens se comunicassem entre si.

Já no período Paleolítico Médio são encontradas flautas com orifícios. As mais antigas possuem três orifícios, às vezes chegando a ter cinco orifícios. Um exemplo dessa flauta foi encontrado no sul da França, feita de osso e com quatro orifícios, usada pelo homem de *Neanderthal*. Evidentemente, o homem de *Neanderthal* já possuía algum contato com a música, utilizando esse tipo de flauta para reproduzir

sons ou até mesmo para produzir a música de algum ritual ou dança. Ainda com relação ao homem de *Neanderthal*, acredita-se que ele chorava pelos seus mortos, em uma espécie de canto fúnebre, com gemidos e grunhidos ritmados. Mas isto é outra hipótese.

Um dos primeiros testemunhos da arte musical foi encontrado na gruta de Trois Frères, em Ariège, França. É uma gravura rupestre magdaleniana, datada a cerca de 10.000 a.C., que representa um tocador de flauta ou de arco musical.

Recentemente, em 2009, descobriu-se no sul da Alemanha, aos arredores da caverna de Hohle Fels, uma flauta feita de osso de abutre, datada de 35 mil anos.



Figura 4 Flauta de osso de abutre descoberta na caverna de Hohle Fels, Alemanha.

Michels (2003) relata que no período Neolítico aparecem os primeiros tambores e matracas em argila. Provavelmente eram de uso religioso. Os tambores eram ornamentados, e as matracas eram feitas com a forma de pequenos animais ou com a forma humana.

Data do Neolítico as flautas de 9 mil anos que foram encontradas no sítio arqueológico de Jiahu, na China. O conjunto das flautas (cerca de 30), feitas com ossos das asas de garças, possuem de cinco a oito orifícios e são capazes de produzir vários sons perto de uma escala heptatônica.

Essas descobertas são muito convincentes no que diz respeito à existência da música entre os homens primitivos, porém, uma questão ainda não foi esclarecida: seriam esses instrumentos usados pelos homens pré-históricos como instrumentos musicais ou a eles seriam atribuídas outras serventias?

[...] não se pode falar em música enquanto as manifestações sonoras são esporádicas e individuais. A música supõe um mínimo de organização e um esforço de adaptação dos corpos sonoros a uma finalidade prática, quando não artística: expressão vocal do querer, mais ou menos adaptada a uma comunicação entre indivíduos, bater das mãos uma na outra ou no corpo, percussão de objetos em si, com o objetivo de acentuar a força expressiva

do gesto “sonorizando-o” (colares, cintos, pulseiras rudimentares), prática coletiva dessa expressão audiovisual (CANDÉ, 1994, p. 45).

Como é possível notar, as informações que são descobertas sobre a música na Pré-Histórica são bem restritas e hipotéticas, pois se é verdade que a música existiu nessa época, não se pode imaginar como ela soava. “A música não é como a poesia ou a pintura. Vive um momento e desaparece. E uma vez desaparecida, ninguém mais pode concretizá-la” (PAHLEN, 19-- , p. 21).

Nas outras artes como a pintura e a escultura desse mesmo período, isso não acontece. Dessas artes visuais têm-se muitas informações, exemplos e estudos a respeito, proporcionando um maior entendimento de seu significado e de como essas artes eram realizadas pelo homem pré-histórico.

Candé (1994) faz uma sucessão hipotética das etapas evolutivas da música na Pré-História, o que ajuda a entender, de maneira didática, como aconteceu o amadurecimento do pensamento musical no ser humano. Vejamos:

Antropóides do período terciário (<i>Australopithecus</i>)	• Possuía organização rítmica rudimentar. Em função dos movimentos vitais, realizava batidas com bastões, percussão corporal, sacudia ou entrechocava objetos.
Paleolítico Inferior (<i>Pitcanthropus</i> , <i>Sinanthropus...</i>)	• Gritos como forma de expressão das necessidades elementares. Imitação dos ritmos e ruídos da natureza pela boca e laringe.
Paleolítico Médio (“ <i>Homo musicus</i> ”)	• Início do controle da altura, intensidade e timbre da voz à medida que as demais funções cognitivas eram desenvolvidas. Há emoção ou intenção expressiva.
Paleolítico Superior (<i>Homo sapiens</i>)	• Aquisição da consciência musical. Homem torna-se apto a falar (domínio da linguagem abstrata) e a cantar. Criação dos primeiros instrumentos musicais capazes de expressão artística e de imitação dos sons da natureza, de caráter mágico (imitam a chuva para atraí-la, por exemplo).
Paleolítico Superior e Mesolítico	• Criação de instrumentos feitos de pedra, madeira e ossos que permitiam a produção de altura determinada. Há distinção entre o canto e a fala; e entre a dança e a música instrumental da expressão gestual sonorizada.
Neolítico	• Criação de membranofones e cordofones a partir do desenvolvimento e domínio do uso de ferramentas mais refinadas. Construção dos primeiros instrumentos musicais afináveis.
Idade do Cobre e Idade do Bronze	• Criação de instrumentos de cobre e bronze que permitiam uma execução mais sofisticada. Surgimento das primeiras civilizações musicais com sistemas próprios de escala e harmonia.

1.4 Considerações finais

A trajetória da música pré-histórica, baseada principalmente em hipóteses, resume-se na imitação de sons e ruídos da natureza, bem como na imitação dos sons que os próprios homens emitiam: gemidos, grunhidos, palmas, o pulsar do coração.

Não se pode negar, entretanto, que, à medida que o homem evoluía física e emocionalmente, sua música e sua arte se tornavam também mais elaboradas, porém estavam sempre relacionadas ao místico. Assim como acreditavam que pintando animais sendo abatidos nas paredes das cavernas teriam sucesso na caçada do dia, também acreditavam que imitando os sons que percebiam na natureza atrairiam a chuva e os animais e afastariam o perigo.

Os únicos indícios concretos da existência da música na Pré-História são os achados arqueológicos de artefatos que podem ser considerados os instrumentos musicais da época e as gravuras rupestres de homens executando prováveis instrumentos musicais. Entretanto, não se tem a confirmação se esses instrumentos eram utilizados para se fazer música ou não. Também não há a possibilidade de reconstituir a música ou os sons musicais realizados pelos homens pré-históricos.

Concluindo, “desde a sua origem, a música é, portanto, uma linguagem superior; não é a linguagem da razão e da vida cotidiana, mas a das grandes forças misteriosas que animam o homem” (STEHMAN, 1979, p. 20).

1.5 Estudos complementares

Para uma investigação mais profunda e direcionada acerca dos assuntos tratados nesta unidade, faz-se importante o estudo e a análise mais detalhados das seguintes referências:

- Pré-História e Antiguidade – *Cem séculos de civilização musical*: Em busca das origens, em *História universal da música* de Roland de Candé. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, v. 1, 1994. 631 p.
- Pré-História e proto-história em *Atlas de música – dos primórdios ao Renascimento* de Ulrich Michels Lisboa: Gradiva, 2003. 286 p.
- Artigos científicos ou artigos em revistas e jornais sobre recentes descobertas arqueológicas de instrumentos musicais.

UNIDADE 2

A Música na Antiguidade

2.1 Primeiras palavras

A Antiguidade foi um grande período da História que se estendeu desde a invenção da escrita (c.4000 a.C.) até o final do Império Romano do Ocidente em 476 d.C.

Vários povos fizeram parte do cenário da Antiguidade:

Sumérios, Babilônios e Assírios <ul style="list-style-type: none">• Mesopotâmia - atual região do Iraque.
Hebreus e Fenícios <ul style="list-style-type: none">• Estreita faixa de terra às margens do Mediterrâneo Oriental - atual região de Israel, Líbano e Síria.
Egípcios <ul style="list-style-type: none">• Às margens do rio Nilo - atual Egito.
Medos e Persas <ul style="list-style-type: none">• Planalto do Irã - atual Irã.
Chineses <ul style="list-style-type: none">• Região entre o Mar Oriental, o deserto de Gobi, a Mongólia e as montanhas do Tibet - atual China.
Gregos <ul style="list-style-type: none">• Região meridional dos Bálcãs, entre Europa, Ásia e África - atual Grécia.
Romanos <ul style="list-style-type: none">• Península Itálica, expandindo-se por toda Europa Ocidental - atual Itália.

Além dos povos mencionados, também fizeram parte do cenário da Antiguidade: os Árabes, os Hindus, os Japoneses, os Celtas, os Etruscos, os Eslovos, os Visigodos, os Ostrogodos, os Anglos, os Saxões, entre outros.

A Antiguidade foi um período muito importante na História, pois marca o início da formação dos Estados organizados com certo grau de nacionalidade, fato que não acontecia na época pré-histórica. Outro aspecto importante foi a estruturação de algumas religiões como o confucionismo, o budismo, o judaísmo e o cristianismo.

2.2 Problematizando o tema

Na Antiguidade, a humanidade conhece a escrita, fato que revolucionou o desenvolvimento social, político, econômico e cultural das civilizações antigas avançadas.

Por meio dos estudos de documentos deixados pelos povos da Antiguidade foi possível um maior entendimento sobre a vida cotidiana dessa população, principalmente dos aspectos relacionados às suas práticas artísticas.

Dessa maneira, se comparada à Pré-História, a Antiguidade traz provas muito mais concretas sobre a vida artística de suas civilizações. Fatos artísticos e musicais estão documentados por meio da escrita em placas de argila (Mesopotâmia) ou papiros (Egito, China, Grécia, Roma), além de estarem representados sob outras formas artísticas, como em baixos-relevos, pinturas, esculturas e por meio da própria subsistência dos instrumentos musicais de cada povo.

Apesar desse enorme número de evidências, Candé (1994) comenta que muitos documentos foram destruídos pelo tempo e muito do que se tem hoje é alvo de interpretações incertas, pois os textos são fragmentados, com datação incerta; os instrumentos musicais encontram-se incompletos, sendo por vezes impossível sua reconstituição ou classificação; além disso as representações gráficas são pouco realistas.

Em se tratando da compreensão da música em geral, Michels (2003) resalta que apesar do avanço tecnológico atingido pelas civilizações antigas, a música permanece com um caráter totalmente místico. Isso significa que a tradição pré-histórica de se cultivar a música para agradar os deuses ou a natureza, totalmente ligada ao culto místico/sagrado, permanece viva entre os povos da Antiguidade. Só bem mais tarde, com o advento da cultura clássica na Grécia é que a música deixa de ser mística para se tornar uma arte de expressão estética.

Pouco se sabe sobre como era a música na Antiguidade. Como a música das antigas civilizações soava? Como os diversos povos tratavam seus instrumentos musicais? Que som esses instrumentos produziam? Havia de fato uma teoria ou escrita musical? A escala pentatônica realmente era “universal”?

Várias questões ainda não têm respostas e o que pesquisadores, tanto arqueólogos quanto musicólogos, conseguem responder estão relacionados às descobertas feitas e com hipóteses de como essa música poderia ser. Entretanto, é certo que a música era algo extremamente importante na visão de todas as civilizações da Antiguidade.

2.3 A música na Antiguidade

2.3.1 Contextualização histórica

Para a melhor compreensão da trajetória histórica da Antiguidade, cada povo será abordado separadamente.

Povos da Mesopotâmia

Os sumérios, babilônios e assírios viveram na Mesopotâmia entre 3.500 e 539 a.C. e foram os primeiros povos a cultivarem a escrita cuneiforme, feita com estiletos em forma de cunha sobre tabletes de argila.

A Arquitetura, apesar de ser a arte mais desenvolvida entre esses povos, não se compara à Arquitetura Egípcia, porém, os povos da Mesopotâmia inovaram em sua arquitetura ao empregarem os arcos em suas construções. A Pintura era mural e existia em função da Arquitetura.

Com relação à Escultura, os mesopotâmicos enfatizaram a elaboração de estátuas e o baixo-relevo como elemento decorativo para palácios e templos.

Além da invenção da escrita cuneiforme pelos sumérios, pode-se destacar como um grande marco da literatura o “Mito da Criação” e a “Epopéia de Gilgamesh”, que conta a história de um herói que sobreviveu a um dilúvio.

Sumérios (3.500 a 2.550 a.C.)

Os sumérios, excelentes arquitetos e construtores, criaram a primeira civilização da Mesopotâmia. Na região sul da Mesopotâmia foram fundadas cidades-estados, sendo Ur a mais importante, com 200 mil habitantes. Essas cidades eram governadas por um sumo sacerdote.

Os sumérios já utilizavam técnicas de irrigação desde a Pré-História e foram eles os criadores da escrita cuneiforme (c. 4.000 a.C.), onde cunhavam a escrita em placas de argila; esse método foi usado por todos os povos da Mesopotâmia. Desenvolveram também os zigurates, construções em formato de pirâmides e que serviam como locais de armazenagem de produtos agrícolas ou como templos religiosos.



Figura 5 Tábua de argila sumeriana – escrita cuneiforme.

Babilônios (2.000 a 539 a.C.)

Originários dos povos amoritas, que habitavam a região sul do deserto árabe, os babilônios foram uma das civilizações ocupantes da região da Mesopotâmia.

- 1º Império Babilônio (2.000 a 1.750 a.C.): o mais famoso soberano e verdadeiro fundador do Império Babilônico foi Hamurábi, que unificou toda a região mesopotâmica, a qual abrangia as terras da Assíria (ao norte) à Caldeia (ao sul). Baseando-se no direito sumério, elaborou o primeiro Código Jurídico, com as primeiras leis escritas que se tem notícia. O conhecido “código de Hamurábi” tinha como princípio a lei de Talião (olho por olho, dente por dente). Após a morte de Hamurábi, a Babilônia entrou em declínio e o poderio da cidade foi abalado por povos indo-europeus (cassitas, hititas e mitanos).
- 2º Império Babilônio (612 a 539 a.C.): depois da queda de Nínive (capital da Assíria), o povo caldeu aliou-se aos medos, retomando o poder para a Babilônia, que se tornou a cidade mais ativa do Oriente em se tratando de cultura e comércio. Seu principal imperador foi Nabucodonosor, que mandou construir os Jardins Suspensos da Babilônia e a Torre de Babel (zigurate) com mais de 90 m de altura. O 2º Império Babilônio foi conquistado pelos persas sob o comando de Ciro em 539 a.C.



Figura 6 Zigurate de Dur-Untash construído por Untash Napirisha (século XIII a.C.).

Assírios (1.300 a 612 a.C.)

De origem semita, os assírios eram rudes e nômades, sendo vassalos dos babilônios durante muito tempo. Eles formavam um pequeno reino ao norte da Mesopotâmia e sua primeira capital foi Assur, mais tarde transferida para Nínive.

Aos poucos formaram um Estado militarizado, utilizando carros de guerra, cavalos e armas de ferro. Além de guerreiros, eram conhecidos por serem cruéis e sanguinários. Seu principal rei foi Assurbanipal, que apesar de ser um grande guerreiro, era interessado pela ciência e literatura, fundando a Biblioteca Real de Assurbanipal, em Nínive, com obras escritas em linguagem cuneiforme.



Figura 7 Lamassu (883-859 a.C.) – escultura assíria simbolizando os guardiões das cidades ou palácios.

Hebreus e Fenícios

Hebreus (c. 2.000 a 70 a.C.)

A civilização hebraica deixou um legado ético e cultural para grande parte da humanidade. Quando se fala em povo hebreu, logo se pensa em Moisés, Bíblia, Deus único.

Os hebreus, originários do deserto da Arábia, eram nômades e obedeciam às ordens dos patriarcas. O primeiro patriarca hebreu foi Abraão e o mais conhecido foi Moisés, que nasceu no Egito e foi educado na corte do faraó Seti I; em que comandou a retirada dos hebreus do Egito e elaborou a base do judaísmo no Monte Sinai.

Depois da morte de Josué (último patriarca), as 12 tribos de Israel passaram a ser governadas por juízes. Um dos principais juízes, conhecido por sua força, foi Sansão, e o último e maior dos juízes foi Samuel que proclamou Saul como o primeiro rei dos Hebreus.

O sucessor de Saul foi Davi, um músico da corte que venceu o gigante filisteu Golias e que compôs os *Salmos*. Salomão, filho de Davi, foi seu sucessor e após sua morte, as 10 tribos do norte, reino de Israel, se separaram das 2 tribos do sul, reino de Judá. Essa separação (935 a.C.) é conhecida na História como “Cisma” (separação, desacordo, divisão).

Em 722 a.C. o reino de Israel foi conquistado pelos assírios, e o reino de Judá foi conquistado pelo imperador da Babilônia, Nabucodonosor, em 587 a.C. Esse cativo na Babilônia durou de 586 a 539 a.C., quando Ciro, rei da Pérsia, libertou o povo hebreu.

Regressando à antiga pátria, apesar de grande esforço, o povo hebreu não conseguiu conquistar a autonomia política. Foram dominados por gregos, persas e romanos. Em 70 a.C. houve a Diáspora (dispersão do povo pelo mundo).

Fenícios (c. 1000 a c. 450 a.C.)

A Fenícia era um país constituído por várias cidades-estados que compartilhavam a mesma cultura, mas que não tinham vínculos políticos ou econômicos. As principais dessas cidades eram: Ugarit, onde viviam os mercadores muito ricos; Biblos, o mais antigo porto da Fenícia e responsável pela divulgação do papiro como material para a escrita; Sidon, cidade conquistada pelos filisteus e Tiro, responsável pela fundação de Cartago, importante colônia ao norte da África. Por serem grandes comerciantes e viajarem muito, fundaram muitas concessões, feitorias e colônias em diversas regiões.

Eram politeístas e não foram grandes artistas, imitando a arte dos caldeus e egípcios. Sua literatura era pobre, porém os fenícios deixaram um grande legado para a humanidade: o alfabeto. Para facilitar seus contatos e contabilidade comercial, inventaram um alfabeto de 22 sinais que representavam as consoantes. Esse alfabeto serviu de base para os alfabetos grego, latino e russo.

Egípcios

A civilização egípcia desenvolveu-se no meio do deserto devido a três fatores básicos: a água do Nilo; a terra fértil e arável nas suas margens após as enchentes no período de julho a novembro; e o trabalho humano, construindo grandes canais de irrigação para levar a água do rio a lugares mais distantes e construindo barragens para proteger as vilas das inundações violentas.

O povo egípcio pertencia ao grupo caucásio e era pacífico, trabalhador e, segundo o historiador grego Heródoto, “o mais religioso do mundo”.

O desenvolvimento político da civilização egípcia está dividido em diversos períodos, em que os mais relevantes são:

- Período Pré-dinástico (c. 5.000 a 3.200 a.C.): época da formação dos reinos do Alto e Baixo Egito;
- Antigo Império (c. 3200 a 2300 a.C.): compreende o período da I à VI dinastias, com destaque para os faraós da IV dinastia Quéops, Quéfren e Miquerinos, que foram os responsáveis pela construção das grandes pirâmides;
- Médio Império (c. 2134 – 1580 a.C.): compreende a XI e XII dinastias em que os representantes da nobreza de Tebas conseguiram estabelecer a unidade nacional, organizar a administração, economia e o comércio. Tebas tornou-se a capital do Egito. É neste período que os egípcios escravizaram os hebreus que só deixariam o país durante o Novo Império, liderados por Moisés (o Êxodo).
- Novo Império (c. 1580 – 525 a.C.): compreende o período da XVIII a XX dinastias, que foi caracterizado pela expansão militar do Egito que se transformou num poderoso Império. Os heróis dessa luta pela expansão territorial foram Tutmés III e Ramsés II.

O declínio do Império Egípcio foi causado por vários fatores, como imperialismo, lutas internas e invasões. Nesse período os egípcios foram conquistados pelos núbios, líbios, etíopes e assírios. Em 525 a.C., os persas, sob o comando de Cambises, conquistaram o Egito, transformando-o em uma província persa e ali ficaram até 332 a.C., quando foram vencidos por Alexandre Magno, rei da Macedônia. Depois da morte de Alexandre, o Egito ainda tinha preservado muitas características de sua civilização milenar, tais como seus deuses e a escrita. No ano de 30 a.C. os romanos conquistaram o Egito, dando início ao último período que se estendeu até 359 d.C.

A sociedade egípcia era dividida em: família real, sacerdotes, nobres, guerreiros, escribas, mercadores, artesãos, lavradores, servos e escravos. A mulher era muito respeitada e ocupava lugar de destaque dentro da sociedade.

A agricultura era a base da economia egípcia, apesar da indústria ser bem desenvolvida, pois já trabalhavam com metais, fabricavam tecidos finos, vidros coloridos, barcos, móveis, ladrilhos, armas, jóias, vasos e espelhos. No comércio, exportavam trigo, tecidos, linho e cerâmica e importavam marfim, madeira, perfumes, peles de animais, prata, ouro e cobre. Na compra/venda de produtos usavam argolas de ouro e cobre como moeda.

A arquitetura foi a arte mais desenvolvida do Egito, atestada pelas pirâmides, templos e palácios. A escultura tem estátuas admiráveis, uma delas “O Escriba sentado” (Museu do Louvre) e a famosa “Esfinge”, esculpida em uma rocha perto das pirâmides, durante o reinado de Quéfren (Antigo Império).



Figura 8: A grande esfinge e uma das pirâmides de Gizé, erguidas durante o Império Antigo.

Na pintura, as figuras humanas eram geralmente retratadas com as pernas e cabeça de perfil, enquanto que o tronco aparecia de frente – esse tipo de representação é conhecida por frontalidade e é uma característica da arte egípcia, tanto para a escultura como para a pintura.

Medos e Persas

Das tribos indo-europeias que se estabeleceram no Irã, os Medos e Persas se destacaram. Eles ocuparam, respectivamente, o norte, nos montes Zagros, perto da Assíria, e o sul, nas proximidades do Golfo Pérsico.

No final do século VII a.C., os Medos tinham um império bem organizado, com a capital em Ecbátana. No reinado de Ciáxares (625-585 a.C.), impôs seu domínio aos Persas e, auxiliados pelos Babilônios, conseguiram vencer os Assírios (612 a.C.).

Ciro II (559-529 a.C.), rei dos Persas, foi quem comandou uma luta contra os Medos, cujo território foi conquistado em 550 a.C., unificando os dois povos. Com essa unificação conseguiu lançar as bases do maior império da Antiguidade. Ciro II era um ótimo administrador, recebeu o título de “rei do mundo”, estabeleceu um bom sistema de correios e tratava bem os povos vencidos. Ele fundou a cidade de Pasárgada e suas maiores conquistas foram: Reino da Média, Reino da Lídia, Babilônia e cidades gregas do litoral do Mar Egeu. Ciro II morreu em 529 a.C. e seu sucessor foi Cambises II (530-522 a.C.), seu filho. Em 525 a.C. conquistou o Egito na batalha de Pelusa.

Foi sob o reinado de Dario III (336-330 a.C.) que o Império Persa foi conquistado por Alexandre Magno, rei da Macedônia (península dos Balcãs, sudeste da Europa).

Os Persas tinham uma agricultura muito desenvolvida e era a mais importante atividade econômica. Conheciam também a indústria de tecidos finos, jóias, armas, mosaicos e móveis. No comércio, cada região conquistada pelos Persas mantinha suas atividades comerciais costumeiras, porém, a construção de estradas incentivava o maior intercâmbio com diferentes regiões.

A Arte Persa recebeu grande influência dos Egípcios, Babilônios, Hititas e Assírios e a arquitetura foi a manifestação artística mais importante. Construíram palácios em Pasárgada e Persépolis. A escultura lembrava muito a dos Assírios, principalmente as estátuas de touros alados (Lamassus).



Figura 9: Ruínas do Palácio de Persépolis.

Chineses

Os chineses são originários da “Grande Planície” e descendem dos povos da Ásia Central e Mongólia. No início formavam pequenos Estados independentes, porém, ameaçados pelos Mongóis, se uniram e construíram um Império sob a Dinastia de Zhou (1122-249 a.C.). Seu primeiro imperador Wu-Wang fundou escolas e hospitais. Cultivavam o arroz, fabricavam a seda; cunharam moedas e organizaram o calendário. Nessa Dinastia apareceram os pensadores Lao-Tsé, Confúcio e Mêncio.

Com relação à organização política, durante as Dinastias, a China teve como forma de governo o sistema patriarcal, o feudal e a monarquia absoluta. A família era a base da sociedade chinesa e desempenhava importante papel tanto na organização política como na unidade religiosa e educação moral.

A agricultura era favorecida no cultivo de amoreiras, frutas, verduras, arroz e trigo. Na indústria fabricavam seda, louças, porcelanas, papel, jóias e perfumes. O

comércio também era bastante desenvolvido, pois antes do aparecimento das moedas, já usavam facas de prata como meio de troca.

Nas Artes, os chineses se destacaram na arquitetura com seus templos, palácios e pagodes; na escultura, sobressaem os ídolos gigantescos e na pintura, que era cultivada desde os primórdios, a representação da natureza era constante. Com relação às Ciências, alcançaram grandes progressos na Medicina, estudaram as doenças do coração, a febre e as cirurgias. A literatura era bastante variada com poemas, dramas, novelas e histórias.

A civilização chinesa deixou várias contribuições ao Ocidente: técnicas agrícolas, pólvora, bússola, papel, imprensa, seda, porcelana e fundamentos de filosofia, arte e poesia.

Gregos

A história grega é complexa e para melhor estudá-la, os historiadores a dividiram em períodos:

- Período Micênico ou Homérico (século XV a VIII a.C.): marcado por várias invasões dos aqueus, jônios, eólios e dóricos.
- Período Arcaico (século VIII a VI a.C.): Hélade, como era conhecida a Grécia Antiga, sempre foi um conjunto de cidades-Estado (*polis*) independentes e, às vezes, rivais. Eram unidas somente pela língua, religião e localização geográfica. Os jogos olímpicos são um exemplo da unidade cultural da Grécia, dos quais participavam diversas *polis*.
- Período Clássico (século VI a IV a.C.): foi neste período que a civilização grega chegou ao seu apogeu, especialmente no plano cultural.
- Período Helenístico (século IV a I a.C.): após as guerras do período anterior, as cidades gregas estavam enfraquecidas. Filipe, rei da Macedônia, aproveitaria esse enfraquecimento para conquistar a Grécia. Foi Alexandre, filho e sucessor de Filipe, que impôs a dominação macedônica sobre os gregos.

O Período Helenístico foi o período da história da Grécia, compreendido entre a morte de Alexandre III, o Grande (323 a.C.) e a anexação da península grega e ilhas por Roma em 147 a.C.. Esse período caracterizou-se pela difusão da civilização grega numa vasta área que se estendia do Mar Mediterrâneo oriental à Ásia Central. De modo geral, o helenismo foi a concretização de um ideal de Alexandre: o de levar e difundir a cultura grega aos territórios que conquistava. Foi naquele período que as ciências particulares têm seu primeiro e grande desenvolvimento.

Foi o tempo de Euclides e Arquimedes. O Helenismo marcou um período de transição para o domínio e apogeu de Roma. Durante o Helenismo foram fundadas várias cidades de cultura grega, entre elas: Alexandria e Antioquia, capitais do Egito ptolemaico e do Império Selêucida, respectivamente.

Foram os gregos os primeiros a explicar, racionalmente, a realidade do mundo, bem diferentes das fornecidas pelas lendas e crenças de outros povos. Foi assim que nasceu a Filosofia (*filos* = amor; *sofia* = sabedoria; “o que ama a sabedoria”) e é na Filosofia que se encontra figuras como Sócrates, Platão e Aristóteles.

Apesar de o alfabeto ser de origem fenícia, foi por meio do aperfeiçoamento dos gregos que o Ocidente o recebeu, e é por isso que diversas línguas do mundo têm em seu vocabulário palavras de origem grega.

A arquitetura e a escultura revelaram todo o brilho do talento artístico grego. Com relação à arquitetura, as colunas jônicas, dóricas e coríntias exerceram grande influência nas construções ocidentais. Já na escultura, destacam-se estátuas humanas com a exaltação do corpo humano na plenitude de sua forma física.



Figura 10: “Vitória de Samotrácia”, detalhe (c.220-290 a.C.) Museu do Louvre, Paris.

Romanos

Com a aglomeração de vários povos na Península Itálica, como os etruscos, itálicos, gregos e gauleses, a cidade de Roma, de acordo com uma lenda, foi fundada por Rômulo e Remo, filhos de Rea Silvia e netos do rei Numitor, no ano de 753 a.C., às margens do rio Tibre, onde se localizava uma antiga aldeia de pastores latinos. Porém, a História marca a fundação de Roma pelos latinos por volta do ano 1000 a.C.

Em poucos séculos a pequena cidade de Roma transformou-se em um grande império, que perdurou por mais de 500 anos.

A longa História de Roma é dividida em 3 períodos: Monarquia (753-509 a.C.); República (509-31 a.C.) e Império (27 a.C. -476 d.C.).

Os romanos não se preocuparam em ser originais e absorveram com maestria a herança científica, técnica e artística dos gregos e egípcios, principalmente, fazendo as adaptações necessárias as suas necessidades sociais.

Na religião, os romanos assimilaram as divindades gregas, rebatizando-as com nomes latinos: Júpiter (Zeus), Juno (Hera), Minerva (Atena), Marte (Ares), Vênus (Afrodite), Diana (Ártemis) e Baco (Dionísio).

Assim como na religião, a ciência e a filosofia não tiveram a marca da inovação, porém, preservaram e incrementaram conhecimentos sobre Matemática, Engenharia, Medicina, Astronomia, Física e Química que puderam chegar até a Idade Média e Moderna.

Já o Direito é uma enorme contribuição que chegou até os dias de hoje. Foi desenvolvido em Roma com a intenção de regular, por meio de leis, o comportamento social da imensa população. Estava dividido em 2 ramos: Direito Público (*ius publicum*) e Direito Privado (*ius privatum*) e esta classificação ainda é utilizada atualmente.

Na Literatura, os escritores romanos preocupavam-se mais com a beleza e elegância do estilo literário do que com a originalidade das ideias. Na Arquitetura, tornaram-se famosos pela construção de pontes e estradas. E na Escultura, destacaram-se na elaboração de bustos e estátuas equestres.

Enquanto os gregos buscavam reproduzir a idealização dos modelos, os romanos estavam mais preocupados em mostrar a realidade, o mais fielmente possível.

2.3.2 A música dos povos Mesopotâmicos

O conhecimento que se tem de que esses povos já mantinham contato com a música e que toda sua arte estava sempre relacionada à magia, deu-se por meio de gravuras e inscrições encontradas nos templos e túmulos egípcios e mesopotâmicos, em monumentos da civilização assírio-babilônica e também em afrescos e ornamentações encontrados em vasos e ânforas onde são representadas numerosas cenas de interpretações musicais.

Michels (2003) recorda que a Mesopotâmia ocupava uma posição central, tendo forte influência sobre os povos vizinhos, por isso a música dos Mesopotâmicos bem como seus instrumentos musicais são encontrados em outras civilizações, ainda que por vezes modificados.

Lembrando que os Mesopotâmicos já faziam distinção entre os instrumentos de sopro, cordas e percussão.

Sumérios – 3500 a 2550 a.C.

Os Sumérios foram os primeiros habitantes da Mesopotâmia. Possuíam uma música de estilo religioso e que estava sempre presente em todas as cerimônias solenes ou familiares realizadas por eles.

Apesar de não haver uma notação musical, é atribuída aos Sumérios a estreita relação existente entre a teoria dos números e a teoria musical.

Seus instrumentos musicais eram:

- Sopros: flautas tanto feitas de prata quanto de bambu;
- Cordas: alaúde de braço comprido; harpa; cimbalo (espécie de harpa usada pelos elamitas e sumérios, de cordas percutidas); lira – instrumento inventado pelos Sumérios – que possuía de 5 a 11 cordas;
- Percussão: címbalos (instrumentos em forma de pequenos pratos, feitos de bronze, cobre ou prata).



Figura 11: Músicos sumerianos (detalhe do Estandarte de Ur – mosaico de c. 3500 a.C. representando a vida militar e doméstica da Suméria).

Babilônios – 2000 a 539 a.C.

Os Babilônios compunham músicas que forneciam às tropas a animação necessária durante as batalhas; compunham também, em outro estilo, músicas que alegravam os suntuosos banquetes e festas em tempos de paz, especialmente nas épocas de Senaquerib e Nabucodonosor.

Foram encontradas três tábuas babilônicas datadas do século XVIII a XV a.C. e que atestam uma teoria musical muito elaborada. Estas tábuas cuneiformes revelaram um método de afinação da lira-cítara de nove cordas, permitindo estabelecer-se uma teoria da escala babilônica que seria uma escala diatônica de 7 sons, uma novidade para a época, já que o usual entre os povos da Antiguidade eram as escalas pentatônicas (5 sons).

Uma passagem bíblica descreve uma execução orquestral para o rei Nabucodonosor (605-562 a.C.):

No momento em que ouvirdes o som da trombeta, da flauta, da lira, da harpa vertical e horizontal, do conjunto de instrumentos e de todo o outro gênero de instrumentos, prostrar-vos-eis em adoração diante da estátua de ouro que o rei Nabucodonosor levantou. (Daniel, 3:5 – 7, 10, 15).

Assírios – 1300 a 612 a.C.

Os Assírios, assim como os Babilônios, tinham a música em um alto grau de consideração. Documentos deixados por eles narram sobre a função social da prática musical, muito importante para este povo, sendo símbolo de poder, respeito e vitória. Depois dos reis e dos deuses, os músicos eram os mais reverenciados, estando hierarquicamente antes dos sábios.

Os Assírios eram muito desumanos com seus conquistados, mas, nos massacres que realizavam após a conquista dos povos, os músicos eram poupados pelo exército Assírio e levados para Nínive, juntamente com o restante do butim (produto adquirido em caça, roubo).

O Salmo 137 constata a compaixão assíria pelos músicos dos povos conquistados:

Junto aos rios de Babilônia, ali nos assentamos e nos pusemos a chorar, recordando-nos de Sião. Nos salgueiros que há no meio dela penduramos as nossas harpas, pois ali aqueles que nos levaram cativos nos pediam canções; e os que nos atormentavam, que os alegrássemos, dizendo: Cantai-nos um dos cânticos de Sião. Mas como entoaremos o cântico do Senhor em terra estrangeira? [...]. (Salmos 137).

Era muito provável que na Assíria, os ricos mantivessem uma orquestra de 150 mulheres entre cantoras e instrumentistas. Os instrumentos Assírios eram:

- Sopro: trombetas e flautas (simples e duplas);
- Cordas: liras, cítaras e harpas portáteis³;
- Percussão: gongos; tímpanos e tambores de diversos tamanhos e formas, incluindo os tambores militares que eram usados durante as batalhas e que eram presos às cinturas dos executantes.

3 A harpa portátil, ou sambuca, possuía uma caixa de ressonância e um número de cordas que se supõe a existência de uma escala.



Figura 12: Baixo-relevo assírio representando músicos hebreus sendo levados por soldado assírio.

2.3.3 A música dos Hebreus e Fenícios

Hebreus – c.2000 a.C. a 70 a.C.

De origem semita, proveniente da Mesopotâmia, os Hebreus sempre tiveram contato com a música.

Em escavações arqueológicas descobriu-se no túmulo do príncipe Chnemhotep, que viveu no reinado do faraó Sesóstris II (c. 1900 a.C.), gravuras feitas por artistas da época que representavam famílias semitas levando todos os seus pertences, inclusive seus instrumentos musicais. Um detalhe desta gravura mostra um homem tocando uma lira de 8 cordas.

Somente após a retirada dos Hebreus do Egito, feita por Moisés por volta de 1300 a.C., é que a música hebraica teve maior desenvolvimento. Apesar de ter sofrido influência de outros povos, especialmente dos Árabes, a música hebraica consolidou-se com características próprias, possuindo caráter religioso, guerreiro, festivo e de lamentação.

Candé (1994) reforça que a Bíblia constitui a principal fonte documental sobre fatos que fazem referência à música hebraica. No primeiro “Livro de Moisés”, por exemplo, o nome Jubal é citado como o pai dos executantes de harpa e flauta. Veja outras referências:

... A profetisa Mírian, irmã de Aarão, tomou seu tamborim na mão, e todas as mulheres seguiram-na dançando com tamborins. Mírian as acompanhava entoando: ‘Cantai ao Senhor’... (Êxodo 15:20-21).

As trompas fizeram ruir os muros de Jericó. (A.T. – Livro de Josué – Conquista de Jericó – 6:4-5).

A harpa de Davi abrandava as fúrias do rei Saul. (Samuel I 16:23).

Foi com o rei Davi (1000-960 a.C.), também poeta, músico e compositor, que a música hebraica, principalmente a sagrada, teve seu apogeu. Aproximadamente 4000 levitas dos 38000 que pertenciam ao seu reino, tinham a música como profissão. Já na época em que seu filho Salomão o sucedeu, 120 sacerdotes integravam-se entre esses músicos.

Davi tinha por costume convocar os melhores instrumentistas do reino para que, em praça pública, proporcionassem ao povo as melhores músicas de seu repertório. Nessas ocasiões não eram raras as formações de coros com mais de 1000 vozes.

Segundo Michels (2003), por volta dos séculos IX-VIII a.C., a música instrumental e as formas vocais do canto falado desenvolveram-se, culminando com os Salmos de Davi.

A maioria dos Salmos, apesar de reverenciar a forma vocal, vem com a inscrição “para ser acompanhado ao som de cordas” ou outro instrumento, como por exemplo, no Salmo 4.

Já o Salmo 150 de Davi canta a glorificação ao Senhor:

Louvai ao Senhor. Louvai a Deus no seu santuário; louvai-o no firmamento do seu poder. / Louvai-o pelos seus atos poderosos; louvai-o conforme a excelência da sua grandeza. / Louvai-o com o som de trombeta; louvai-o com o saltério e a harpa. / Louvai-o com o tamborim e a dança, louvai-o com instrumentos de cordas e com órgãos. / Louvai-o com os címbalos sonoros; louvai-o com címbalos altissonantes. / Tudo quanto tem fôlego louve ao Senhor. Louvai ao Senhor. (Salmos 150).

O “Cântico dos Cânticos”, composto por Salomão, era para ser executado por um grande conjunto de harpas, sistros, trompas de prata e massa coral.

Sem dúvida, nenhum dos povos da Antiguidade se dedicou mais à música do que os hebreus.

Em inscrições e documentos egípcios e mesopotâmicos, datados de cerca de 1200 a.C., pode-se encontrar a total presença de músicos e instrumentos hebraicos, sendo esses músicos, portanto, famosos entre as regiões do Nilo, Tigre e Eufrates.

Os Hebreus conheciam vários instrumentos musicais:

- Sopro: *shalil* ou *nekeb* (flautas simples de 4 a 7 orifícios); flautas duplas; *hazozrah* (trompas de metal, provavelmente de origem egípcia); *shofar* e *cheren* (trompas em forma de chifres em espiral, reservado aos ritos sacrificiais e cerimônias rituais); *halilim* (oboé duplo);

- Cordas: *kinnor* (harpa triangular de 8 cordas, feita de ébano ou cipreste e as cordas de tripas de camelo); *chalischin* (alaúde de 3 cordas); *nevel* (espécie de harpa de 10 cordas);
- Percussão: *tof* (tambor alongado); *seliselim* (pratos de metal, de origem árabe); pandeiro (de origem egípcia); *zelzlin* (címbalo de cobre); sistros; campainhas.

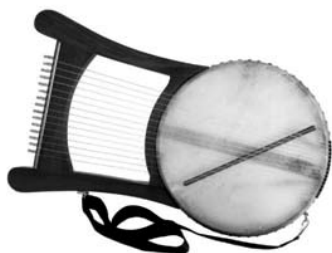


Figura 13: Luteria moderna de um nevel.

Apesar das muitas comprovações a respeito da música hebraica, é impossível restituir a presença viva desta música, já que os hebreus não se preocupavam com a notação musical. Sabe-se, entretanto, que possuíam escalas muito complexas, que foram construídas sobre uma sequência de 4 notas, em que o intervalo entre a primeira e a última nota era de uma quarta, em tetracordes descendentes. Os cantos de oração, porém, se baseavam em 8 modos (*octoechos*), provavelmente relacionados ao calendário. O *hazanut* (improvisação vocal) tornou-se cada vez mais virtuosístico no canto salmodiano.

Quanto à execução, supõe-se que essa música seria homofônica, ou seja, apenas uma linha melódica acompanhada por ritmos e associada à palavra e ao gesto, como na maioria das músicas dos povos da Antiguidade.

Fenícios – c. 1000 a.C. a 450 a.C.

Os Fenícios, povo semita proveniente da Caldéia (região da Mesopotâmia), viveram há cerca de 1000 a.C. nas proximidades do Mar Mediterrâneo, território que hoje pertence ao Líbano.

O povo fenício desenvolveu um alfabeto fonético de 22 letras, que mais tarde foi adaptado pelos gregos e romanos e, conseqüentemente, deu origem ao nosso alfabeto.

Quanto à música fenícia, pouco se sabe. As únicas notícias adquiridas são aquelas provenientes de inscrições nos monumentos da civilização assírio-babilônica da época de Senaquerib e Nabucodonosor, que mostram cenas de

fenícios cultuando a música com uma combinação instrumental típica da época: flauta dupla, lira e tambor.

Michels (2003) comenta que os fenícios são considerados os inventores de alguns instrumentos musicais como a flauta dupla (chirimia dupla), por exemplo.

2.3.4 A música do povo Egípcio

Desde 4000 a.C., a civilização egípcia já povoava as margens do rio Nilo, com um grande desenvolvimento artístico.

Os Egípcios foram, junto com os Assírios e Fenícios, um dos primeiros povos a desenvolverem a escrita: os hieróglifos, que eram desenhados nos papiros.

As descobertas arqueológicas apresentam inúmeras inscrições encontradas em pirâmides, templos e túmulos, bem como mosaicos, murais, objetos, textos e baixos-relevos egípcios que demonstram a frequente atividade musical desse povo e a diversidade de seus instrumentos musicais.

Candé (1994) faz um breve resumo dos documentos musicais encontrados e que datam dos diversos períodos da História do Egito Antigo:

- Período Pré-Dinástico (5000-3200 a.C.): o mais antigo documento musical encontrado é a representação de dançarinos mascarados tocando flauta (3500 a.C.), esculpidos numa placa de xisto.
- Antigo Império (3200-2300 a.C.): figurações coreográficas com inscrições informam sobre as danças que eram apresentadas aos faraós. Cantores, harpista, tocador de flauta longa (que evocam uma música doce e refinada, mais com função doméstica do que religiosa) é representado em um relevo mural.
- Médio Império (2134-1580 a.C.): encontram-se numerosos documentos representando conjuntos musicais mais consideráveis em que figuram harpas, alaúdes, liras, flautas de palheta dupla, trombetas, crótalos, tambores.
- Novo Império (1580-525 a.C.): neste período a música é mais viva, forte, de função ritual, religiosa e até militar, em que os instrumentos do período anterior se multiplicaram e se aperfeiçoaram. Essa é a época dos Ramsés e de Tutancâmon, dos templos de Karnak, Luxor e Abu-Simbel.

É importante lembrar que a música egípcia, como toda sua arte, era fortemente ligada à religião, entretanto os Egípcios possuíam um estilo de música para cada ocasião:

- de caráter religioso: culto aos mortos e aos deuses;
- de caráter militar: em que eram cantados hinos em honra aos vencedores, especialmente entre 1195-1164 a.C., no reinado de Ramsés III;
- de caráter social: animação nos banquetes solenes, cantos de trabalho, entre outros.

A música egípcia consistia em cantos acompanhados por instrumentos e danças, sendo elas de luto ou júbilo. Além dos instrumentistas e dançarinos, faziam parte dos conjuntos musicais algumas pessoas que só batiam palmas. As mulheres também tinham um papel importante no conjunto musical, já que a música egípcia era praticada coletivamente.

Ao contrário de outros povos, como os Mesopotâmicos e Chineses, os Egípcios reservaram a seus músicos uma situação subalterna, já que raramente são mencionados nos textos e frequentemente são representados ajoelhados diante de seus amos e vestidos como escravos.



Figura 14: Detalhe da pintura no túmulo de Nebarum (1350 a.C.) com dançarinas e tocadora de *mait* – Museu Britânico.

Na época dos Ramsés (séculos XIII – XII a.C.), os sacerdotes tiveram uma reação hostil com relação à música devido a grande invasão de elementos musicais estrangeiros e começaram a ensinar, para suas crianças, o desprezo em todas as artes que os escravos e prostitutas exerciam.

Entretanto, em épocas anteriores, a música teórica era uma das tarefas mais importantes realizadas entre os sacerdotes. Eram eles que se dedicavam a preservar sua pureza e em elaborar a teoria músico-mitológica dos números. Dentre os 42 “Livros da Sabedoria” dos Egípcios, dois deles eram totalmente dedicados à importância moral, religiosa, nacional e educativa da música.

A música egípcia, provavelmente, era baseada na escala pentatônica, e é provável que os egípcios não conhecessem um sistema de notação, já que

dentre os inúmeros documentos encontrados, não há nenhuma referência sobre este assunto.

Os Egípcios conheciam vários tipos de instrumentos:

- Sopro: *mem* (flautas retas, tocadas verticalmente); *sebi* (flautas oblíquas, tocadas transversalmente); *mait* (flautas duplas que podiam ser retas ou oblíquas, com embocadura comum); *saibit* (flautas simples, abertas nas duas extremidades, que no começo eram feitas de barro, osso ou marfim, porém, após a descoberta do uso do bronze, passaram a ser fabricadas com esse metal); trombetas (tinham funções militares); oboés (que apareceram nas Dinastias XVIII e XIX, após a conquista da Síria). Há uma hipótese de que os instrumentos de sopro teriam sido executados somente por mulheres no Antigo Egito.
- Cordas: *buni* (harpa de forma triangular ou angular; as mais antigas eram pequenas e com poucas cordas, de 3 a 4, sem caixa de ressonância); *tebuni* (harpa que atingia a altura de um homem; já possuía caixa de ressonância e um maior número de cordas – de 8 a 20); *trígono* (espécie de harpa portátil); Alaúde ou Pandora (espécie de bandolim esguio e alongado, com braço marcado por trastes, com 3 ou 4 cordas); cítara ou lira (duas séries de cordas – 5 a 18 – estendidas sobre uma armação e que são tangidas por um plectro – de origem síria; difundida, sobretudo, a partir de 1500 a.C.). Lembrando que as liras são originárias da Suméria.
- Percussão:
 - *darabuka*: tambor em forma de taça, feito de cerâmica ou madeira;
 - címbalos: feitos de bronze, em forma de pandeiros; - sistro: os mais antigos eram chamados de *sakham*, feitos de porcelana ou madeira – chocalho refinado. Já os posteriores foram feitos de metal e eram chamados de *saischschit*. Os sistros eram construídos por duas ou três varas colocadas na horizontal e presas entre as aberturas de uma caixa de madeira; anéis de metal eram colocados ao longo das varas, que tilintavam ao se chacoalhar o instrumento e eram reservados ao culto dos deuses Ísis e Hator, para poder afastar os maus espíritos; tambores de origem Síria de vários tamanhos e formas, feitos de barro cozido ou madeira;
 - crótalos: tipo de castanholas que eram usadas segurando um elemento em cada mão; geralmente era usado para reforçar o bater de palmas, primeiramente feitos em madeira, depois marfim e metal. A

maïnit é um par de crótalos alongados, ligados por uma correia e munidos nas extremidades de pequenos címbalos metálicos;

– *duff*: pandeiros.



Figura 15: Detalhe de pintura da tumba de Nakht (XVIII dinastia) com mulheres tocando flauta, alaúde e harpa – Tebas.

2.3.5 A música dos Medos e Persas

A partir de 2000 a.C., a região do rio Indo, no Planalto do Irã, foi ocupada por tribos de pastores de origem ariana, as quais deram origem a dois reinos distintos: ao Norte, a Média, e ao Sul, a Pérsia.

Após diversas discórdias entre Medos, Persas e o povo da Mesopotâmia, a união entre Medos e Persas foi conquistada por Ciro, então rei da Pérsia. Esta conquista abriu espaços para que em 559 a.C., começasse o expansionismo territorial persa, se estendendo às regiões da Mesopotâmia e Egito.

Entretanto, a única notícia de que se tem da cultura musical medo-persa antiga, foi que esse povo abrangeu toda a música e instrumentos musicais dos Egípcios e Mesopotâmicos – em especial, Assírios e Babilônios –, como mostram as esculturas e pinturas existentes nos monumentos e templos persas, representando, acima de tudo, a extraordinária riqueza de instrumentos musicais.

Os fatos mais remotos sobre a cultura musical persa estão nos testemunhos de Heródoto e Xenofonte que relatam sobre a música persa da Dinastia Aquemênida (século VII a.C.). Entretanto, os primeiros documentos que permitem um estudo mínimo da música persa datam somente da Dinastia Sassânida (224-651 d.C.) do reinado de Cosroes II (591-628 d.C.), mecenas das artes.

Depois do fechamento da escola de Atenas em 529 d.C., Cosroes II reuniu em sua corte músicos destacados, entre eles Barbád, quem organizou o

sistema musical persa dividindo-o em 7 modos reais, 30 estilos derivados e 360 melodias relacionadas com os dias do ano do calendário solar Sassânida.

Com a chegada do Islã ao Irã (século VII d.C.), longe de interromper a tradição musical persa, acabou intensificando-a. A Pérsia nutriu o Islã com músicos e estudiosos de elevada reputação, como: Ziryáb (formado em Bagdá, transformou a música andaluza), Abu Ali Sina, Safioddín Ormayí, Ghotboddín Shirazi e Abdolghadér, e logo se converteu no centro musical do Oriente Islâmico.

Apesar de a cultura musical persa remontar à Antiguidade, sua tradição está intimamente ligada à estruturação do *radif* (7 modos cromáticos) e *gushé-s* (sequências melódicas), datado dos primeiros séculos da era cristã, ou seja, a Idade Média no Ocidente, por isso esses aspectos da música persa não serão abordados.

Os instrumentos musicais persas são:

- Sopro: flautas simples e duplas; *balban* (flauta de madeira ou osso, de 7 orifícios); *zurna* (flauta com palheta dupla);
- Cordas: *taar* (alaúde de braço longo de 6 cordas, tocado com plectro ou chifre); *kamancheh* (literalmente, pequeno arco; da família dos violinos, possui 4 cordas de metal, tocado na vertical); *gheyshak* (da família dos violinos com 4 a 6 cordas e duas caixas de ressonância, funcionando como amplificador); *barbat* (alaúde);
- Percussão: *dohol* (tambor de diversos tamanhos, com pele nas duas extremidades: uma extremidade feita com pele de bode e a outra de carneiro, tocado com duas baquetas); *tonbak* (conhecido desde a Dinastia Sassânida; tambor chefe da percussão persa, feito de madeira, cerâmica ou metal; único instrumento que pode ser tocado com os 10 dedos das mãos); *daf* (considerado um tambor sagrado, conhecido desde épocas pré-islâmicas).

2.3.6 A música dos Chineses

Desde aproximadamente 3000 a.C., há notícias de que os Chineses conservavam a música em grande estima, possuindo um sistema musical já estruturado.

Candé (1994) descreve que Ling-luen, grande sábio chinês que viveu por volta de 2637 a.C., observando os sons harmônicos existentes na natureza e sua correspondência quanto ao comprimento e vibração de canas, fixou a base das medições acústicas dos intervalos mais simples de quinta e oitava. A partir desses estudos e com o auxílio de fórmulas matemáticas, Ling-luen conseguiu

sistematizar uma série de 5 sons (que correspondiam aos 5 elementos), ou *lyu*⁴. Essa escala foi aperfeiçoada até uma série de 12 *lyus* – intervalos originados da derivação por quintas de um som fundamental –, que na antiga tradição chinesa correspondiam às 12 luas, aos 12 meses do ano e às 12 horas do dia chinês.

Se for atribuído ao primeiro *lyu* o som dó, os 12 *lyus* produzirão os seguintes sons: dó, sol, ré, lá, mi, si, fá#, dó#, sol#, ré#, lá# e mi# (5as. ascendentes, geração feminina). Se se caminhar inversamente, cada *lyu* daria a 5ª. inferior precedente, ou seja: dó, fá, sib, mib, láb, réb, solb, dób, fáb, sibb, mibb, lább (5as. descendentes, geração masculina).

As cinco notas musicais chinesas tinham a seguinte denominação, de acordo com as classes sociais: *kong* (o Imperador: nota fá), *chang* (o Ministro: nota sol), *kyo* (o Burguês: nota lá), *tchi* (o Funcionário: nota do) e *yu* (o Camponês: nota ré).

A notação musical chinesa foi muito variada, porém, a mais frequente era aquela que se fazia com as próprias letras do alfabeto chinês.

A polifonia é um elemento secundário na música chinesa. A diversidade da música clássica é obtida pelas mudanças dos *tyao* (espécie de modos baseados nas notas principais em número de 60), pela ornamentação e pela riqueza de timbres. As vozes caminham em uníssono ou em 8ª., às vezes em 5as. e 4as. paralelas. Por outro lado, o refinamento e variedade dos instrumentos chineses desempenham um papel fundamental.

Na Dinastia Zhou (1122-249 a.C.), o She-Tzing, livro de poemas cantados e recitados, era muito usado e os conjuntos musicais compostos de instrumentos de sopro e percussão, estavam sempre a serviço da corte e dos cultos religiosos.

Bem mais tarde, o filósofo chinês Confúcio (551-479 a.C.) considerou a música como um meio de preparar a mente para a Filosofia e elevação espiritual, tendo a música uma função educativa e moral. Confúcio ocupava a maior parte do seu tempo com a música, colecionando melodias antigas, compondo outras novas e ainda tocava vários instrumentos.

Na época de Confúcio, a música exercia papel essencial nas festas agrícolas, cerimônias da corte e rituais religiosos, tendo o objetivo de expressar o equilíbrio cósmico entre a terra e o céu, entre *yin* e *yang*.

Entre os anos de 140 a 87 a.C., o Imperador Han-ou-di, da Dinastia Han, inaugurou a Academia de Música, onde os estudos eram dedicados às pesquisas folclóricas. Essa foi uma época considerada de restauração da música antiga.

4 O princípio do *lyu* teria surgido da ideia de Ling-luen em talhar canas cujas relações de comprimento correspondessem à harmonia entre céu e terra (simbolizados pelos números 3 e 2). A partir daí, cada cana teria 2/3 do comprimento da precedente (intervalo de 5ª.), de onde surgiu uma escala baseada no “ciclo das quintas”.

Os chineses, diferentemente de todos os outros povos, classificam seus instrumentos em 8 grandes categorias, segundo a principal matéria utilizada para sua confecção:

- Metal: sinos e jogos de sinos; gongos e jogos de gongos; metalofones de lâmina; berimbaus.
- Pedra: *the-k'ing* (lâmina de jade suspensa); *pyen-k'ing* (jogo de 16 lâminas de jade suspensas, ou litofone, usado em templos); flauta de jade.
- Seda: *k'in* (longa cítara com 7 cordas de seda de tamanhos iguais, porém, de espessuras diferentes, permitindo assim, uma sequência de quartas e quintas nas 6 cordas. A sétima corda é reservada à melodia e uma fieira de 13 discos de madrepérola ou marfim incrustados na caixa de ressonância, indica as posições para os dedos pontear as cordas); *Sê* (grande *k'in* sagrado de 25 cordas – originalmente, 50 cordas); *tcheng* (instrumento intermediário entre o *k'in* e o *sê*, de 13 ou 16 cordas); *Pi-pa* (espécie de alaúde de braço curto, em forma de pêra, com 4 cordas); *hu-k'in* (violino de duas cordas); *san-xian* (alaúde de 3 cordas, de braço comprido e tangido por plectro); e vários outros instrumentos de cordas.
- Bambu: *p'ai-siao* (espécie de flauta de Pã de 16 tubos, mais antiga que a siringe grega); grande variedade de flautas retas e transversais (*siao*); *lung-ti* ("flauta dragão": flauta transversal feita de bambu, pintada com uma resina vegetal vermelha – laca -, e com uma folha de papel fina para tapar o orifício de soprar); *Chu-ti* (flauta horizontal); *kuan-tse* (flauta vertical com 7 orifícios, de som estridente, feita de bambu); *ti-chi* (tipo de flauta difundida na China);
- Cabaça: *sheng* (pequeno órgão de boca, portátil, de palheta livre, possuindo de 7 a 36 tubos de bambu de diferentes tamanhos colocados verticalmente sobre uma cabaça vazia e soprados por um grande bocal);



Figura 16: Luteria moderna de um sheng.

- Terra: *hyuen* (ocarina em forma de ovo pontudo, utilizada na música ritual); tambores de cerâmica.
- Pele: grande variedade de tambores, tamborins e tímpanos; *t'ao-ku* (“tambor matraca”: cinco pequenos tambores colocados paralelamente sobre um cabo de bambu, tendo cordões com contas nos seus lados; produziam um som áspero quando girados vigorosa e rapidamente);
- Madeira: *pa-ta-la* (xilofone de 22 lâminas); *yu* (curioso instrumento de percussão, representando um tigre deitado, cujo dorso é raspado com um bambu rachado); cornetas, charamelas e oboés (a maioria de origem estrangeira); matracas, blocos e outros instrumentos de percussão.

2.3.7 A música na Grécia Antiga

O povo grego é descendente das civilizações Cretense e Micênica, que ocuparam as ilhas da região do Mar Egeu, por volta de 2000 a.C.

A Grécia foi o berço da cultura ocidental e embora tenha sido muito influenciada pelas culturas egípcia e oriental, possuía um grande desenvolvimento e adiantamento das artes em geral se comparado com outros povos da Antiguidade.

Encontram-se referências sobre a música grega em vários tratados teóricos e filosóficos escritos por Pitágoras, Ptolomeu e Aristóxeno; em figurações de monumentos, relíquias, pinturas de ânforas, na Mitologia e em melodias gregas que, por estarem gravadas em mármore, chegaram até nossos tempos, como por exemplo, o fragmento de coro para a obra “*Oréstia*” de Eurípides, dois hinos em homenagem a Apolo (século II a.C.), Hino ao Sol de Mesómenes de Creta e um hino cristão de Oxyrhinchos.

Mitologia

Várias histórias sobre a origem de alguns instrumentos gregos são conhecidas através da Mitologia.

Sobre a invenção da lira, conta-se que Hermes (mensageiro dos deuses), usando um casco de tartaruga, que ainda continha as tripas secas e esticadas, as fez vibrar, inventando assim esse instrumento. Ainda sobre a origem da lira, tem-se notícia de que Apolo (deus da luz, medicina e poesia), saindo para caçar com sua irmã Ártemis (deusa da caça), notou que sempre que ela atirava uma flecha, a corda do arco ao ser solta, produzia sons e isso o teria inspirado na invenção de um instrumento de cordas.

Quanto à origem da flauta de Pã, a Mitologia Grega relata que estando a ninfa Syrinx disposta a fugir do assédio amoroso do deus Pã (filho de Hermes, deus dos pastores e rebanhos, dos bosques e prados), metamorfoseou-se em caniços à margem do rio Ládon. Pã, para se consolar, cortou os caniços em tamanhos diferentes e atou-os uns aos outros, construindo assim um instrumento musical que seria seu emblema, dando-lhe o nome de “syrinx” em homenagem à referida ninfa.

Outras histórias da Mitologia fazem referências à música: Mársias, tocador de aulos e sátiro frígio, teria desafiado Apolo, exímio tocador de lira, para uma competição musical; Dáfnis, filho de Hermes com uma ninfa, teria inventado os cantos bucólicos; Cibele, deusa esposa de Cronus, foi a inventora dos címbalos.



Figura 17: Alto-relevo de Praxíteles (320 a.C.) representando a disputa entre Apolo e Mársias – Museu Nacional Arqueológico de Atenas.

Até mesmo a palavra **música** é de origem grega e significa “arte das musas”.

Na Grécia Antiga, as musas eram consideradas deusas que presidiam as Artes Liberais e as Ciências. Eram 9 as musas, sendo: *Clio*, da historiografia; *Calíope*, da poesia épica; *Erato*, da poesia amorosa; *Tália*, da comédia; *Melpômene*, da tragédia; *Urania*, da astronomia; *Polímnia*, deusa dos hinos sacros; *Terpsícore*, da dança e do canto, sendo representada com uma lira e plectro; e *Euterpe*, a deusa da música e da poesia lírica, representada com a flauta dupla.

Fatos históricos

Segundo Candé (1994) e Michels (2003) os Gregos deixaram informações sobre fatos verdadeiros e concretos:

- Terpandro, nascido em Lesbos em 650 a.C., foi mestre de música e de poesia, vencedor do I Concurso Musical das Carneanas na 26ª Olimpíadas (676-673 a.C.).

- Pitágoras (582-497 a.C.), filósofo e matemático grego, foi quem descobriu a relação matemática dos principais intervalos da escala musical, ou seja, os intervalos de 4ª, 5ª e 8ª.
- Platão (427-347 a.C.) em seu livro “República”, conta a importância que a música tem sobre a educação da juventude para a beleza e harmonia espiritual.
- Aristóxeno, nascido em Tarento entre 375 e 360 a.C., foi discípulo de Aristóteles e escreveu importantes tratados sobre elementos da harmonia e ritmo.
- Alypius (c. século III a.C.), musicólogo grego, em seu tratado “Introdução à Música”, escreveu sobre as escalas e o sistema de transposição grega, juntamente com tabelas de notação.
- Euclides, o “Pai da Geometria”, também escreveu tratados sobre a teoria dos sons.
- Heráclides, historiador grego, reivindica para a Grécia a invenção da “citaródica”: música cantada ao som da cítara.

A música na Grécia Antiga estava presente em quase todas as ocasiões: cerimônias religiosas, festas profanas, manifestações da vida pública, jogos esportivos, funerais, teatros e até em combates.

Michels (2003) comenta que além da citarodia e da aulodia⁵, o canto coral – provavelmente também acompanhado por instrumentos – era muito praticado entre os gregos. As formas mais importantes do canto coral são:

Peán	• canção em honra à Apolo, com acompanhamento de cítara.
Ditirambo	• canção do culto à Dionísio, com acompanhamento de aulos ou barbiton.
Hino	• canção solene dedicada aos deuses, com acompanhamento de cítara.
Treno	• canção de lamento fúnebre, com acompanhamento de aulos.
Himeneu	• canção da noiva, com acompanhamento de aulos.
Escolion	• canção de beber, com acompanhamento de aulos ou barbiton.

Candé (1994) afirma que de um modo geral, na Antiguidade, a música era mágica, terapêutica, lisonjeira, militar, destinada aos deuses e aos reis, às

5 Citarodia: canto acompanhado por instrumento de cordas. Aulodia: canto acompanhado por aulos (flauta).

forças visíveis e invisíveis. Entretanto, entre os gregos, ela se tornou Arte, a maneira de pensar e de ser do artista, revelando sua beleza ao primeiro público socialmente consciente.

Jogos e situações que a música se fazia presente

Nos jogos Olímpicos Gregos não aconteciam somente competições esportivas, mas também competições de poesias e músicas. Os vencedores dessas competições não recebiam importâncias em dinheiro, mas sim, eram exaltados ao som de grandiosos coros. Baquilide e Píndaro foram os maiores autores de odes para essas ocasiões.

Nos Jogos Píticos, uma música descritiva evocava as imagens da luta de Apolo com o monstro Píton.

Nos banquetes, a dança e o canto eram acompanhados pelas liras e flautas, e constituíam o principal divertimento.

Na educação, a música era imprescindível, com o objetivo de equilibrar o indivíduo, sendo, portanto, de natureza gentil e civilizadora.

Provavelmente, os poemas épicos *Ilíada* e *Odisséia*, escritos por Homero, que viveu no século IX a.C., eram cantados por poetas profissionais, em estilo recitativo, com acompanhamento de *kíthara* (cítara).

Teatro grego

A partir do século VI a.C., o Teatro Grego floresceu grandiosamente. O enorme Teatro de Dioniso, onde se acomodavam cerca de 3000 espectadores, foi encontrado sob o Templo de Partenon da Acrópole, onde eram representadas as mais famosas tragédias de Ésquilo, Sófocles, Eurípedes e as comédias de Aristófanes e Menandro.

Os teatros gregos eram realizados ao ar livre, onde arquibancadas eram construídas aos pés de colinas para se obter uma melhor acústica. As tragédias e comédias eram acompanhadas por música, dança e poesia.



Figura 18: Teatro de Dionísio – Atenas.

Os ditirambos (em harmonia frígia) deram origem à tragédia e, de certa forma, à comédia grega. Os ditirambos eram encenados por cerca de 50 pessoas ornadas com uma pele de carneiro – *tragus* –, palavra que originou “tragédia”.

A tragédia clássica deve cumprir, segundo Aristóteles, três condições: possuir personagens de elevada condição (heróis, reis, deuses), ser contada em linguagem elevada e digna, e ter um final triste, com a destruição ou loucura de um ou vários personagens sacrificados por seu orgulho ao tentar se rebelar contra as forças do destino.

A comédia emanou de cerimônias dionisíacas, porém não diretamente dos ditirambos, mas de festividades que se realizavam em Atenas e na Ática, denominadas por Aristóteles de procissões *phalliká* ou *kómos*. A comédia seria, portanto, o “canto do *kómos*”, ato burlesco, porém, religioso, relacionado aos ciclos da agricultura e à ideia da reprodução.

No espaço físico do teatro grego, o *rkestiké* ou “orquestra” ficava entre o público e o lugar reservado aos atores e era o espaço onde o coro fazia suas evoluções ou onde se realizavam as danças.

O coro narrava a história atuando como conselheiro e consciência do personagem, representando a voz divina ou realizando várias outras atividades. Esse coro era sempre cantado, podendo ser ou não acompanhado da lira ou a flauta que, por possuírem um som suave, não obscureciam a voz dos participantes da peça. Mais tarde foram introduzidas nos coros das tragédias, partes para a voz solista (monodia). O coro das tragédias era composto de 12 a 15 *chorentes*, ou cantores. Nos dramas satíricos, os cantores variavam entre 12 e 14 e nas comédias, eles chegavam a 24.

Os artistas encenavam as peças usando máscaras como disfarce e de acordo com o estilo de cada peça, sendo assim, representavam a tragédia com máscaras de expressões sofridas e tristes e as de expressões alegres e engraçadas, eram usadas para a comédia. As máscaras também tinham a função de fazer com que o som ressoasse, tornando as vozes dos artistas mais audíveis.

Na cultura helênica, a mulher não participava das apresentações e os papéis femininos eram representados pelos homens com máscaras de feições femininas.



Figura 19: Alto-relevo grego representando os atores e suas máscaras – Museu do Louvre, Paris.

Teoria musical

A teoria da música grega estava fortemente ligada à matemática, à astronomia e ao misticismo.

Pitágoras, um dos grandes estudiosos da acústica musical - baseado no cálculo das relações numéricas entre os intervalos de 5^a. e 8^a. -, criou a escala pitagórica, que consistia na base para a transformação da escala de 5 sons (pentatônica), para a de 7 sons (heptatônica). De acordo com essa teoria, Pitágoras considerou apenas os intervalos de 4^a., 5^a. e 8^a. como sendo consonantes, devido às suas relações numéricas simples.

No século IV a.C., Aristóxeno duvidou da relação de consonância determinada por Pitágoras, porém, só no ano 30 a.C. foi que Dídimos conseguiu acabar com as contradições, incluindo a 3^a. maior no grupo dos intervalos consonantes, baseado na teoria da soma de dois tons inteiros de igual valor. Entretanto, como as teorias tradicionais estavam muito enraizadas na prática musical, os intervalos de 3^a. e 6^a. continuaram, por muitos séculos, sendo considerados como “dissonantes”.

O sistema musical grego era baseado em tetracordes descendentes, ou seja, escalas de 4 notas, em que o intervalo entre a primeira e última nota é uma 4^a., correspondentes às quatro notas da lira antiga.

Esses tetracordes eram formados por dois tons e um semitom e, dependendo da posição do semitom, o tetracorde era designado de maneira diferente:

- Dórico: se o semitom fosse o primeiro intervalo do tetracorde;

- Frígio: se o semitom fosse o segundo intervalo do tetracorde;
- Lídio: se o semitom fosse o terceiro intervalo do tetracorde.

Lembrando que os intervalos são contados da direita para a esquerda, do som mais grave para o som mais agudo, conforme mostra a figura:

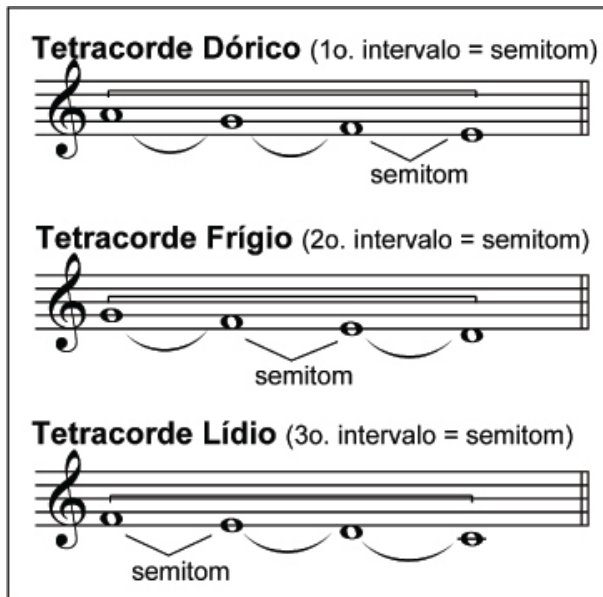


Figura 20: Tetracordes gregos.

Estes tetracordes poderiam ser encadeados por separação ou disjunção (*diazêuxis*), sendo que entre os dois tetracordes haveria um intervalo de um tom; ou por conjunção (*sinafe*), em que a nota final do primeiro tetracorde se tornaria a nota inicial do segundo tetracorde.



Figura 21: Encadeamento de tetracordes.

Encadeando, portanto, dois tetracordes dóricos, dois frígios ou dois lídios por separação (ou disjunção), são obtidos, respectivamente, os modos: dórico, frígio e lídio.

Se a ordem desses acordes for invertida, encadeando-os por conjunção e acrescentando a eles um som grave, teremos outros três diferentes modos correspondentes: hipodórico, hipofrígio e hipolídio.

The image displays six musical staves, each representing a Greek mode. The modes are listed from top to bottom: Dórico (encadeamento por separação), Hipodórico (encadeamento por conjunção), Frígio (encadeamento por separação), Hipofrígio (encadeamento por conjunção), Lídio (encadeamento por separação), and Hipolídio (encadeamento por conjunção). Each staff shows a sequence of notes with brackets above them indicating the tetrachord structure. A dashed box on the right side, labeled 'Acréscimo do som grave (hipo)', encompasses the lower notes of the Hipodórico, Hipofrígio, and Hipolídio staves, indicating the addition of a lower note to the corresponding higher modes.

Figura 22: Modos gregos.

O sétimo modo grego, mixolídio, teve sua estrutura e natureza muito discutida entre os sábios gregos, que atribuem à poetisa Safo a sua invenção.

Cada um dos modos gregos apresentava seu caráter próprio, exercendo diversas influências sobre a mente humana, devido ao fato de serem formados sob estruturas diferentes. Sendo assim, o modo dórico, de caráter imponente, era usado em cerimônias ou acontecimentos solenes; o modo frígio era de caráter impetuoso e o modo lídio, de caráter alegre e leve, muito utilizado em festas ou banquetes.

Além dos 7 modos, havia ainda o *Teleion*, ou grande sistema perfeito de Aristóteno, que consistia na série de 15 sons correspondentes às 15 cordas da cítara.

Notação musical

Os Gregos desenvolveram um complexo sistema de notação musical e, como alguns dos povos da Antiguidade, utilizavam as letras do alfabeto para a representação das notas musicais. Entretanto, não denominavam com a mesma letra a representação do mesmo som em oitavas diferentes e por isso, precisavam acrescentar ao seu alfabeto uma enorme gama de sinais auxiliares. Se esses sinais ainda não fossem suficientes, eram então empregadas sílabas, que seriam pronunciadas em voz alta pelo mestre de música aos seus discípulos.

Apesar de todos esses recursos, os Gregos ainda utilizavam dois tipos de notação musical: *krusis*, derivado de um alfabeto grego arcaico e empregado para a música instrumental e *lexis*, que empregava o alfabeto comum para ser utilizado para a música vocal.

Na música grega, o ritmo estava inteiramente relacionado com a poesia. Como se sabe, o verso (estrofe lírica) compõe-se de metros, divididos em pés. Os principais pés da métrica grega clássica que constituíam as unidades rítmicas fundamentais eram as longas (–) e as breves (U); geralmente as longas valiam duas breves, mas não era regra.

Veja alguns exemplos dos principais pés (ritmos) gregos (CANDÉ, 1994, p.94):

Iambo	<ul style="list-style-type: none">• U –• Expressão de alegria ou agressividade.
Troqueu	<ul style="list-style-type: none">• – U• Empregado nas marchas militares vivas ou danças populares.
Dáctilo	<ul style="list-style-type: none">• – U U• Fundamento da métrica de Homero.
Anapesto	<ul style="list-style-type: none">• U U –• Enérgico, dinâmico, mas calmo.
Espondeu	<ul style="list-style-type: none">• – –• Dignidade, grandeza, sentimento religioso.
Péon	<ul style="list-style-type: none">• – U –• Crético.
Jônicos	<ul style="list-style-type: none">• – – U U (maior)• U U – – (menor)

Os pés agrupados formavam os versos, que por sua vez formavam as estrofes e que, em conjunto com outras estrofes, formavam uma composição.

Instrumentos musicais

Quanto aos instrumentos gregos, são conhecidos:

- Sopro – instrumentos relacionados a Dioniso: *aúlós* (de procedência frígia, flauta de palheta dupla de 3 ou 4 orifícios; *monaúlós*, quando flauta simples e *diaúlós*, quando flauta dupla); *syrinx* ou Flauta de Pã (composta por vários tubos de tamanhos diferentes, unidos paralelamente; instrumento pastoril, usado pelas pessoas mais rústicas, menos aptas a acompanharem os cantos heróicos ou litúrgicos); *sálpinx* (instrumento equivalente à trombeta de bronze etrusca – Idade Homérica. De acordo com Ésquilo, este instrumento possuía um som rouco e horrível); *keras* (diferentes tipos de trompas e cornetas, de uso militar);
- Cordas – instrumentos relacionados a Apolo: lira ou *kítharis* (lira clássica, instrumento de cordas dos amadores; no começo, o número de cordas eram 4, aumentando progressivamente até chegar a 11 cordas, sendo elas feitas de linho ou tripa de animais; instrumento de Apolo; de nome *phorminx*, dos poemas homéricos); *kíthara* (cítara; variedade de lira aperfeiçoada e usada pelos profissionais – *citaredos*. A arte de tanger a cítara progrediu consideravelmente com Tâmiris, que dizem ter sido o primeiro a solá-la, num começo de virtuosismo. Apesar da cítara ser proveniente da Síria e da Fenícia, foram os Gregos que melhoraram constantemente sua técnica e sobre ela basearam toda a teoria musical); *magadis*, *barbiton* e *pectis* (variedades de liras, harpas e saltérios, postos em uso pelos poetas líricos, de Terprando a Anacreonte); *salterion* (forma primitiva da cítara, de tampo liso e cordas dedilhadas); *trígono* (pequeno *salterion* em forma triangular).
- Percussão: *krotalai* (crótalos); tambores de várias espécies; triângulos; *seístron* (sistro); *kymbalai* (címbalos); *tympána* (pandeiro).



Figura 23: Pintura em cerâmica representando um tocador de aulos – Museu do Louvre, Paris.

É de origem grega talvez o primeiro instrumento de teclado que se tem notícia, o *hydraulis* ou *hydraulos*, órgão hidráulico, cuja invenção é atribuída a Ktesibios, grego de Alexandria (século III a.C.). É um instrumento composto de uma, duas ou três fileiras de tubos, de som fraco e que através de um reservatório de água, o ar era bombeado sob pressão para os foles de madeira; se o bombeamento parasse, os foles continuavam sendo supridos de ar durante um breve espaço de tempo.

2.3.8 A música dos Romanos

Dentre todas as civilizações da Antiguidade, a civilização romana foi a que se formou mais recentemente.

Apesar de toda a grandeza territorial e poder político, os Romanos não tiveram grande destaque nas artes, especialmente na música, devido ao fato de estarem sempre preocupados com as guerras e conquistas de novos territórios.

O florescimento da música e arte em Roma, entretanto, teve início no ano de 146 a.C., quando a Grécia sucumbe aos domínios do povo romano.

Roma tornou-se então a nova potência mundial, e a ela a Grécia sucumbiu. Mas não foi o conquistador que impôs a sua cultura ao vencido; pelo contrário, a cultura grega, superior, foi aceita pelo vencedor. (PAHLEN, 19--., p.30).

A partir desse período, toda a música, poesia, teatro, escultura, pintura e estilo arquitetônico existentes em Roma passaram a ter influência grega. Entretanto, os romanos não “copiaram” toda a sublime arte grega. Eles simplesmente tiraram por base esse ofício não se preocupando com sofisticções para fazer sua própria arte. No que se refere à música, no entanto, os romanos não conseguiram manter a pureza e superioridade existente nesta arte e que os gregos souberam aprimorar tão bem.

Os romanos degeneraram o sentido da música, tornando-a prosaica, de caráter duro e exterior, preocupando-se somente com as músicas que exaltavam a glória militar e a grandeza dos césares.

A partir do século I d.C., a música em Roma já era totalmente popular, destinando-se às festas e danças sensuais e à animação dos circos romanos, tornando-se totalmente trivial e libertina. Um exemplo disso foi a instituição da claquer⁶ pelo Imperador Nero (54-68 d.C.) somente para satisfazer seu ego de compositor e tocador de lira.

6 Contratação de pessoas para aplaudirem as apresentações nos teatros, independentemente da qualidade ou não do espetáculo.

Infelizmente, é sob esse aspecto menos sublime que a música chegou ao Ocidente, servindo de referência aos primeiros cristãos, que assimilaram os cantos das civilizações mais antigas, organizando seus próprios cantos.

Quanto aos instrumentos musicais, os Romanos conheciam todos aqueles que os orientais e gregos usavam, dando grande importância aos instrumentos militares.

- Sopró: *tíbia* (idêntica ao *aúlós* grego; um fato curioso é que a tibia poderia ser feita com o próprio osso humano de mesmo nome); *fístula* (espécie de oboé, a *syrix* grega); tubas (de uso militar para comandar os ataques e retiradas. Era semelhante a um trompete comprido, a *salpínges* grega); *cornu* ou *buccina* (espécie de trompa, inicialmente feita com chifre e mais tarde de bronze, com a forma semicircular. Também de uso militar, seu toque designava levantamento de campo; a *buccina* era usada para anunciar a vigília da tropa militar); *lituus* (corneta comprida, com um tubo estreito onde se ajustava um chifre natural na ponta; era usada pela cavalaria romana).
- Cordas: *testudo* (lira clássica grega); cítaras.
- Percussão: várias espécies de tambores, címbalos, sistros e crótalos de diversos tamanhos e formas.



Figura 24: Detalhe da Coluna de Trajano (Roma) representando músicos romanos tocando *buccina* ou *cornu*.

2.4 Considerações finais

O estudo da música e cultura dos povos da Antiguidade é muito vasto e interessante. Sobre a música é importante salientar que:

- Assim como as demais artes, a música entre os povos da Antiguidade tinha um caráter místico e estava totalmente ligada ao sagrado.

- A música deixa de ser mística para se tornar arte de expressão estética somente com a cultura grega.
- A música estava presente em todos os acontecimentos da vida social dos povos da Antiguidade: festividades, guerras, cultos sagrados, trabalho.
- Pelo fato das constantes conquistas entre os povos, houve um grande intercâmbio entre suas culturas musicais, o que se caracteriza, principalmente, pelo emprego de instrumentos musicais semelhantes em civilizações diferentes.
- A maioria dos povos, apesar de conhecer e dominar a escrita, não possuía uma notação musical. As primeiras notações musicais foram feitas por meio de adaptações do alfabeto, principalmente na cultura chinesa e grega.
- A teoria musical variava entre os povos da Antiguidade, entretanto, a escala musical mais usual era a pentatônica. Com o avanço dos estudos musicais em cada cultura, as escalas se ampliaram, chegando até a estruturação da escala de sete sons (heptatônica).
- Os povos da Antiguidade não conheciam a polifonia nem a harmonia, sendo assim, as composições dessa época eram basicamente feitas em uníssono. Quando música vocal, poderia ser ou não acompanhada de instrumentos musicais, em que os instrumentos executavam a mesma linha melódica entoada pelo cantor. Quando música instrumental, o conjunto instrumental sempre tocava a mesma linha melódica.

Algumas curiosidades sobre a música dos povos da Antiguidade:

- Ravanastron: um dos mais antigos instrumentos tem origem na ilha de Ceilão (atual Sri-Lanka). É um antecessor de nossos instrumentos de cordas, possuindo duas cordas que são tangidas por um arco recurvo. Conta a lenda que o rei da ilha, Ravana, o teria inventado há cerca de 7000 a.C., dando-lhe o nome de *ravanastron*.
- Lira: no império Sumeriano, mais especificamente na cidade de Ur, encontrou-se uma lira ricamente lavrada em ouro e pedras preciosas, datada do ano 5000 a.C.
- Alaúde: o *sitar* da Índia, o *pi-pa* chinês e a *pandora* árabe, ou seja, espécies de alaúdes, foram todos oriundos da Pérsia.
- Cítaras: são oriundas da Síria e chegaram aos dias atuais com grandes variações.

- Canção chinesa: comprovando a riqueza milenar da cultura chinesa, conta uma lenda que a “Canção da Porta das Nuvens”, a mais antiga melodia do Império do Meio, teria sido criada pelo Imperador Amarelo, que se supõe haver reinado na China aproximadamente no ano de 2700 a.C.
- Sheng: o instrumento chinês *sheng* possui uma forma elegante, fazendo lembrar a lendária ave fênix. Para se tocar o *sheng* é preciso soprar para seu interior e aspirar o ar da câmara de vento enquanto se dedilha os orifícios dos tubos. Quando aberto os orifícios, o ar entra até as palhetas livres na base dos tubos de bambu. As palhetas são linguetas de latão e para serem afinadas, é preciso lustrá-las com cera. O *sheng* é tocado na China até os dias atuais.
- Mu-yu: um instrumento chinês curioso, o *mu-yu* ou “peixe de madeira”, era um instrumento de percussão esculpido na madeira em forma de peixe, usado nos templos, simbolizando a oração ininterrupta, pois acredita-se que os peixes nunca dormem.
- Sinos: entre os chineses, os sinos eram – e são – considerados os símbolos de felicidade, sendo usados em cerimônias nos templos religiosos. Para marcar as estações do ano, tocavam-se notas diferentes nos sinos (cada estação era representada por uma determinada nota musical).
- Grécia: a mitologia grega conta que Orfeu, filho de Apolo, tocava sua lira com tal perfeição que não encantava só as pessoas e animais, mas também as plantas e rochas.
- Atenas: as festas realizadas em honra à deusa Atenas, as chamadas “*Parthenias*”, eram dotadas de cantos e danças nobres.
- Citaredos: os cantores que se acompanhavam de cítara eram chamados, na Grécia Antiga, de citaredos (*kitharedos*). Estudavam em Atenas, Delfos, Delos ou Olímpia, cidades que possuíam escolas e concursos especiais para esses cantores.
- Primeira tragédia: no ano de 535 a.C., o poeta grego Téspis, apresentou sua primeira tragédia ao público.
- Tragédias: as tragédias gregas eram acompanhadas de música nas quais os diálogos eram falados em *meloepa* (forma recitativa). Na tragédia, a música do coro era dividida em três partes: *estrofe*, *antiestrofe* e *épodo* (correspondendo exatamente à divisão da poesia). Na estrofe, a metade do coro cantava; na antiestrofe, a outra metade do coro cantava e, então, o coro se juntava para cantar o épodo.
- Aulos: encontra-se no Museu Britânico o “aúlós de Elgin”, pertencente à idade áurea da música grega (ano 500 a.C.).

- Flauta de Pã: a *syrinx* não possuía uma afinação pura, pois era impossível conseguir canas de mesma grossura para a construção do instrumento.
- Roma: os músicos eram chamados de acordo com o instrumento que tocavam, por exemplo: os *tubicines* eram as pessoas que tocavam flauta; os *cornicines*, os que tocavam “*cornu*” e os *buccinatores*, os que tocavam “*buccina*”.

2.5 Estudos complementares

Para uma investigação mais profunda e direcionada acerca dos assuntos tratados nesta Unidade, faz-se importante o estudo e análise mais detalhados das seguintes referências de consulta:

- Características gerais da música e/ou período da Antiguidade:
 - Pré-História e Antiguidade – *Cem séculos de civilização musical: Primeiras civilizações musicais*, em *História universal da música* de Roland de Candé. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1994. V. 1. (631 p.).
 - Civilizações antigas avançadas em *Atlas de música – dos primórdios ao Renascimento* de Ulrich Michels. Lisboa: Gradiva, 2003. (286 p.).
 - A Música da Antiguidade em *História da Música da Antiguidade aos nossos dias* de Ritu Malhotra (org.). Berlim: H. F. Ullmann, 2008.
 - Artigos científicos ou artigos em revistas e jornais sobre recentes descobertas arqueológicas de documentos ou instrumentos musicais.
- Características da música Greco-romana:
 - A situação da música no fim do mundo antigo em *História da música ocidental* de GROUT & PALISCA. Tradução de Ana Luísa Faria. 4. ed. Lisboa: Gradiva, 2007 (759 p.).
- Músicas para ouvir:
 - CD: *Música dos antigos Sumérios, Egípcios e Gregos (Music of the Ancient Sumerians, Egyptians & Greeks)* – De Organographia Ensemble. Selo: Pandourion – NPM PRCD1005.

UNIDADE 3

A Música da Idade Média – séculos V ao XV

3.1 Primeiras palavras

A Idade Média, período Medieval ou “Idade das Trevas”, como geralmente é designado, foi um período de cerca de mil anos que se estendeu desde 476 d.C. até o ano de 1453.

Por se tratar de um período demasiadamente longo da História, alguns equívocos são cometidos, principalmente com relação à generalização que se faz de alguns fatos ocorridos somente numa determinada fase do período Medieval. Um exemplo disso é associar genericamente a Idade Média à época das Cruzadas ou mesmo à época da Inquisição, subentendendo-se que esses fatos aconteceram durante “toda” a Idade Média, o que não é verídico.

Assim, é importante que se compreenda toda a trajetória sócio-político-econômica e cultural da Idade Média, tão conturbada e ao mesmo tempo tão instigante, para se compreender a própria trajetória da música desse período. A música medieval foi conquistando seu espaço, deixando aos poucos as características adquiridas na Antiguidade para se tornar uma música “moderna”, dando os subsídios necessários ao esplendor polifônico do período seguinte, a Renascença.

Nesta unidade, portanto, serão abordados os principais temas referentes à música do período Medieval, desde o canto dos primeiros cristãos, passando pela *Ars Antiqua* e *Ars Nova*, chegando até as principais formas musicais instrumentais e vocais e compositores mais renomados do período em questão, tanto da música sacra quanto profana. Outro aspecto importante estudado será o experimento dos compositores com relação ao desenvolvimento e consolidação da notação musical, legado importantíssimo para que a música pudesse ser propagada por todo o Ocidente.

A seguir, uma pequena linha do tempo com alguns principais acontecimentos do período Medieval:

Quadro 1 Linha do Tempo: principais acontecimentos – período Medieval.

476: Queda do Império Romano do Ocidente (início da Idade Média)	Século V	
840-850: 1º tratado sobre canto gregoriano (Aureliano de Réome)	Século IX	c.890: primeiros manuscritos com notação musical
1030: Guido d'Arezzo define a pauta musical e institui a manossolfa	1050	1099: 1ª Cruzada – conquista de Jerusalém
	1100	c.1125: trovadores no sul da França.
c.1160: início da construção da Catedral de Notre Dame	1150	c.1165-1200: composição e revisão do <i>Magnus Liber</i>
c.1200: Minnesänger na Alemanha	1200	
	1250	c.1250: Cantigas de Santa Maria compostas em espanhol
c.1307: Dante inicia o trabalho da <i>Divina Comédia</i>	1300	1320: publicação de Ars Nova de P. de Vitry
	1350	1363: <i>Messe de Notre Dame</i> (G. Machaut)
c.1400: nasce Guillaume Dufay	1400	
	1450	1453: Queda de Constantinopla (final da Idade Média)

3.2 Problematizando o tema

O início da Idade Média funde-se aos últimos acontecimentos da Antiguidade, sobretudo aos acontecimentos do Império Romano do Ocidente e a instituição do Cristianismo como religião oficial do Império. Sobre isso, Candé (1994) comenta que nossa civilização se identificou por tanto tempo com o cristianismo que foi designada de “civilização cristã”.

A música Medieval tem seu início precisamente com os cantos entoados pelas novas comunidades cristãs e Michels (2003) relata que esses cantos ainda estavam impregnados de características das músicas do templo judeu e da cultura helênica. Tendo por base essa forte característica da Antiguidade, como a música Medieval estruturou-se? Teria essa música um aspecto meramente religioso? O cantochão foi a única forma musical existente na Idade Média?

Sabe-se da grande presença e influência da Igreja na cultura musical da Idade Média, principalmente por que “[...] os mosteiros e as escolas ligados às

igrejas-catedrais eram instituições ao mesmo tempo religiosos e de ensino [...]” (GROUT & PALISCA, 2007, p.77). Assim, os eclesiásticos eram aqueles que compunham, estudavam e escreviam os tratados sobre música, como Aureliano de Réomé, Hucbaldo de Saint-Amand, Odo de Cluny e Guido d’Arezzo, estipulando, portanto, a teoria e prática musicais da época.

Com o passar dos séculos, dois estilos se definiram dentro da música medieval: *Ars Antiqua* e *Ars Nova*. Mesmo com a forte influência da Igreja na música durante toda a Idade Média, com o advento da *Ars Nova*, a música deixa de ser exclusividade religiosa e passa aos domínios do povo com a figura dos músicos itinerantes: os trovadores e menestréis, principalmente. Segundo Michels (2003), apesar do caráter profano, essa música tem origem na canção sacra, especialmente da sequência estrófica e ritmada dos hinos e *conductus*. Assim, por meio de quais meios a música religiosa obteve um caráter profano? Como os músicos itinerantes conseguiram “profanar” a tradição religiosa?

Interessante também destacar o desenvolvimento dos instrumentos musicais, em especial o órgão, único instrumento aceito no culto dentro das Igrejas e a origem da figura dos compositores, no sentido que se conhece hoje.

3.3 A música na Idade Média

3.3.1 Contextualização política, social e artística

Com o início da era cristã, o mundo passa por um processo de transformações que caracterizará o fim da Antiguidade e dará início à chamada Idade Média.

Por volta do século III d.C., o centro administrativo do Império Romano direcionou seu interesse para o Oriente por vários motivos, principalmente, pela necessidade de defesa das fronteiras. Devido o Oriente ter se tornado a parte econômica mais vital do domínio romano e pelo fato de Roma ser uma cidade rica de vestígios pagãos, o que nesta época era inconveniente para um império cristão⁷ recém-formado.

Por esses motivos, Constantino decretou a construção de uma nova capital num ponto de grande importância estratégica: a região do baixo Danúbio e a fronteira do Império Sassânida. A nova cidade, que recebeu o nome de Constantinopla, concebida como a “nova Roma”, tornou-se rapidamente o centro político e econômico do Império. Sua criação teve repercussões também no plano

7 Somente em 313 d.C. o Império Romano passou a tolerar o cristianismo, que deixou de ser proibido e tornou-se uma das religiões oficiais do Império por meio da assinatura do Édito de Milão ocorrido durante o governo de Constantino I (Ocidente) e Licínio (Oriente).

eclesiástico, pois enquanto em Roma a Igreja Católica possuía mais autoridade, em Constantinopla, o poder civil controlava a Igreja.

Neste cenário, Teodósio I (c. 346-395) foi o último imperador a reinar sobre todo o Império Romano. Após sua morte em 395 d.C., seus dois filhos Arcádio e Honório herdaram as duas metades do Império: Arcádio tornou-se governante do Oriente, com a capital em Constantinopla; e Honório tornou-se governante no Ocidente, com a capital em *Mediolanum* (atual Milão) e, mais tarde, em Ravenna. O estado romano continuaria com dois diferentes imperadores no poder até o século V, embora os imperadores orientais se considerassem governantes do todo.

O Império Romano do Ocidente dissolveu-se no século V com as invasões bárbaras. Para os romanos, todos os povos que não falavam latim, que viviam fora das fronteiras do império e que tinham uma cultura “inferior” eram considerados bárbaros. São eles:

- Germanos: godos, visigodos, ostrogodos, vândalos, francos, anglos, saxões.
- Eslavos: russos, poloneses, bósnios, sérvios, tchecos, croatas e dálmatas.
- Tártaro-mongóis: húngaros, búlgaros, turcos, ávaros, alanos e hunos.

É importante lembrar que a expressão “queda do Império Romano” se refere, portanto, ao fim do Império Romano do Ocidente, ocorrido em 476 d.C. (século V), com a tomada de Roma pelos hérulos, data que marca o fim da Antiguidade e início da Idade Média. O Império Romano do Oriente, posteriormente denominado pelos historiadores de Império Bizantino, continuou a existir por quase mil anos, até 1453, quando ocorreu a queda de Constantinopla, bem como o fim da Idade Média.

Costuma-se dividir a Idade Média em dois grandes períodos:

- Alta Idade Média (século V ao X) – caracterizada pela desagregação da sociedade antiga e a formação do sistema feudal.
- Baixa Idade Média (século XI ao XV) – caracterizada pela dissolução do sistema feudal e a formação do sistema capitalista.

O período da Baixa Idade Média pode ser dividido em duas fases:

- Século XI a XIII – processo de expansão do renascimento comercial e urbano, aumento da cultura agrícola e surgimento da burguesia.
- Século XIV e XV – depressão generalizada na Europa Ocidental com crises nos setores econômico, político e religioso.

Um dos maiores monarcas europeus, Carlos Magno, comandava os Francos, povo bárbaro que mais se destacou nessa época. Carlos Magno protegeu o ensino, as artes e as letras e foi coroado imperador do ocidente no dia 25 de dezembro de 800 d.C., na Igreja de São Pedro, em Roma, pelo Papa Leão III que disse ao coroa-lo: “À Carlos Magno, coroado por Deus, vida e vitória”.

O governo de Carlos Magno foi marcado por grande atividade cultural e ficou conhecido como a “renascença carolíngia”, que contribuiu para a preservação e transmissão da cultura da Antiguidade Clássica. Com a morte de Carlos Magno em 814, seu império foi dividido entre seus filhos e sua dinastia perdeu o poder, não conseguindo sobreviver um século sequer depois de sua morte.

O último rei carolíngio foi Luís V que perdeu a coroa para Hugo Capeto em 987 d.C., um grande senhor feudal. Sua ascensão assinala o apogeu do feudalismo na França.

O feudalismo ou sistema feudal foi o modo de organização da vida em sociedade que caracterizou a Europa durante uma boa parte da Idade Média. O sistema feudal, porém, variava de acordo com o local e a época, não sendo o mesmo em todas as regiões.

A palavra feudalismo se originou do latim *feodum*, concessão que um nobre recebia de outro nobre mediante certas obrigações. Os que concediam as terras eram os senhores feudais ou “suseranos” e os que recebiam as terras eram os “vasallos”; havia ainda os servos, cujo trabalho estava diretamente ligado à terra.

Além desses três elementos, a sociedade feudalista possuía ainda um número reduzido de escravos e a população urbana, que era formada por artesãos e mercadores.

Muitos fatores, entretanto, contribuíram para a queda do feudalismo e a formação do sistema capitalista, entre eles:

- As Cruzadas, que mantiveram afastados de suas terras um grande número de senhores feudais;
- O renascimento do estudo do Direito Romano que fez com que novos argumentos favoráveis para a centralização do poder real fossem discutidos;
- A centralização do poder real;
- O renascimento do comércio do Mar Mediterrâneo;
- O crescimento das cidades;
- A ascensão da burguesia;

- A Guerra dos 100 anos (1337-1453) – disputa da região de Flandres, com a vitória dos franceses sobre os ingleses;
- A peste negra ou bubônica transmitida pela picada das pulgas de ratos infectados – 1/3 da população europeia foi dizimada.

A Igreja na Idade Média

Durante a Idade Média, a Igreja Católica Romana conquistou grandes poderes.

Preservando a cultura e a organização romana, ela converteu os povos germanos para a doutrina cristã. Ampliando sua influência sobre a sociedade, desde o homem pobre ao nobre privilegiado, a Igreja tornou-se uma grande proprietária de terras, a maior “senhora feudal” da Europa.

A Igreja foi de grande importância para a conservação do saber, compilando manuscritos antigos, tanto cristãos quanto pagãos e preservando a instrução. Desenvolveu o ensino formando professores e fundando escolas onde se ensinava Matemática, Geografia, Ciências Naturais, rudimentos de Física e Química, além de composição literária.

Império Romano do Oriente ou Império Bizantino

A capital do Império Bizantino era Constantinopla, fundada por Constantino I (272-337).



Figura 25: Imperador Constantino – mosaico bizantino de c. 1000 d.C..

Entretanto, seu rei mais notável foi Justiniano I (483-565) que consolidou sua posição de monarca absolutista por meio do cesaropapismo (era chefe do Estado – César – e chefe da Igreja – Papa). Aumentou o império, vivia no luxo

e foi um déspota (tirano); sua esposa, Teodora, tinha muito senso administrativo e se destacou ao lado do marido. Justiniano mandou revisar e codificar as leis do Direito Romano além de elaborar novas leis civis e religiosas. Depois da morte de Justiniano, seus sucessores tentaram manter a administração absolutista, porém, vários ataques enfraqueceram o império.

No reinado de Basílio II (c.957-1025) o exército bizantino reconquistou alguns territórios, mas depois de sua morte, o império voltou para sua trajetória decadente.

No ano de 1054 d.C., houve o Grande Cisma do Oriente, quando a cristandade se dividiu em duas Igrejas: Igreja Católica do Oriente ou Igreja Ortodoxa, com sede em Bizâncio; Igreja Católica Romana, com sede em Roma, sob a autoridade do Papa.

Apesar de todas as guerras externas, revoltas internas e intrigas palacianas, o Império Bizantino sobreviveu até 1453, quando Constantinopla foi dominada pelos turcos otomanos liderados por Maomé II. Essa data é usada, como dito, para marcar o final da Idade Média e início da Idade Moderna.

As consequências da conquista de Constantinopla foram: ameaça ao Ocidente pelo grande Império Turco Otomano; elementos da cultura clássica antiga levados para a Itália por sábios bizantinos, contribuindo para o surgimento do Renascimento; a busca de novos caminhos marítimos para as Índias (iniciado pelos portugueses em 1415), já que o comércio entre Europa e Ásia havia sofrido um entrave.

O Império Bizantino abrigou várias etnias e com isso sua cultura ficou bem mesclada: o idioma era o grego; a religião cristã; o direito romano; a arquitetura inspirada na dos persas; o gosto do requinte era oriental, etc.

O povo bizantino preocupava-se muito com questões religiosas, entre elas se destacavam: o monofisismo (negava a natureza humana de Cristo, dizendo que ele só tinha a natureza divina) e a iconoclastia (pregava a destruição de todas as imagens de santos, inclusive as que ficavam nos templos).

A arquitetura foi bem desenvolvida em Bizâncio. O exemplo é a Igreja de Santa Sofia que, inclusive, inspirou a construção do prédio do Capitólio em Washington D.C. (EUA). Eles se destacaram na arte dos mosaicos que eram utilizados para representar figuras religiosas ou eminentes. A escultura também servia aos ideais religiosos.

3.3.2 A música medieval

Em meados do século V d.C., as bases da música litúrgica cristã já estavam fortemente estabelecidas. Segundo Candé (1994), essa música teve seus princípios estabelecidos na cultura cristã primitiva e foi resultado da síntese de três elementos:

- Cultura greco-romana, dominante e baseada na escrita. Provavelmente os primeiros cristãos se basearam na tradição latina de uma música “doméstica”, aquela intermediária entre a música erudita e popular, entretanto, sabe-se que por muito tempo, a teoria e ética musicais herdadas da Grécia foram referências para a cultura cristã, sendo adaptadas constantemente, moldando-se às exigências da música de igreja.
- Cultura celta, em que historiadores, poetas e músicos, se expressavam com acompanhamento de liras ou harpas, transmitindo às gerações futuras todo seu legado musical e literário.
- Cultura oriental judaico-cristã, cuja forma de expressão popular, impregnada dos costumes musicais hebraico, sírio e egípcio, influenciou a recitação melódica (cantilena) que os primeiros cristãos introduziram em seus cultos.

As referências de São Paulo aos salmos e aos hinos são muito vagas para saber como soava o canto dos primeiros cristãos. Entretanto, os judeus do lêmén praticavam uma forma de salmodia⁸ em que são percebidas importantes semelhanças com a salmodia cristã. “Como os primeiros cristãos foram judeus, o novo culto não devia distinguir-se muito em sua forma do das sinagogas” (CANDÉ, 1994, p.185). Dessa maneira, a dança e instrumentos musicais provavelmente faziam parte do culto dos primeiros cristãos, mas, com as perseguições, as comunidades cristãs foram obrigadas a serem mais discretas, realizando os cultos nas catacumbas, em lugares secretos, sem muita ostentação.

Quando as perseguições aos cristãos terminaram (por meio do Édito de Milão, em 313), o cristianismo passou a ser a religião oficial do Ocidente e numerosas basílicas foram construídas, o que possibilitou a prática livre do culto religioso.

Grout & Palisca (2007) comentam que, no início, as Igrejas do Ocidente eram relativamente independentes e, embora partilhassem de algumas práticas comuns, cada região do Ocidente assimilou as tradições dos primeiros cantos

8 Entonação dos versículos de um salmo com base na “fórmula salmódica”: *initium* (figura melódica introdutória), *tenor* (recitação do salmo associando o número de notas ao número de sílabas do versículo), *flexa* (pequena cesura dependendo da sintaxe do versículo) e *terminatio* (conduz ao tom final).

cristãos de modo diferente, o que deu origem a diversas liturgias e cantos diferenciados entre os séculos V e VIII.

- Liturgia ambrosiana: apesar de ter sido influenciada pela liturgia romana, a liturgia ambrosiana é anterior a esta. Sua característica é a prática dos vocalises, a importância atribuída às formas antifônicas⁹ ou responsoriais¹⁰ e o costume primitivo das aclamações. A liturgia ambrosiana está associada à diocese de Milão, que ainda conserva os textos originais e, frequentemente, é confundida com liturgias vinculadas ao período pré-gregoriano.
- Liturgia moçárabe ou visigótica: centralizada na Espanha (Córdoba, Sevilha e Toledo), esta liturgia foi abolida pelos papas Gregório VII e Urbano II no século XI. “[...] O termo ‘moçárabe’ significa ‘entre os árabes’: ele designa as comunidades cristãs que permaneceram em países muçulmanos [...]” (CANDÉ, 1994, pp.194-196). A liturgia não possuía melodias pré-definidas, mas uma tradição de cantos vocalizados que se vinculam ao período pré-gregoriano.



Figura 26: “Anjo e Dama” – ilustração que decora o Antifonário Moçárabe – século XI (Catedral de Lion, França).

- Liturgia galicana: provavelmente essa liturgia foi influenciada pelos hinos ambrosianos e pelos cantos moçárabes, mas pela ausência da notação musical, as melodias não puderam ser conservadas, perdendo-se quando a liturgia da Igreja das Gálias foi suprimida por ordem de Pepino, o Breve, no século VIII.

9 Antífona ou forma antifonal: canto litúrgico de melodia simples e silábica com texto associado à salmodia, geralmente um refrão para versículos de salmos, executados por dois coros alternadamente.

10 Responsório ou forma responsorial: poslúdio musical à leitura de lições. Canto de um salmo envolvendo um solista, que canta o versículo, e um coro, que responde ao solista com um refrão (responso).

- Liturgia bizantina: a Igreja Oriental compreende as Igrejas da Palestina, Síria, Grécia, entre outras, com seus idiomas e liturgias próprias. O canto bizantino descende diretamente do canto grego, sírio e hebraico, essencialmente monódico no início, desenvolve-se para uma heterofonia singela, caracterizada pelos vocalises sobre um tema melódico em valores longos ou nas grandes sustentações do som fundamental. Elementos da liturgia bizantina foram introduzidos na liturgia romana no final do século VII com o Papa São Sérgio.

O rito céltico desaparece por completo a partir do século VII, porém, desde os tempos de Ambrósio (340-397) e Agostinho (354-430), uma multiplicação de novos cantos e liturgias enriqueceu o repertório dos cristãos do Ocidente.

Na Igreja do Ocidente, “[...] o bispo de Roma, enquanto *pontifex maximus*, reclamava a liderança, assumindo de certo modo a sucessão do imperador romano [...]” (MICHELS, 2003, p.185) e apesar das tentativas do Papa Leão I (século V) em ordenar e compilar a liturgia romana e das contribuições de seus sucessores, Gelásio (?-496) e Símaco (?-514), para esse mesmo fim, foi somente com a iniciativa de São Gregório Magno (c.540-604) que a reforma da liturgia romana se concretizou.



Figura 27: São Gregório Magno (iluminura, c. 590).

A “reforma gregoriana” simplificou as melodias da liturgia romana na pretensão de afirmar as características desse canto romano sobre as liturgias Orientais e sobre os particularismos das diferentes liturgias Ocidentais, que eram favorecidos pelo isolamento das comunidades durante os conflitos entre feudos.

Segundo Candé (1994), a reforma, num primeiro momento, foi um compromisso entre a teoria herdada da Antiguidade clássica e as práticas comuns que iam contra essa teoria. Depois, tornou-se um meio de governo com a pretenciosa decisão de impor a toda Igreja Ocidental, sem o auxílio da notação musical, o canto que se praticava em Roma.

Entretanto, o papado conseguiu atingir esse objetivo somente sob o reinado de Carlos Magno (768-814), que, tornando-se imperador do Ocidente, impõe o canto romano a todo o reino. Michels (2003) comenta que essa imposição de Carlos Magno afetou primeiramente a administração e o direito canônico e, posteriormente, a liturgia e o canto propriamente ditos. É nessa época que o canto romano (cantochoão) se vincula lendariamente à figura do Papa Gregório Magno, sendo designado “canto gregoriano”.

Cantochoão – notação musical e modos

Cantochoão ou canto plano é a designação do canto monofônico, entoado em uníssono, inicialmente sem acompanhamento instrumental, empregado nas liturgias cristãs do Ocidente.

No início, quando não havia notação musical, os cantos eram transmitidos oralmente, o que favorecia às inúmeras interpretações e modificações melódicas.

Entre os séculos IV e V houve a tentativa de representar os sons por letras, mas apesar deste sistema facilitar o trabalho dos teóricos, era muito abstrato e complicado para gerar uma escrita musical que pudesse ser reconhecida por todos. No início do século VII, escrever música ainda era algo inconcebível, como afirmou Isidoro de Sevilha (*Etimologias*, III, 15,2).

No tempo de Gregório Magno eram empregados alguns símbolos gráficos sobre os textos litúrgicos para se poder conservar e transmitir as melodias aos cantores. Por meio desse sistema, as novas melodias eram aprendidas facilmente e as antigas se tornavam praticamente indissociáveis dos textos.

O sistema de notação, portanto, se desenvolveu juntamente com o conceito de obra. Quando o uso dos tropos¹¹ favoreceu o surgimento de novas melodias, exatamente no momento em que a preocupação maior era a unificação da liturgia, surgiu a ideia de se colocar acima do texto litúrgico sinais que sugeriam o movimento da melodia, ajudando a memória dos cantores: os *neumas*.

Nos manuscritos originais que podem ser estudados ainda hoje, os primeiros neumas identificáveis aparecem em textos datados da segunda metade do século IX, mas provavelmente, foram utilizados desde o final do século VIII. Esses neumas eram derivados dos sinais de acentuação da linguagem como: acento agudo (movimento ascendente da voz), acento grave (movimento descendente da voz) e acento circunflexo e anticircunflexo (dupla inflexão) e sua invenção é atribuída a Aristófanos de Bizâncio (? - c.180 a.C.).

11 Complemento do cantochoão. Há três formas de tropos: quando se aplica um texto novo aos *melismas* já existentes no cantochoão; quando se aplica um texto novo a uma nova melodia, com base no cantochoão original; e quando há um acréscimo melódico (*melisma*) com fins ornamentais.

É importante lembrar que cada sílaba corresponde a um neuma de uma ou mais notas, e esses neumas não designam a altura dos sons, mas somente sua direção. Desse modo, no início, o sistema de notação de neumas era somente um lembrete para os cantores que tinham o conhecimento prévio da melodia sugerida por esses sinais.

Michels (2003) designa vários tipos de neumas, divididos em dois grupos: neumas de acento (para os cantos) e neumas de apóstrofo (para nasalização ou ornamentação melódica). Na lista a seguir a descrição dos oito neumas de acento fundamentais para a entonação do canto-chão:

<i>Punctum</i> (ponto)	• originário do antigo acento grave e indica movimento descendente da voz.
<i>Virga</i> (barra)	• originária do antigo acento agudo e indica movimento ascendente da voz.
<i>Podatus</i> (pé)	• combinação de <i>punctum</i> e <i>virga</i> . Movimento grave-agudo da voz.
<i>Clivis</i> ou <i>Flexa</i>	• originário do antigo acento circunflexo e indica o movimento agudo-grave da voz.
<i>Scandicus</i> e <i>Climacus</i>	• compostos de três notas ascendentes ou descendentes.
<i>Torculus</i> e <i>Porrectus</i>	• compostos de três notas: agudo-grave-agudo e vice-versa.

Candé (1994, p. 209) traz a representação da grafia neumática no século IX, depois como foi representada no século XIII (notação quadrática¹²) e sua equivalência com a notação atual. Veja:

12 O emprego da pena de ganso de bico largo para a grafia dos neumas (final do século XII), favoreceu a unificação e a simplificação da escrita neumática o que a deixou com um aspecto “quadrado”: os pontos se tornaram losangos ou quadrados e os grupos de notas, grossos traços cheios.

PRINCIPAIS NEUMAS			
	século IX	século XIII	Equivalência
STRIGA	/ /	■ e ■	♪ ou ♪ ou ♩
PUNCTUM	.	■ e ◆	♪ ou ♪ ou ♩ (segundo a época e o modo rítmico)
CLIVIS	∧ ou ∩ (= / •)	■ ou ■	♪ ou ♪
PES OU PODATUS	∨ (= /)	■ ou ■	♪ ou ♪
TORCULUS	∩ (= / •)	■	♪ ou ♪
FORRECTUS	∪ (= / /)	■	♪ ou ♪
CLEMAUS	∩ ∪	■ ou ■	♪ ou ♪
SCANDIUS	∩ ∪ ∩	■	♪ ou ♪
QUILISMA	∩ ∪ ∩ ∪	■	♪ ou ♪
CLAVE DE DÓ	C	■	♩
CLAVE DE FÁ	F	■	♭

Figura 28: Notação Neumática.

Entre os séculos IX e X inúmeras tentativas foram realizadas para a criação de um método definitivo e aceitável de notação dos sons. Lovelock (1987) comenta que por volta do ano 1000, um escritor anônimo traçou sobre os textos litúrgicos uma linha vermelha representando a nota fá, e os neumas passaram a ser dispostos sobre e sob essa linha. Essa provavelmente foi a origem do atual pentagrama e um grande avanço para a época, pois indicava categoricamente uma nota definida: fá.



Figura 29: Registro moderno de um fragmento de notação neumática (século XIII). Acima do tetragrama, a antiga notação neumática (século IX).

[...] A solução completa foi finalmente conseguida em dois novos estágios. Uma linha amarela, representando o dó, foi adicionada acima da

linha vermelha para o fá, proporcionando ainda maior exatidão; e, por fim, duas linhas pretas foram acrescentadas, uma de cada lado da linha de fá. Isso produziu uma pauta completa de quatro linhas, a qual era suficiente para a notação de uma quantidade muito grande de melodias tradicionais. (LOVELOCK, 1987, p.20).

A figura do frade beneditino Guido d'Arezzo (c.990-1050) é associada à adição da linha amarela e preta à linha vermelha inicial, porém, é mais provável que Guido d'Arezzo tenha somente popularizado esse sistema. Seu maior mérito, entretanto, está na simplificação da notação neumática e no desenvolvimento da solmização ou “mão guidoniana” – técnica de canto de leitura, à primeira vista, baseada no uso de sílabas associadas à altura das notas como recurso mnemônico para a indicação dos intervalos melódicos.



Figura 30: Mão guidoniana.

Para a solmização, Guido valeu-se de um hino a São João Batista em que as frases musicais iniciavam sucessivamente com as notas dó, ré, mi, fá, sol e lá. A partir das sílabas iniciais de cada verso do hino, Guido formulou seu sistema mnemônico – *ut-re-mi-fa-sol-la*. O *si*, formado com as iniciais de *Sancte Iohannes* do último verso, foi acrescentado mais tarde e o *ut* transformou-se em dó pela facilidade de entonação, principalmente na Itália.

As melodias do cantochão são diatônicas e caminham em escalas modais. No século IX os modos do cantochão foram estabelecidos, na Igreja do Ocidente, por Aureliano de Réomé (c.850 d.C.).

Os 8 modos eclesiásticos têm como referencial o modelo de tetracordes grego, porém, não têm relação com o sistema modal da Grécia antiga, apesar de muitos estudiosos da época acreditarem nessa relação.

Réomé, portanto, sistematizou os 8 modos eclesiásticos, estabelecendo algumas características:

- nota final (*finalis*): som conclusivo e de repouso, espécie de tônica.
- tenor (*tuba, repercussio*): “tom de recitação”, nota melódica principal, espécie de dominante.
- âmbito (*ambitus*): oitava característica do modo na qual se desenvolve a melodia.
- fórmulas melódicas: espécie de modelo, com intervalos e desenhos melódicos específicos.

Na teoria musical medieval, distinguem-se 4 notas finais: ré, mi, fá e sol, dando origem aos 4 modos autênticos, ou principais, e que têm o *tenor* escrito sobre a 5ª modal. A esses modos principais somam-se os 4 modos plagais, ou secundários, que possuem as mesmas notas finais dos modos autênticos, mas com o âmbito deslocado uma 4ª abaixo.

Segundo Candé (1994), além da denominação latinizada, deu-se aos modos eclesiásticos os nomes dos *armoniai* gregos e, por uma confusão de nomenclaturas, os novos modos foram designados erroneamente, por isso, o “primeiro tom” eclesiástico (ré-ré) foi rebatizado de dórico, o “terceiro tom” (mi-mi) de frígio, o “quinto tom” (fá-fá) de lídio e o “sétimo tom” (sol-sol) de mixolídio.

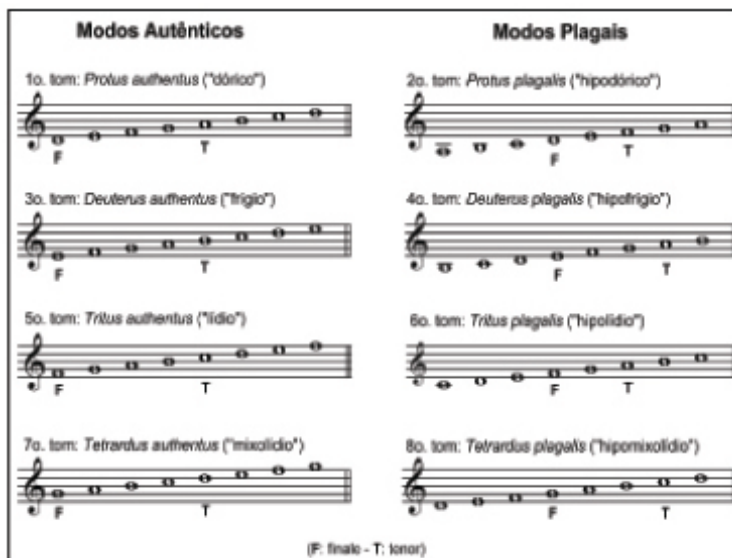


Figura 31: Modos Eclesiásticos – Autênticos e Plagais.

Tanto Candé (1994) como Lovelock (1987) concordam ser uma lenda o fato de que Santo Ambrósio teria inventado os modos eclesiásticos autênticos e São Gregório Magno os modos eclesiásticos plagais.

Outro aspecto que diferenciou a prática musical medieval da tradição grega foi que os teóricos da Idade Média não se preocupavam com a altura absoluta dos sons, por isso, a notação do cantochão não empregava alterações. Somente o bemol era utilizado na nota *si*, permitindo passar de uma forma autêntica à forma plagal de um tom, sem mudar de âmbito.

Entretanto, nos sécs. XIII e XIV notas cromáticas aparecem no sistema até então diatônico. Michels (2003) explica que essa música ficta (música falsa, notas fictícias), ou seja, o cromatismo aparente empregado nos hexacordes¹³ medievais, não desempenhou nenhuma modificação no repertório do cantochão, mas foi extremamente importante para as novas composições, tanto sacras como profanas, do final da Idade Média.

3.3.3 *Ars Antiqua*, *Ars Nova* e as formas musicais

***Ars Antiqua*.** Foi o período que se relaciona ao início do desenvolvimento da polifonia no norte da França, estendendo-se de 1240 até o ano de 1320, aproximadamente.

O termo *Ars Antiqua* (arte antiga) foi uma expressão empregada por escritores franceses do início do século XIV, principalmente Jacobus de Liège, para distinguir a polifonia corrente no século XIII da polifonia da recém criada *Ars Nova* (arte nova).

O período da *Ars Antiqua* se confunde com a própria Escola de Notre Dame, já que os compositores dessa época, ligados ou não à Notre Dame, cultivavam os mesmos gêneros musicais.

Escola de Notre Dame. Desde o ano de 1163, quando se iniciou a construção da catedral de Notre Dame, Paris tornou-se um importante centro musical.

Nesta época, a prática polifônica deu um salto, especialmente com a música desenvolvida por compositores que atuavam junto à Catedral de Notre Dame. Os compositores dispunham de uma notação musical refinada, em que não só as notas eram grafadas, mas também os ritmos. É o início da notação mensural, inexistente até o momento.

13 Escala de 6 notas com distância fixa entre elas: tom-tom-semitom-tom-tom. Durante o século X, os hexacordes poderiam ser construídos somente sobre as notas de dó (*hexachordum naturale*), sol (*hexachordum durum*, com si bequadro) e fá (*hexachordum molle*, com si bemol).

Outro aspecto relacionado à Escola de Notre Dame foi que os compositores, além da elaboração de novas vozes sobre *organa* já existentes, voltaram-se para composições autônomas. Abandonaram o fluxo rítmico do texto religioso, severamente obedecido no cantochão, e passaram a compor com divisões rítmicas mais racionais, criando a base para escolas futuras.

Ars Nova. É o período da música francesa que compreende os anos de 1320 a 1380, aproximadamente. O emprego do termo *Ars Nova* está associado ao tratado de Philippe de Vitry (1291-1361), publicado em 1322, intitulado *Ars Nova*.

O estilo da *Ars Nova* é bem mais expressivo e refinado, se comparado ao da *Ars Antiqua*. Os ritmos e a polifonia são mais flexíveis e as inovações estão relacionadas principalmente ao sistema e notação mensural.

O maior músico da *Ars Nova* foi o compositor francês Guillaume de Machaut (c.1300-1377), que escreveu grande número de motetos e canções, das quais muitas foram baseadas em cantochãos já existentes, e outras tantas foram livremente compostas por ele próprio. Machaut foi o primeiro compositor a fazer um arranjo polifônico completo de uma Missa.

Interessante notar que o canto monódico, nas formas do cantochão e da canção profana, continua sendo importante durante toda a Idade Média, já que a polifonia era terreno para especialistas e estudiosos. Dessa maneira, os termos *Ars Antiqua* e *Ars Nova* se relacionam somente à polifonia musical praticada do final da Idade Média.

Com estilos de composição totalmente diferenciados, a *Ars Antiqua* e *Ars Nova*, portanto, cultivaram gêneros musicais específicos.

Os gêneros da *Ars Antiqua* foram: o *organum*, o *conductus*, o *motete*, o *hoquetus* e o *rondeau*.

Organum. É o início da polifonia vocal medieval, geralmente a duas vozes (*organum duplum*). A forma mais antiga de *organum* é o chamado “*organum paralelo*” (século IX), em que a *vox organalis* geralmente era mais grave que a *vox principalis* e o conceito de consonância ainda estava baseado em 4as e 5as paralelas. Por volta do século XI surge o “*organum livre*”, no qual a *vox organalis*, além do movimento paralelo, realizava um movimento contrário ou oblíquo a *vox principalis*, conservando-se fixa quando esta se movia; nesta espécie de *organum*, a *vox organalis* aparece escrita sobre a *vox principalis*. Já no século XII aparece o “*organum melismático*”, onde a *vox principalis* se estendia sobre notas de longa duração. Nessa época a *vox principalis* passou a ser chamada de tenor (*tenere* = manter) e, acima das notas do tenor, uma voz aguda se movimentava livremente, expressada por notas de menor valor (*melismas*).

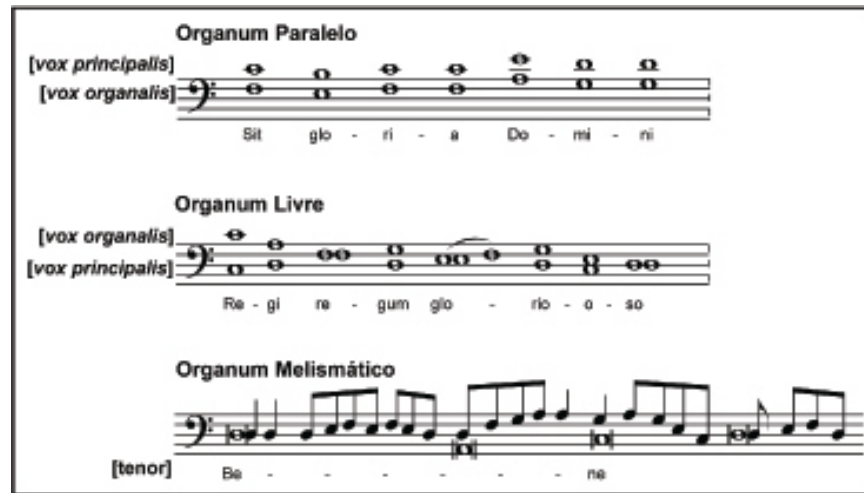


Figura 32: Tipos de *organa*.

Na época de Notre Dame, o termo *organum* (plural: *organa*) designava tanto a polifonia, de modo geral, como o trabalho realizado sobre o canto, neste caso, o cantochão retirado de Missas ou Ofícios. O cantochão (*cantus firmus* ou *tenor*) era dividido em palavras ou unidades independentes denominadas cláusulas (*clausulae*) e possuía configurações diferenciadas, entre elas, passagens de discante (*discantus*), que é caracterizada por um contraponto nota-contranota em movimento contrário ao *cantus firmus*.

Conductus. Tipo de canção medieval de 1 a 3 vozes com texto de conteúdo sacro, porém não litúrgico, ou seja, não se baseava no *cantus firmus* de Missas ou Ofícios. Depois, também de conteúdo profano. Todas as vozes cantam o mesmo texto e realizam o mesmo ritmo. A forma estrófica do texto favorece duas possibilidades de composição: a cada estrofe ou dupla de estrofe a música é repetida; ou a cada estrofe a música é modificada. A maioria dos exemplos é em estilo silábico, apesar de alguns apresentarem pequenos melismas nas vozes superiores ou terminarem com uma *coda* melismática. Foi suplantado no final do século XIII pelo *moteto*.

Ave virgo virginum
(Conductus - início séc. XIII)

A - ve vir - go vir - gi - num Ver - bi car - nis cel - la,
In - sa - lu - tem ho - mi - num Stil - lans lac et mel - la.

Pe - pe - ri - sti do - ni - num Mo - y - si fi - ce - la.

Figura 33: Transcrição moderna de um *conductus* (Biblioteca Medicea-Laurenziana, Florença – ms. *Pluteus*, 29.1, fls. 240-240v.)

Motete. Do francês *mot* (palavra) ou *motet* (verso, estribilho). Gênero principal da *Ars Antiqua* originou-se no século XIII da prática de Pérotin e seus contemporâneos em acrescentar um novo texto à voz ou vozes superiores de uma cláusula de discante. Às vezes, as vozes superiores tinham textos diferentes. No início os textos eram sacros e latinos, depois, tornaram-se seculares e franceses à medida que o motete se distanciou da Igreja e da liturgia. Os motetes eram cantados por solistas com acompanhamento instrumental. Michels (2003) comenta que, dependendo do número de vozes, a designação do motete era diferente: motete simples (2 vozes, tenor e *duplum*, com texto em latim ou francês); motete duplo (3 vozes, tenor, *motetus* e *triplum*, com textos diferentes para as 2 vozes superiores – latim, francês ou misto); motete triplo (4 vozes, com *quadruplum*, com textos diferentes para as 3 vozes superiores – latim, francês ou misto) e *motetus-conductus* (3 ou 4 vozes, textos e ritmos iguais).

Hoquetus. Passagens em que as vozes superiores dos *organa* se apresentavam alternadamente em pausas, dando ideia de uma melodia entrecortada, formando frases muito curtas. A alternância entre as vozes ocorria tão rapidamente e de nota para nota que “[...] se interpretou a palavra *hoquetus* como correspondendo à palavra ‘solução’ em francês [...]” (MICHELS, 2003, p. 209). Geralmente as 2 vozes superiores realizam o *hoquetus* que tem como base um tenor em ritmo regular. Durante o século XIII o *hoquetus* passa a ser considerado um gênero musical e não mais uma técnica de composição.

Rondeau. Composto em estilo polifônico, é considerado o precursor da cantilena da *Ars Nova*. Geralmente a melodia principal, agora em voz intermediária ou superior, sempre acompanhada, não pertence mais ao tenor.

Os gêneros da *Ars Nova* foram basicamente: o moteto isorrítmico e a cantilena (canção polifônica) com suas variantes.

Moteto isorrítmico. O conteúdo do moteto isorrítmico se relaciona ao amor, política e assuntos sociais e suas partes misturam vozes e instrumentos. Na *Ars Nova* o modelo ideal é o moteto duplo francês: *tenor* (voz instrumental de apoio, em valores longos); *motetus* (voz principal – contralto – de movimento equilibrado) e *triplum* (voz secundária – soprano – de ritmo mais rápido). A técnica da isorritmia consistia em deixar as vozes superiores ordenadas com o movimento do *tenor*, onde as cesuras em todas as vozes apareceriam sempre no mesmo lugar. Essa divisão da música em períodos iguais (isoperiodicidade) não levava em conta o material melódico nem o texto, somente o conteúdo musical. Além dessa estrutura dos períodos, os valores das notas (isorritmia) também eram racionalmente elaborados: a subdivisão do tenor em *color* (altura do som) e *talea* (duração do som) estendeu-se também às vozes superiores, proporcionando um equilíbrio entre a melodia e a harmonia formada.

Cantilena. Também denominada canção de discante, é uma peça para voz superior cantada e de 1 a 3 vozes instrumentais acompanhantes. Essa maneira de compor era aplicada principalmente nas formas de *ballade*, *rondeau* e *virelai*. A *ballade* (francês: *baler* – dançar) geralmente possui uma introdução e 3 estrofes com refrão, de 2 a 4 vozes, e é a forma mais frequente da técnica de cantilena. O *rondeau* (canção de roda) é para voz solista com refrão em coro na forma binária (A-B); essas duas seções se repetem segundo a quantidade de versos. O *virelai* (francês: *virel* – virar + *lai*) é a forma menos comum de cantilena, tem versos em extensão desiguais e é estruturado com refrão (A), estrofe (B-B), *coda* (C) e refrão (A). As músicas de A e C poderiam ser iguais.

3.3.4 A música profana

No final do século XI, no sul da França, houve o florescimento da música e da poesia ao lado das artes plásticas, o que deu origem ao movimento trovadoresco. Os trovadores (*troubadours*) iniciaram o movimento, sendo seguidos um século mais tarde pelos troveiros (*trouvères*) no norte da França e pelos *Minnesänger*, na Alemanha.

Segundo Michels (2003) a canção profana deriva da canção sacra. Em sua forma, a canção profana mantém a sequência ritmada e estrófica dos hinos e *conductus* sacros e em seu conteúdo, mantém a veneração à Maria.

As melodias entoadas pelos trovadores¹⁴ eram simples, de caráter popular e muito expressivas. Suas músicas, em dialetos franceses ou do país de origem, enfatizavam:

- Máximas políticas;
- Canções de amor;
- Albas (poesia medieval onde o tema é a despedida dos amantes ao romper da aurora);
- Canções de cruzadas;
- Lamentações;
- Duelos poético-musicais;
- Baladas.

As bases para suas melodias eram os modos eclesiásticos, porém de ritmo marcado e dançante, com traços da música de origem moçárabe do mediterrâneo.

Troubadours e Trouvères. Os **trovadores** (poetas líricos de *langue d'oc*, falada em Provença, sul da França) e os **troveiros** (poetas líricos de *langue d'oïl*, falada ao norte de Loire, França) eram em sua maioria nobres letrados, que escreviam seus próprios poemas e músicas. Exerceram, portanto, forte influência na música e poesia medievais da Europa. O primeiro trovador conhecido foi Guillaume IX de Aquitânia (1071-1126), mas, das cinco gerações de trovadores, de 1080 a 1300, são conhecidos cerca de 450 nomes, 2.500 poemas e 300 melodias. Dos troveiros, Adam de la Halle (1237-1287), conhecido como Adam, o corcunda, foi provavelmente o mais conhecido. Troveiro francês da corte de Roberto II de Arras, a quem acompanhava em viagens a Nápoles, tratava seus poemas em composições musicais polifônicas, como os 16 *rondeaux* a três vozes e os 18 *jeu partis* (jogos repartidos): *Jogo de Robin e Marion* e o *Jogo da folha*, que podem ser classificados como as primeiras operetas francesas. Na Alemanha os trovadores eram chamados de *Minnesänger* (alemão arcaico: *minne* – amor; *sänger* – cantor). O termo *Meistersänger* (mestres-cantores) era empregado para designar os habitantes dos burgos (artesãos) que se agrupavam em escolas de cantos. Na Espanha, os trovadores eram conhecidos como *cantarcillo* e o número de reis *cantarcillos* era muito grande, como o rei Afonso VIII, de Leão e Castela.

14 O termo “trovador(es)” (francês: *trouver* – encontrar) significa, etimologicamente, criadores do texto e da melodia (músicos-poetas), por isso, será empregado aqui no sentido amplo, englobando os diferentes grupos envolvidos com a arte de trovar.

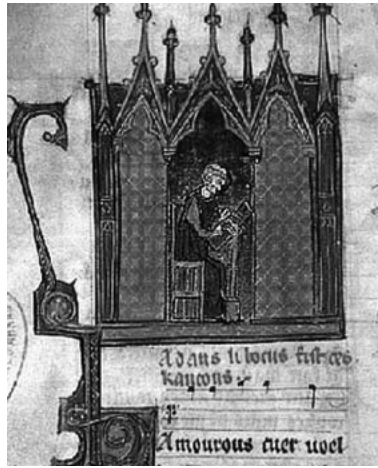


Figura 34: Detalhe de “*Le Jeu de la feuillée*”, Adam de la Halle (Biblioteca de Arrais, França).

Menestrel. Artista profissional, cantor-poeta, ou bardo, geralmente instrumentista, cujo desempenho lírico se referia a histórias de lugares distantes e eventos históricos reais ou imaginários. Os menestréis criavam seus próprios contos, mas era comum a memorização das obras dos trovadores para suas apresentações, prática que os tornou os principais divulgadores das obras desses outros autores. Os menestréis não eram nobres, mas contratados pelos nobres para fazer-lhes companhia durante as viagens e em sua maioria eram errantes, apresentando-se para a população comum, alegrando as pessoas pelas cidades e estradas por onde passavam.

Jogral. Grupo de recitadores, cantores e músicos ambulantes que eram contratados pelos senhores feudais para divertir a corte. As cantigas apresentadas pelos jograis eram compostas, quase sempre, pelos trovadores. Geralmente eram artistas de origem popular e de pouca cultura.

Segrel. Os segréis eram nobres ou fidalgos sem muita relevância ou em decadência. Eram compositores e cantores, geralmente andarilhos e profissionais, que viviam desse trabalho.

O trovadorismo medieval foi um movimento de grande importância para a poesia e música profana, pois favoreceu a criação de um repertório vasto e diversificado composto pelos trovadores, que primavam pela variedade de seus temas de inspiração. Defensores e propagadores de um poderoso movimento lírico que durante mais de dois séculos inspirou a Europa, os trovadores fizeram com que a música profana tivesse uma grande popularidade na Idade Média.

Foi por meio do trabalho dos trovadores que o Renascimento conheceu formas musicais como baladas, sonetos e canções, dando um enfoque especial à arte musical popular e instrumental.

O fim do trovadorismo se deu com a morte de Adam de la Halle e Rei Venceslau II, da Boêmia, que importantes trovadores.

3.3.5 Os instrumentos musicais

Segundo Michels (2003), a Idade Média absorve todo o aparato instrumental da Antiguidade. Entretanto, nesta época não há a intenção de um aprimoramento dos instrumentos musicais, nem mesmo uma preocupação em se estabelecer normas e regras para a construção desses mesmos instrumentos. Por isso “[...] as diferentes formas em que aparecem os distintos tipos de instrumentos, bem como a falta de uniformidade na sua denominação [...]” (MICHELS, 2003, p. 227).

Por esse motivo, Candé (1994) afirma que a iconografia é a única fonte fidedigna de informação para o estudo e conhecimento dos instrumentos musicais da Idade Média.

Órgãos. Durante a Idade Média, mais especificamente na cidade de Bizâncio, tem início a construção dos primeiros órgãos pneumáticos que substituíram os órgãos hidráulicos.

O órgão pneumático possuía uma execução bastante rudimentar: o teclado, uma série de tábuas deslizantes, permitia que o ar de uma máquina pneumática fosse introduzido nos tubos de cobre ou bronze que se posicionavam perpendicularmente às teclas deslizantes. Os tubos ficam dispostos em uma ou várias filas e cada tecla podia fazer soar um ou mais tubos simultaneamente.

A partir do século X há referências de órgãos de pequenas dimensões, ou “órgãos positivos”, para serem colocados sobre um móvel. No século XII serão construídos os órgãos “portáteis” que podem ser levados pelo executante a qualquer lugar.

A partir do século XIII os tubos estavam distribuídos em “jogos” e dispostos de uma a seis fileiras; as teclas deslizantes foram substituídas por alavancas que, nos grandes instrumentos de mecanismos mais complexos, eram acionadas com os punhos. Aos poucos a extensão do órgão aumentava.

O órgão foi introduzido nas Igrejas, mas os foles eram muito ruidosos, de maneira que, segundo testemunho do abade Ailred, de Rievaulx, “[...] o som do órgão evocava mais o ronco do trovão que a doçura das vozes [...]” (“*De abusu musices*”, c. 1150, *apud* CANDÉ, 1994, p. 224).

Na Inglaterra do século XIV, quando as primeiras obras compostas especificamente para órgão surgiram, o teclado de pedal e os jogos de palheta foram introduzidos na construção dos órgãos.

Harpas, liras e saltérios. Na Idade Média, segundo Candé (1994), as denominações desses instrumentos são confusas, já que palavras como *cythara*, *rote*, *rotta* ou *chrotta* poderiam designar a harpa, a lira de arco ou o saltério. Muitas vezes também a lira é designada como *harpa* ou *saltério*.

As harpas têm uma forma basicamente triangular, com cordas estendidas em comprimentos desiguais; geralmente têm sonoridade pouco intensa. Michels (2003) comenta que a harpa de caixilho portátil remonta ao século VIII de procedência irlandesa.

No século XI as liras eram semelhantes à cítara da Antiguidade. . As cordas, pinçadas com os dedos, tinham comprimentos iguais e eram dispostas entre um cavalete e um console transversal, paralelamente ao corpo sonoro. A partir do século XI, a lira, agora denominada *crwth*, *crotta* ou *rotta*, passou a ser tocada com arco; nesta versão, a lira era feita em uma só peça, de forma alongada e extremidades arredondadas.

Dependendo do modo de produção do som, são definidos dois tipos de saltérios. O saltério de cordas pinçadas, com caixa de ressonância chata em forma trapezoidal, sobre a qual é colocado um número de cordas bastante variável de comprimentos desiguais; e o saltério de cordas percutidas (século IX), também chamado de “timpanão” ou “dulcimer”.

Monocórdio. Instrumento de uma só corda e cavalete móvel, originalmente destinado a demonstrar cientificamente os intervalos. Por volta dos séculos XI e XII, o monocórdio apareceu na iconografia como instrumento musical e no século XIV possuía várias cordas que eram tocadas com um plectro (policórdio).

Alaúdes, guitarras e vielas. Durante a Idade Média, os instrumentos de cordas com braço tinham suas denominações confundidas com as dos instrumentos de cordas sem braço.

A existência do alaúde de braço comprido é documentada a partir do século X. Entretanto, no formato que a Renascença o conheceu, foi trazido pelos mouros para a Europa no século XII e, no final do século XIV, adquiriu seu aspecto característico: caixa piriforme e cravelhal recurvado para trás. Segundo Candé (1994), a mandora ou mandola e a citola apareceram na Europa nos séculos XI e XIII, respectivamente. Esses instrumentos são da família do alaúde: a mandora é um pequeno alaúde de 4 cordas, o instrumento típico dos jograis nos séculos XII e XIII; e a citola tem tampo semelhante ao do alaúde, mas com dorso chato e costilhas.

A guitarra tem curiosamente seu nome derivado dos instrumentos sem braço da Antiguidade: *kettarah* assírio e *kithara* grega. Por volta dos séculos XI e XII a guitarra tinha duas formas e denominações: a guitarra morisca (um alaúde ou mandora) e a guitarra latina ou *guiterne*, provavelmente o violão da atualidade.

As vielas tinham diversas denominações, como: *fiddle*, giga ou lira, e eram os instrumentos de arco que começaram a ser utilizados na Europa no século X. Segundo Candé (1994), o arco provavelmente foi trazido à Europa pelos árabes. As vielas eram construídas de formas bastante variadas, possuíam de 1 a 5 cordas e eram seguradas de várias maneiras: com a caixa de ressonância apoiada no ombro ou no joelho. A partir do século XII, para facilitar a passagem do arco, as caixas são construídas de maneira curva, como as violas e violinos atuais.



Figura 35: Iluminura medieval representando músicos com viela (esq.) e alaúde (dir.).

Sanfona (*organistrum* ou *symphonia*). Espécie de viela que a partir do século IX possuía de 3 a 6 cordas friccionadas por uma roda sob a ação de uma manivela, ao invés de um arco. As cordas eram tocadas diretamente por um teclado e não pelos dedos. Instrumento que hoje é denominado de “viela de roda” e que pertence ao folclore desde o século XVII.

Instrumentos de sopro. A maioria desses instrumentos permanece como os da Antiguidade, segundo Michels (2003).

São encontradas as flautas retas e transversais, como também as flautas duplas. Candé (1994) destaca que as flautas foram retas, na Europa, somente até o século XII. E, provavelmente, a flauta transversal teria vindo do Oriente.

Há também os instrumentos de palheta, geralmente dupla, que são representados pelas charamelas (*charamele*, *piffera* ou *caramela*), pelas bombardas e dulcinas. Ainda há a musa ou museta (gaita de foles), formada por um conjunto de duas, três ou quatro charamelas alimentadas por um reservatório de ar de pele de cabra, onde um dos tubos, dotado de furos, destina-se a tocar a melodia, enquanto os outros executam os bordões.

Os instrumentos de metais (trompas e trombetas) eram os instrumentos guerreiros, todos descendentes diretos dos instrumentos romanos *cornu* e *tuba*. O olifante era uma trompa executada numa presa de elefante, importado no

século X de Bizâncio. A buzina era uma longa trompa de metal, de origem saracena, adotada no século XII. Desde o século X eram utilizados também os “cornetos de boquilha”, instrumentos cônicos de chifre de animal ou de madeira, munidos de uma embocadura de trompa e com furos, como as charamelas.



Figura 36: Iluminura medieval representando um grupo musical.

Instrumentos de percussão. Apesar do conhecimento e da existência dos instrumentos de percussão, essa família não teve um papel de destaque na música medieval.

Até o século XII os instrumentos de percussão não participavam das músicas, com exceção dos jogos de sinos (*cymbala*) empregados nos mosteiros. Segundo Candé (1994), somente nos séculos XII e XIII é que os tambores de dois couros (em que se acompanhavam os tocadores de instrumentos de sopro) e o pequeno tambor com aro dotado de soalhas (pandeiro) serão incorporados à música profana.

No final do século XIII, no retorno das últimas Cruzadas, os nobres incorporaram um instrumento árabe às expedições: a *naqqarya*, introduzido na Europa com o nome de “nacara”, é um par de timbales colocados no dorso dos cavalos, à imitação dos árabes, que os usavam em seus camelos. Associados às trombetas, as nacaras foram um privilégio da nobreza.

3.3.6 Os compositores

Durante a Idade Média a figura do compositor está associada ao homem que era musicalmente letrado e que, geralmente, desempenhava outra função social qualquer, quer dentro ou fora da Igreja. Dessa maneira, muitos compositores medievais eram também sacerdotes ou membros da nobreza.

Importante salientar que a notação musical se desenvolveu somente a partir do século IX e, dessa maneira, as músicas compostas antes desse período se perderam para sempre ou foram posteriormente escritas, com base na memória musical dos compositores. Entretanto, muitos desses compositores não tinham o costume de assinar as obras que transcreviam ou mesmo as obras que criavam, por isso o grande número de peças de compositores “anônimos” associadas à Idade Média.

Outro fator que dificulta um conhecimento mais detalhado da música medieval é a escassez de documentos biográficos e/ou músicas dos compositores da época, exatamente porque a maioria desses compositores eram sacerdotes e tinham uma vida comum, em que a composição era somente parte de seu trabalho. Entretanto, quanto mais próximo da Idade Moderna (Renascença), informações mais precisas são adquiridas

Léonin (?-1201): compositor francês, provavelmente o “Magister Leoninus”. Poucas notícias se têm de Mestre Léonin, mas sabe-se que esteve ligado à Escola de Notre Dame. De acordo com documentos do século XIII, Léonin compilou um *Magnus liber* com partituras para duas vozes das partes solo de aleluias, graduais e responsórios. A música do *Magnus liber* é a propagação de uma tradição de caráter improvisatório e Léonin deve ser considerado não o seu “compositor”, no sentido moderno da palavra, mas sim como aquele quem escreveu e compilou a crescente criatividade dos cantores de sua época. Não é possível saber se Léonin empregou consistentemente os princípios do ritmo modal em sua compilação ou se estes só foram desenvolvidos pelos revisores que o sucederam.

Pérotin (c.1200): compositor francês. Também esteve envolvido na revisão e reescrita do *Magnus liber*, entretanto, é incerto que Pérotin esteja intimamente ligado à Escola de Notre Dame. Sobre as revisões do *Magnus liber*, relatos da época referem-se às abreviações e à melhoria da obra, já que Pérotin colocou passagens sucintas em estudo *descante* em lugar do *organum* mais floreado. Pérotin já tinha consciência da importância do *organum* a 3 e 4 vozes para a estrutura da tonalidade e fazia uso desse recurso em contraposição ao costume da época de escrever composições somente a 2 vozes. Obras: 2 *organa* a 4 vozes; cerca de 10 *organa* a 3 vozes; 3 *conductus*; 5 *clausulas* e provavelmente 156 peças para o *Magnus liber*.

Philippe de Vitry (1291-1361): teórico, poeta e compositor francês. Estudou na Sorbonne, foi secretário e conselheiro de Carlos IV, Filipe VI e João II e em 1351 tornou-se bispo de Meaux. Como músico, escreveu o tratado *Ars nova* (c.1322-3), muito famoso e notável, e compôs motetos e outras obras. O aspecto mais original da *Ars nova* são os dez últimos capítulos que tratam sobre notação e ritmo mensural e que Vitry apresentou formulações normativas

para esses novos conceitos: a mínima, para qual criou o símbolo na notação; e a mensuração imperfeita, ou seja, a divisão de valores das notas em 2 e em 3, em todos os níveis. Muito de sua produção musical e literária se perdeu, mas ele provavelmente escreveu os excelentes textos poéticos de seus motetos.

Guillaume de Machaut (c.1300-1377): compositor e poeta francês. Provavelmente estudou em Reims e ingressou, por volta de 1323, como secretário real a serviço de João de Luxemburgo, rei da Boêmia. Machaut foi a personalidade mais importante da *Ars nova* francesa, com uma vasta produção de motetos e canções, em que observava particularmente a recomendação de Vitry quanto ao uso do compasso binário. Entretanto, em alguns de seus *lais* e *virelais* (espécies de canções medievais) e no *Hoquetus David* ele seguiu os padrões e gêneros rítmicos do século XIII. Seu estilo rítmico é muito particular, com um interesse pelo motivo, particularmente sincopado, e em seu desenvolvimento de técnica isorrítmicas, que estendia para todas as vozes. A maioria de seus motetos e 4 movimentos da *Messe de Notre Dame* (considerada uma das mais antigas partituras polifônicas do Ordinário da Missa) são isorrítmicos. Na arte secular, Machaut musicou várias formas poéticas, todas ilustradas em seu poema narrativo, *Remède de fortune*. Obras: *Messe de Notre Dame*; 23 motetos; *Hoquetus David*; Hoquetus duplo; 42 ballades; 22 rondeaux, incluindo *Ma fin est mon commencement*; 33 virelais; 19 *lais*; entre outras.

John Dunstable (1390-1453): compositor inglês. Influenciou a geração de G. Dufay e compositores europeus de gerações posteriores. Há poucas referências sobre sua carreira, mas existem indícios de que também foi astrônomo. Está enterrado na Igreja de St. Stephen, Walbrook, e seu epitáfio o descreve como “príncipe da música”. Pode-se dividir a obra de Dunstable em 4 categorias: obras isorrítmicas (cantochoão tenor é a parte mais grave de três ou quatro vozes); obras não isorrítmicas (cantochoão pode estar em qualquer uma das três vozes); obras em estilo *free treble* ou *ballade* (uma linha melódica livremente composta e duas vozes de apoio, mais lentas; obras declamatórias em estilo silábico). A maioria de suas obras é para 3 vozes, exceto os motetos isorrítmicos, frequentemente compostos para quatro vozes; suas melodias progridem por graus conjuntos e por tríades, e a harmonia é predominantemente consonante. Obras: “*Da gaudiorum premia*” – missa em 4 movimentos; c.12 motetos; movimentos de missa isolados; c.20 outras obras sacras; *chansons*.

Guillaume Dufay (1397-1474): compositor francês de transição entre a música medieval e renascentista. Foi reconhecido por seus contemporâneos como o principal compositor da época. Teve uma vida musical muito ativa e apesar de ter composto até o fim da vida, a maioria de suas últimas obras se perdeu. Trabalhou em um período de relativa estabilidade no estilo musical e teve destaque, não por ser um inovador musical, mas por ser um artista completo. Pouco

mais da metade de suas composições são harmonizações de cânticos, com a melodia habitualmente na parte superior. Já seus motetos são composições majestosas, escritas para a comemoração de um acontecimento político, social ou religioso. Para essas ocasiões, as estruturas a quatro e cinco vozes, muitas vezes alternando-se com duos, eram comuns; dois ou mais textos poderiam ser musicados simultaneamente e a isorritmia era por vezes usada. As obras de caráter religioso tinham um estilo em três vozes, com predomínio do agudo, retratando expressões mais diretas e intimistas. Dufay foi o primeiro compositor a escrever uma Missa completa baseada em uma melodia secular. Obras: Missas “*Ave regina celorum*”, “*Ecce ancilla Domini*”, “*L’Homme armé*”, “*S. Jacob*”, “*St. Antony*”; c.20 movimentos de missa isolados; c.30 motetos; c.60 outras obras sacras; mais de 50 *rondeaux*; c. 10 ballades; c. 15 outras obras seculares.

Gilles de Binchois (c.1400-1460): compositor franco-flamengo, músico de transição entre a música medieval e renascentista. Junto com Dufay e Dunstable, foi uma das principais figuras musicais da primeira metade do século XV. Binchois tem seu nome vinculado à figura de Dufay, entretanto, suas obras eram reconhecidas independentemente e, apesar de menos divulgadas do que as de Dufay, eram muito populares. Para se ter uma ideia, seis de suas canções sobrevivem em arranjos para teclado; as linhas de tenor de algumas dessas canções foram usadas para *basse dances*; várias composições do final do século XV, incluindo 3 ciclos de missas de compositores renascentistas basearam-se em suas obras. A maioria de suas canções eram *rondeaux* e compostas dentro das convenções da tradição cortesã: obra para 3 vozes, em que uma voz aguda, com único texto, apoiada por um tenor em notas mais longas, uma 5ª. abaixo da melodia, sem texto, e um contratenor no mesmo âmbito ou um pouco mais abaixo. São melodias espontâneas, graciosas, de ritmos simples e frases equilibradas. Suas obras sacras eram mais conservadoras. Escreveu somente um moteto isorrítmico e geralmente suas obras sacras menores são meramente funcionais. Obras: 3 pares Glória-Credo; 5 pares Sanctus-Agnus; 12 movimentos de missa isolados; mais de 30 outras obras sacras; c. 50 *rondeaux*; várias baladas.



Figura 37: Detalhe de iluminura medieval com G. Dufay (esq) e G. Binchois (dir) – (*In: “Champion des Dames” de Martin le Franc, Arras, 1451.*)

3.4 Considerações finais

A Idade Média foi um longo período de dez séculos que presenciou tanto o nascimento da polifonia como o início da estruturação da teoria e notação musical ocidental. Importante salientar que durante o período medieval a música não esteve estagnada, mas percorreu uma trajetória em que novas técnicas, conhecimentos e estilos foram se incorporando à prática musical, de modo a preparar os caminhos musicais para os períodos futuros..

Com base na tradição e influência da Igreja é possível destacar algumas características da música medieval:

- **Cantochão:** prática corrente na música litúrgica após a reforma gregoriana (século VII). O cantochão é uma melodia simples, entoada em uníssono, sem acompanhamento instrumental e a rítmica está relacionada ao texto. No início da Idade Média o cantochão era entoado somente dentro das Igrejas, por vozes masculinas.
- **Modos eclesiásticos:** a música medieval é modal, ou seja, sua composição é baseada em escalas diatônicas (sem acidentes). Aureliano de Réomé (c.850) foi quem sistematizou os modos eclesiásticos em 4 autênticos e 4 plagais, estabelecendo algumas regras para sua formação.
- **Notação neumática:** no início a notação musical era inexistente. A partir do século IX algumas tentativas foram feitas para se estruturar uma notação musical que auxiliasse na memorização das melodias. No início sinais gráficos eram colocados sobre o texto para lembrar aos cantores o caminho melódico. Depois, sinais foram colocados sobre e sob uma linha com som definido (fá). As linhas foram ampliadas até o número de quatro. Principalmente com Guido d'Arezzo, o sistema de tetragrama e a notação neumática foram popularizados.
- **Ars Antiqua e Ars Nova:** períodos em que os compositores começam a trabalhar a polifonia, primeiro a duas vozes (*organum*) e depois ampliando para três ou mais vozes (motetos). Cada período possui sua característica específica, com o início da notação mensurada e a liberdade de criação, já que em muitos gêneros (*conductus*) os compositores não se baseiam mais no *cantus firmus* retirado de cantochão existente para compor suas obras.
- **Música profana:** tem sua origem na rítmica e conteúdo dos hinos e *conductus* sacros. Ganhou força com o movimento trovadoresco iniciado na França no século XII. Presença de inúmeros músicos itinerantes, nobres ou não, que compunham e cantavam o amor e outros temas populares.

- Compositores: estavam ou não ligados à Igreja. No início tinham a função de manter o cantochão original, acrescentando somente uma voz inferior ou superior em intervalos consonantes (4ª, 5ª ou 8ª), por isso, não pode ser comparado à figura do compositor atual. Com o desenvolvimento da polifonia, ganham mais espaço, criando suas próprias melodias.
- Instrumentos musicais: mantêm a tradição da Antiguidade e apesar da propagação de instrumentos por toda a Europa, ainda não há a preocupação com seu formato, construção e denominação.

3.5 Estudos complementares

Para uma investigação mais profunda e direcionada acerca dos assuntos tratados sobre a música na Idade Média, faz-se importante o estudo e análise mais detalhados das seguintes referências de consulta:

- Características gerais da música/período Medieval:
 - Capítulo 2: As origens da música européia ocidental em *História Concisa da Música* de William Lovelock. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1987. (285 p.).
 - A Herança Antiga e o Canto Cristão / A Primeira Renascença em *História universal da música* de Roland de Candé. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1994. V. 1. (631 p.).
 - Capítulo 2: Canto litúrgico e canto secular na Idade Média em *História da Música Ocidental* de Donald Grout & Claude Palisca. Tradução de Ana Luísa Faria. 4ª. ed. Lisboa: Gradiva, 2007 (759 p.)
 - Antiguidade tardia e Baixa Idade Média em *Atlas de música – dos primórdios ao Renascimento* de Ulrich Michels. Lisboa: Gradiva, 2003 (286 p.).
- Termos musicais relacionados ao período Medieval:
 - *Dicionário Grove de música*. Editor Stanley Sadie. Trad. Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994 (1048 p.).
- Ars Antiqua, Ars Nova e Formas musicais Medievais:
 - Capítulo 5: A “arte nova” e seu desenvolvimento em *História Concisa da Música* de William Lovelock. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1987. (285 p.).

- A Liberdade de Criar / A Segunda Renascença / A *Ars Nova*: polifonias góticas; a “ars nova” em *História universal da música* de Roland de Candé. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1994. V. 1. (631 p.).
- Capítulo 3: Os primórdios da polifonia e a música do século XIII / Capítulo 4: Música francesa e italiana do século XIV em *História da Música Ocidental* de Donald Grout & Claude Palisca. Tradução de Ana Luísa Faria. 4ª. ed. Lisboa: Gradiva, 2007 (759 p.).
- Música profana Medieval:
 - A Liberdade de Criar / A Segunda Renascença / A “Ars Nova”: a cortesia e a arte de “trovar” em *História universal da música* de Roland de Candé. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1994. V. 1. (631 p.).
 - Capítulo 4: Música secular antiga em *História Concisa da Música* de William Lovelock. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1987. (285 p.).
- Biografia dos compositores Medievais:
 - *Dicionário Grove de música*. Editor Stanley Sadie. Tradução de Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994 (1048 p.).
 - *Guia de Música Clássica*. Editor John Burrows. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008 (512 p.).
- Músicas para ouvir:
 - Cantochão das diferentes liturgias.
 - *Organa, Conductus e Motetes*.
 - Canções e danças medievais.
 - J. Dunstable: “*Da gaudiorum premia*” – missa; “*How fair thou art*”; motetos; *chansons*.
 - G. Machaut: “*Messe de Notre Dame*”; “*Douce Dame Jolie*”; “*Foys Porter*”; “*Ma fin est mon commencement*”; “*Hoquetus David*”.
 - G. Dufay: “*L’Homme Armé*” – missa; “*Adieu ces bons vins de Lannoys*”; “*Nuper rosarum flores*”; motetos; ballades; *rondeaux*.
 - G. Binchois: movimentos de Missa; “*Comme femme*”; *rondeaux*; baladas.

- Filmes sobre a Idade Média:

- *O nome da rosa*. Direção: Jean-Jacques Annaud. Alemanha/França/Itália, 1986. 130 min. Suspense.
- *Henrique V*. Direção: Kenneth Branagh. Reino Unido. 1989, 137 min. Ação/Drama/Guerra.
- *Robin Hood: o príncipe dos ladrões*. Direção: Kevin Reynolds. Estados Unidos, 1991. Ação/Guerra/Romance.
- *Coração valente*. Direção: Mel Gibson. Estados Unidos, 1995. 177 min. Ação/Drama/Guerra.
- *Joana d'Arc*. Direção: Luc Besson. Estados Unidos/França, 1999. 148 min. Ação/Drama/Guerra.
- *As brumas de Avalon*. Direção: Uli Edel. Alemanha/Estados Unidos, 2001. 183 min. Drama/Fantasia.
- *Cruzada*. Direção: Ridley Scott. Estados Unidos, 2005. 145 min. Ação/Guerra/Romance.

UNIDADE 4

A Música na Renascença – século XVI

4.1 Primeiras palavras

É difícil determinar com precisão o final de um período histórico-artístico e o início de outro. O nascimento de um novo movimento artístico não está relacionado à redução de tudo o que existiu em movimentos artísticos anteriores. Sobre a música nos finais do século XIII, por exemplo, as rígidas tradições da música litúrgica primitiva coexistiam com as complexidades intelectuais da *Ars Nova* e com a alegre música do povo.

O início da Renascença, ou Renascimento, portanto, manteve a tradição musical medieval e, associada a ela, trouxe a experiência da redescoberta da cultura greco-romana. O estudo da cultura antiga foi tão intenso na Europa dos séculos XV e XVI que influenciou a maneira das pessoas conceberem a música, fazendo-as repensar sobre o papel dessa música à luz daquilo que se podia ler nas obras dos antigos filósofos, poetas, ensaístas e teóricos musicais da Antiguidade.

Mudanças como a relação de consonância-dissonância, afinação, escolha dos modos e associação música-texto, tornaram a música mais cativante e mais expressiva para o ouvinte, porém, não aconteceram de um momento para o outro. Essas conquistas musicais estenderam-se por todo o período da Renascença, que engloba os anos de 1450 a 1600, aproximadamente.

A palavra francesa *Renaissance* (Renascimento) foi usada pela primeira vez em 1885 por Jules Michelet e, mais tarde, adotada pelos historiadores da arte e da música para designar o primeiro período histórico da Idade Moderna.

A ideia de “renascimento”, portanto, não foi estranha a uma época cujos pensadores e artistas se consideravam restauradores do saber e das glórias da Grécia e Roma antigas. Entretanto, essa ideia tinha ainda outra faceta: a de uma nova atenção consagrada aos valores humanos, por oposição aos valores espirituais medievais. Artistas e escritores voltaram-se tanto para os temas profanos como religiosos e procuravam que suas obras fossem compreensíveis e agradáveis aos homens, além de aceitáveis aos olhos de Deus.

Pela rápida evolução que a música passou ao longo da Renascença (em momentos diferentes nos diversos países), não é possível definir um estilo musical renascentista único. A Renascença foi mais um movimento cultural geral e um estado de espírito que um conjunto específico de técnicas musicais.

A seguir, uma pequena linha do tempo com alguns principais acontecimentos do período Renascentista:

Quadro 2: Linha do Tempo: principais acontecimentos – período Renascentista.

1454: Gutemberg desenvolve a impressão com tipos móveis	1450	
	1475	1492: Colombo viaja à América; espanhóis expulsam os mouros de Granada
1501: Ottaviano Petrucci faz a primeira impressão musical (Veneza)	1500	1517: início da Reforma Protestante (95 Teses de Martinho Lutero)
1524: Lutero e J. Walter estabelecem o hinário protestante	1525	1534: Henrique VIII se declara chefe da Igreja inglesa
1545: Concílio de Trento – contra-reforma	1550	1551: Palestrina é nomeado maestro de coro pelo papa Júlio III
c.1560: família Amati (fabricantes de violino) se fixa em Cremona, Itália	1575	
1591: compilação de música para virginal de W. Byrd – “ <i>My Ladye Nevells Booke</i> ”	1600	

4.2 Problematizando o tema

Segundo Grout & Palisca (2007), o Humanismo foi o movimento intelectual mais característico da Renascença e consistia, em linhas gerais, em reavivar a sabedoria da Antiguidade, em particular nos domínios da gramática, retórica, poesia, história e filosofia moral. Este movimento afetou a música relativamente mais tarde do que algumas outras artes como a poesia e crítica textual literária, por exemplo.

O Humanismo, portanto, incitou os pensadores a avaliarem suas vidas, obras de arte, costumes e estruturas sociais e políticas segundo os padrões da Antiguidade. Foi a “descoberta” do homem (antropocentrismo) e a “descoberta” moderna da natureza e do mundo, como afirma Michels (2003).

Outro fato que contribuiu para a mudança à luz do Humanismo no cenário histórico-musical foi a Reforma iniciada por Martinho Lutero e, depois, a Contra-Reforma instituída pelo Concílio de Trento.

Com tantas modificações políticas, sociais e culturais, como os amantes da música e compositores conseguiram reformular e se afastar da tradição musical trazida da Idade Média?

Em se tratando da música instrumental, até a Renascença, ela nunca alcançou um *status* tão elevado. Os instrumentos já não eram mais usados somente

para acompanhar as vozes, mas sim como solistas. Por que esse interesse dos compositores pelos instrumentos e pela música instrumental? Entretanto, apesar do crescimento da importância da música instrumental no cenário musical, a música vocal continuou sendo importante neste período, especialmente com os madrigais e na música sacra.

Outros aspectos importantes que influenciaram o cenário musical foram a invenção da imprensa musical por O. Petrucci em 1501 e o crescente envolvimento das classes mercantis na música, o que proporcionou que essa arte se propagasse de maneira mais rápida, fácil e com fidedignidade. Os ricos mecenas encomendavam música vocal e instrumental para todo tipo de combinações musicais, patrocinando não só músicos, como artistas em geral.

4.3 A música na Renascença

4.3.1 Contextualização política, social e artística

A Renascença é um período de grande importância para o estudo da História e, conseqüentemente, da História da Música, pois trata do despontar dos “tempos modernos”, o fim da Idade Média e o início da Idade Moderna.

Costuma-se demarcar a transição entre a Idade Média e a Renascença através da Guerra dos Cem Anos (1337-1453), entretanto, um novo clima já era sentido desde o final do século XIV, na Itália, com Dante, Petrarca e Boccaccio. Nesta época, as estruturas feudais já estavam decadentes e o crescimento de um pensamento livre e individualista favoreceu o desenvolvimento do espírito científico, contrário às superstições e às rotinas medievais. Dessa maneira, os progressos técnicos propiciaram o aparecimento de novos bens de consumo e o comércio tornou-se a força motriz da ação política.

Bennett (1986) comenta que há uma grande diferença entre o pensamento medieval e renascentista, que tem como fortes características: o grande interesse científico; o interesse e redescobrimento do saber e cultura dos antigos gregos e romanos; as grandes descobertas e explorações além de terras europeias; e os avanços nas Ciências e Astronomia.

Na primeira metade do século XV, os pintores descobrem a perspectiva, os arquitetos compõem a luz e as sombras, fazem as fachadas cantar e dispõem suas construções harmoniosas em paisagens urbanas concebidas para o prazer, os poetas e músicos buscam a suavidade na perfeição técnica, enquanto uma curiosidade fecunda estimula os intercâmbios internacionais e as aspirações humanistas [...]. (CANDÉ, 1994, p.306).

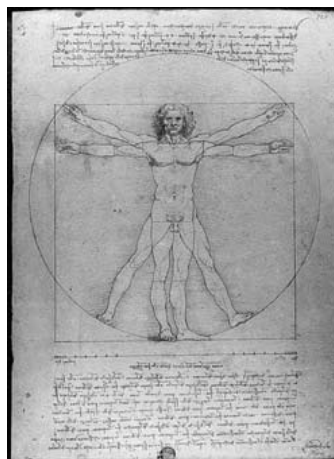


Figura 38: Homem Vitruviano (1490) de Leonardo da Vinci (1452-1519) sintetiza o ideal Renascentista

O movimento renascentista teve início no século XV, na Itália, provavelmente porque nesta época a península itálica ainda estava dividida em uma quantidade de cidades-estado e pequenos principados, estando assim em frequente guerra entre ambos. Os governantes procuravam o engrandecimento próprio erguendo em suas cidades construções decoradas com as novas obras de arte e artefatos antigos vindos da Grécia e Oriente, mantendo conjuntos vocais e instrumentais, bem como recebendo com ostentação os soberanos de Estados vizinhos.

Segundo Grout & Palisca (2007), os cidadãos livres dos deveres feudais e isentos de obrigações militares, acumulavam riquezas com o comércio e ofícios, e apesar das atividades religiosas serem importantes para essa nova classe social, a prosperidade da família, a aquisição e embelezamento de propriedades, a educação dos filhos aos moldes clássicos e a realização pessoal por meio dos estudos, do exercício de cargos públicos e do sucesso, eram o fundamento de suas vidas. Até mesmo papas e cardeais, após a volta da sede da Igreja à Roma, de modo a conseguirem manter um alto nível de atividade e mecenato cultural. Alguns dos melhores músicos, artistas e eruditos renascentistas, principalmente os da escola franco-flamenga, foram patrocinados por cardeais e príncipes de famílias como os Médicis (Florença), os Este (Ferrara), os Sforza (Milão) e os Gonzaga (Mântua).

Essas ações e posturas políticas, sociais e culturais revelam a influência do Humanismo, que teve início, na Renascença, com a redescoberta da cultura greco-romana. Os estudiosos humanistas, ligados ou não à Igreja, eram artistas, historiadores, pensadores, nobres ou protegidos por mecenas que divulgaram, de modo mais sistemático e científico, os novos conceitos, situando o homem como senhor de seu destino e da busca de seu conhecimento.

A divulgação desses novos conceitos foi facilitada pela melhoria técnica da imprensa¹⁵, onde livros poderiam ser publicados em quantidades maiores e mais rapidamente.

O Humanismo traz ao homem o reconhecimento de seu livre arbítrio, afastando-o da postura teocêntrica medieval que determinava um comportamento místico e religioso, para uma postura antropocêntrica, de comportamento racionalista.

Na Renascença também há um processo de reformas religiosas, que iniciaram pelos abusos cometidos pela Igreja Católica e pela mudança de visão de mundo, resultado das influências do Humanismo.

Em 31 de outubro de 1517, Martin Luther (Martinho Lutero, 1483-1546) proclamou um veio independente na Igreja Católica com a lista de 95 teses que afixou na porta da Igreja de Wittenberg (Alemanha), criticando vários aspectos da doutrina católica, como a venda de indulgências, o culto às imagens e o celibato. Foi o início da Reforma Luterana.

Na França, a Reforma Calvinista teve início somente em 1534 com Jean Calvin (João Calvino, 1509-1564), que pregava que a alma teria salvação somente através do trabalho justo e honesto.

Na Inglaterra, a Reforma Anglicana teve início assim que o rei Henrique VIII (1509-1547) rompeu relações com a Igreja Católica, após o papa não ter autorizado o cancelamento de seu casamento com Catarina de Aragão. Essa reforma teve características muito mais políticas que doutrinárias, pois assim que funda o anglicanismo, Henrique VIII aumentou seu poder e posses, retirando da Igreja Católica grande parte de suas terras.



Figura 39: Martinho Lutero (1483-1546)

15 Johannes Gensfleisch Gutenberg (c.1398-1468): inventor da impressão com caracteres mecânicos móveis, uma nova maneira de impressão de livros, mais rápida, e que foi considerado o evento mais importante da Idade Moderna.

Com a Reforma Protestante, a situação da Igreja Católica em meados do século XVI ficou bastante difícil, pois perdeu poder e fiéis na metade da Alemanha, em toda a Inglaterra e nos países escandinavos; estava em recuo na França, nos Países Baixos, na Áustria, na Boêmia e na Hungria. Por este motivo, nos países católicos, o resultado imediato foi a Contra-Reforma (1562), uma barreira colocada pela Igreja contra a crescente onda do protestantismo.

Para enfrentar as novas doutrinas, a Igreja Católica lançou mão de uma arma muito antiga: a Inquisição. O Tribunal da Inquisição, muito poderoso na Europa nos séculos XIII e XIV, foi reativado em 1542 de modo a julgar e perseguir indivíduos acusados de praticar ou difundir as novas doutrinas protestantes.

Em 1545 o papa Paulo III (1468-1549) convoca o Concílio de Trento e torna-se o primeiro papa da Contra-Reforma. O Concílio deliberou algumas decisões importantes para continuar a combater a Reforma Protestante, como: a permanência da Inquisição; a criação do índice de livros proibidos (*Index Librorum Prohibitorium*: relação de livros contrários aos dogmas e ideias defendidas pela Igreja Católica); a criação da Companhia de Jesus; fortalecimento da autoridade do papa, entre outras.

Para melhor compreender a trajetória renascentista, os Historiadores dividiram este período em três grandes fases:

- *Trecento* (século XIV): relaciona-se ao período de transição entre Idade Média e Renascença e está circunscrito à cidade de Florença (Itália).
- *Quattrocento* (século XV): apogeu da Renascença, com o amadurecimento do Humanismo e início de sua propagação pela Europa; há os importantes avanços tecnológicos e artísticos e as grandes conquistas territoriais.
- *Cinquecento* (século XVI): Renascença se transforma, espalhando-se por toda Europa. Roma sobrepuja Florença como centro cultural e tem início a Reforma Protestante. O Maneirismo¹⁶ italiano se instaura e a Contra-Reforma Católica anuncia o novo período, o Barroco.

4.3.2 O Renascimento musical

A Renascença presenciou um dualismo de ideias para a concepção da música aos moldes do “homem moderno”: de um lado, os estudiosos da literatura antiga que pretendiam que a música “moderna” fosse repensada aos moldes

16 Estilo e movimento artístico que se desenvolveu na Itália entre 1515 e 1600. Foi uma revisão dos valores humanistas, em que o artista emprega o seu estilo próprio, sua “maneira” (*maniera*), de fazer sua Arte, quer pintura, escultura ou arquitetura.

do que poderia ser lido nas obras dos antigos poetas, filósofos e teóricos musicais; de outro, os críticos e músicos como Gioseffo Zarlino (1517-1590), que defendiam orgulhosamente os progressos já alcançados pela técnica contrapontística da época.

Os defensores da música moderna, entretanto, não abominavam as ideias humanistas, mas não pretendiam retomar as tradições musicais greco-romanas tais como se apresentavam e como queriam os humanistas, mas sim, somente buscar nas teorias da Antiguidade um estudo para aprofundar seus conhecimentos e não mais como base para a aprendizagem profissional, como acontecia até então.

Grout & Palisca (2007) comentam que o marco que assinala o início dos estudos sobre os primórdios gregos da teoria musical sob uma nova ótica, foi por meio da leitura do tratado de Boécio na escola de Vittorino de Feltre para jovens nobres e talentosos (fundada em 1424 na corte de Mântua), enquanto texto clássico e não mais como base para a aprendizagem profissional. A partir desse momento, os mais importantes tratados musicais gregos foram redescobertos em manuscritos trazidos para o Ocidente e entre estes estavam os tratados de Bacchius Senior, Aristides Quintiliano, Cláudio Ptolomeu, Euclides e outro atribuído a Plutarco. Também eram conhecidos os “*Deipnosofistas*” de Ateneu (obra que possui uma longa passagem sobre a música), os 8 livros da “*Política*” de Aristóteles e passagens relativas à música dos diálogos de Platão, em particular da “*República*” e das “*Leis*”. Todos estes textos estavam traduzidos em latim já no final do século XV, apesar de que algumas traduções eram apenas para uso particular de estudiosos.

Franchino Gaffurio (1451-1522), um dos maiores estudiosos da música na Renascença, teve contato com algumas destas traduções e fez uma releitura dos conhecimentos e da teoria grega em suas obras mais importantes: “*Theorica musicæ*” (1492), “*Practica musicæ*” (1496) e “*De harmonia musicorum instrumentorum opus*” (1518). Os escritos de Gaffurio foram os que mais influenciaram a música do final do século XV e início do século XVI, estimulando o pensamento sobre temas como os modos, a consonância e dissonância, o propósito e parâmetros do sistema tonal, a afinação, as relações entre música e palavra e a harmonia da música, do homem, do espírito e do cosmos.

Toda a movimentação ao redor da redescoberta dos tratados musicais da Antiguidade, fomentou uma maior criação musical e, conseqüentemente, uma maior procura por música para se tocar e cantar.

A partir da metade do século XV foram compilados e copiados manuscritos com o repertório local de cada centro cultural e outros tantos manuscritos foram copiados e oferecidos como presentes em aniversários, casamentos e outras

ocasiões. Esse processo era dispendioso e nem sempre transmitia fielmente as obras do compositor.

Essa questão se resolveu somente com os progressos da arte da imprensa, que tornou possível uma difusão muito maior e mais exata da música escrita. Por volta de 1473, a arte de imprimir livros com caracteres móveis foi aplicada aos livros litúrgicos com notação neumática. No final do século XV surgiram em vários livros de teoria ou manuais de ensino, exemplos de música impressa com blocos de madeira, mas a primeira coletânea de peças polifônicas impressa com caracteres móveis só foi editada em Veneza por Otaviano de Petrucci (1466-1539), em 1501.

Grout & Palisca (2007) comentam que em 1523, Petrucci já havia publicado 59 volumes, incluindo reimpressões, de música vocal e instrumental com uma clareza e perfeição notáveis. Seu método era o da tripla impressão: uma primeira impressão para as linhas da pauta, uma segunda para a letra da música e uma terceira para as notas. Era um processo lento, difícil e caro, por isso, alguns impressores do século XVI reduziram-no a duas impressões, uma para letra e outra para a música. A impressão única, com caracteres que imprimiam pautas, notas e texto de uma só vez, foi praticada por volta de 1520, em Londres, por John Rastell (1475-1536). Esse sistema foi aplicado sistematicamente em larga escala por Pierre Attaignant (1494-1552), em Paris, somente a partir de 1528.



Figura 40: Parte de tenor de *Lamentationum Jeremie... liber primus und secundus* de Tromboncino, publicado em Veneza por Petrucci em 1506 – (Cívico Museo Bibliografico Musicale, Bolonha).

A imprensa musical foi um acontecimento sem igual na História da Música: ao invés de um reduzido número de manuscritos cuidadosamente copiados à mão, mas sujeitos a equívocos e variantes, os músicos tinham à disposição uma grande produção de música nova, mais barata que os manuscritos equivalentes e de uma precisão uniforme. Outro aspecto positivo foi que “[...] a existência de cópias impressas significava que muitas obras musicais se conservavam, podendo ser interpretadas e estudadas pelas gerações seguintes”. (GROUT & PALISCA, 2007, p.192).

Simultaneamente aos avanços tecnológicos e musicais, a partir do século XVI, a atividade musical europeia esteve intimamente ligada aos acontecimentos históricos eclesiásticos e sociopolíticos desenvolvidos pela Reforma. É neste momento da História que a música se divide em música católica e música protestante.

À parte das questões puramente doutrinárias, os objetivos musicais dos reformadores, tanto na Inglaterra, Alemanha como na França, eram praticamente os mesmos: que as letras das canções, no vernáculo, deveriam ser ouvidas e entendidas pela congregação, e que as próprias congregações deveriam participar no canto. Uma das características principais que distinguem a Reforma na música é, sem dúvida, a participação vocal ativa dos fiéis no culto.

A música protestante, entretanto, enfrentou alguns obstáculos em sua implementação: a dificuldade de se encontrar uma linguagem idônea para os cantos, sem que resvasse na utilização de uma linguagem vulgar; a dificuldade dos fiéis aceitarem participar dos cultos, cantando; a dificuldade de se compor melodias esteticamente funcionais para os princípios da Reforma e, ao mesmo tempo, radicadas num canto popular, em que os fiéis pudessem viver intensamente.

Apesar dos objetivos comuns da Reforma de purificar e simplificar, renunciando o supérfluo para valorizar o essencial, na música, as características foram diferenciadas em cada um dos países.

Na Alemanha, Lutero aboliu do culto as apresentações dos corais instruídos como aconteciam na Igreja Católica, para instituir um canto de assembleia. Para isso, Lutero, juntamente com seus colaboradores Konrad Rupff e Johann Walther, criou um vasto repertório de hinos em língua alemã, o *Choralgesang* (canto coletivo *a capella*). Segundo Candé (1994), grande parte desses corais era composta sobre melodias conhecidas em que novas letras eram adaptadas e pouquíssimos corais eram de composição original. Para a criação das novas canções protestantes, entretanto, Lutero e seus colaboradores tiveram uma postura mais conservadora que renovadora, pois ainda se baseavam na tradição do canto litúrgico, dos cantos populares de flagelantes e das canções profanas dos *Minnesänger*.

Nos primeiros arranjos polifônicos, os fiéis cantavam somente a melodia principal. Com o passar do tempo, pela tradição oral, a rítmica desses arranjos se transformou, tornando-se muito simples. Essas melodias “trabalhadas” pelos fiéis tiveram uma grande aceitação por parte da assembléia, pois

[...] A simplicidade de sua estrutura, o caráter popular que os compositores lhes saberão conservar, a unidade de estilo realizada pela interpretação nas igrejas evangélicas e os arranjos que ela suscitava permitirão que elementos originalmente díspares constituam um repertório homogêneo. [...]. (CANDÉ, 1994, p.388).

Em Genebra, Calvino teve uma postura mais radical que Lutero com relação à presença da música nos cultos. Apesar de não ser músico e acreditar que o canto não resultava em um enriquecimento espiritual, Calvino admitia que a música tivesse uma “grande força e vigor para comover e inflamar o coração dos homens” (CANDÉ, 1994, p.389). Em 1539, com base em Lutero, ele constituiu uma coletânea inicial de cantos comunitários, o “*Aulcuns pseaulmes et cantiques mys en chant*”. Esses cantos eram baseados no Saltério¹⁷ alemão que Calvino encontrou em Estrasburgo. Algumas das melodias eram muito boas, mas as adaptações realizadas foram desastrosas, pois a métrica dos versos franceses não correspondia à métrica da música que era destinada aos versos alemães. Os Calvinistas, portanto, permitiram somente as versões métricas dos salmos, pois consideravam inaceitáveis os hinos “feitos pelo homem”.

Vários compositores, como Clémaent Marot (1496-1544) e Théodore de Bèze (1519-1605), trabalharam na versão francesa dos Salmos de Davi. Após algumas edições incompletas, os salmos foram publicados em Genebra no ano de 1562, em 125 melodias cuidadosamente adaptada aos poemas. Apesar das inocentes melodias do Saltério ter sido condenada pela Inquisição como “heréticas”, formaram, por muito tempo, o rico repertório das canções dos protestantes.

Segundo Lovelock (1987), na Inglaterra, foram grandes os efeitos musicais da Reforma, porém menos radical que em Genebra.

[...] Enquanto Calvino cortou qualquer ligação com o antigo ritual católico, a Igreja inglesa reformada manteve serviços baseados, pelo menos até certo ponto, nos “Ofícios” tradicionais, juntamente com algumas das seções musicais [...]. (LOVELOCK, 1987, p.88).

A Capela Real e as grandes catedrais continuaram com sua excelente tradição musical, apesar da Reforma. Substituiu-se a música polifônica da Missa

pelos “Serviços” que consistiam no: *Venite, Te Deum, Benedictus, Kyrie, Credo, Magnificat* e *Nunc Dimittis* musicados em um estilo mais simples e harmônico. O “*Serviço Curto*” de William Byrd (1543-1623), por exemplo, é quase totalmente de uma sílaba para cada nota, com forte tendência para o sistema tonal em oposição ao modal. Nessa época surge também o canto anglicano, que emprega os Salmos em prosa vernácula e os Saltérios para versões métricas. Esses cantos eram harmonizações simples do antigo cantochão com melodia no tenor.

A Reforma contribuiu para a simplificação do estilo musical, obrigando os compositores a pensar mais harmonicamente que polifonicamente. Entretanto, apesar da simplificação musical exigida pelos reformadores, a música contrapontística não foi totalmente eliminada do culto inglês, e um dos maiores exemplos é o “*Grande Serviço*” de W. Byrd. Outro exemplo é o *anthem*, considerado o substituto anglicano do moteto e da antífona.

Além das novas deliberações para combater o avanço dos reformadores, a Contra-Reforma também procurou a simplificação de sua música, criando um repertório em língua vernácula. Nesse sentido, o Concílio de Trento estabeleceu a proibição de práticas profanas, como a melodia e harmonia popular na música da Igreja, com o objetivo de retornar inteiramente ao canto gregoriano de padrões simples e já estabelecidos da música tradicional de Igreja.

Apesar dessas inovações, a Igreja não teve o sucesso esperado e os melhores compositores escreveram músicas de pouco relevo para o culto católico, pois a Igreja Católica:

[...] preocupou-se muito mais em combater os excessos da grande tradição polifônica ou os desvios do teatro religioso do que em inspirar uma floração de belos hinos populares e favorecer sua difusão. Ela se empenhou mais em controlar o gênio que em mobilizá-lo. (CANDÉ, 1994, p.390).

Por outro lado, a iniciativa de São Filipe Néri (1515-1595) em recuperar as *laudi spirituali*¹⁸ com uma polifonia mais simples, ajudou na resposta católica original para a preocupação geral de desenvolver na Igreja o canto de assembleia.

Mesmo com a ideia de combater a polifonia, incentivando as melodias simples, de caráter tonal, regularidade rítmica, concisão na forma e predominância da voz superior, a Contra-Reforma não sufocou a grande produção polifônica sacra. Provavelmente, inibindo sua complexidade de composição, a Contra-Reforma permitiu que a polifonia sacra alcançasse sua perfeição, sem que seu formalismo entrasse em decadência.

18 Forma de canção sacra não litúrgica em que o texto alterna um refrão de duas linhas com estrofes de quatro ou mais linhas. No século XV, geralmente eram compostas para 2 ou 3 vozes, em estilo semelhante ao da *frotolla* italiana.

4.3.3 As formas instrumentais, os instrumentos e os conjuntos instrumentais

A emancipação da música instrumental data, aproximadamente, de meados do século XV e pode ser atribuída aos progressos da luteria e ao desenvolvimento da música de diletantes.

A partir de 1501 a edição musical desempenhou um importante papel na propagação de novas composições destinadas apenas a instrumentos, em especial, para alaúde, órgão, cravo e violas. Candé (1994) comenta que, no início, essas composições não eram escritas especificamente para os instrumentos, mas eram adaptações de peças vocais que estavam em voga, como fragmentos de missas, motetos, canções francesas, madrigais, *frottole*, e que os impressores publicavam sob a forma de tablaturas.

Neste trabalho de adaptação da música vocal para a música instrumental, um estilo composicional se formou, pois os instrumentistas acabavam se aproveitando dos modelos vocais para a realização de transcrições quase literais, como no caso de Philippe Verdelot (c.1480-c.1532) e Adrian Willaert (c.1490-1562), ou somente como base para realizar novas criações onde o tema desaparecia momentaneamente sob ornamentações, como no caso de Valentin Bakfark (c.1526-1576).

Por meio dessas práticas, formas particulares aos instrumentos se definem com uma nitidez cada vez maior. São elas:

- **Variação:** talvez a forma musical mais antiga. Apresenta-se sob duas formas: (1) *basso ostinato*, em que um tema rítmico-melódico se repete no grave, inalterável, mas, a cada reapresentação do baixo, a voz superior faz contrapontos diferentes. É a forma preferida dos virginalistas ingleses W. Byrd, J. Bull e G. Farnaby. (2) o tema apresentado inicialmente é repetido diversas vezes, mas, a cada aparição é transformado a ponto de somente conservar alguns aspectos essenciais. A. Cabezón, D. Ortiz, W. Byrd e J. Bull cultivaram essa forma de variação.
- **Canzona:** Grout & Palisca (2007) comentam que na Itália, a *canzona* (canção) instrumental era denominada *canzona de sonar*, isto é, uma canção para ser tocada. Inicialmente é uma composição instrumental rápida, de ritmo marcado e de textura contrapontística simples, estruturando-se, depois, em seções distintas de caracteres contrastantes;
- **Ricercare:** inicialmente, peça livre que os alaudistas e organistas improvisavam ou compunham para não limitar seu repertório às transcrições de peças vocais. Depois, pelo habitual emprego do estilo de imitação,

passou a ser uma forma elaborada segundo os princípios do *motete*: imitação desenvolvida em várias seções, cada qual com um tema diferente. O *ricercare* (ou *ricercar*) era quase sempre destinado aos instrumentos de teclado e é considerado o precursor da Fuga;

- Dança: várias danças da Renascença remontam ao século XIV, mas só apareceram no repertório puramente instrumental nas edições das primeiras tablaturas. As coleções de danças mais importantes da Renascença foram impressas entre os anos de 1528 e 1550 pelo editor parisiense Pierre Attaignant. As coleções incluíam as principais danças do período: *basse danse* (dança nobre em 3 tempos, executada sem saltar, daí o nome “dança baixa”); *brandles* (variedade de danças francesas de origem popular); *pavana* (de ritmo binário e andamento moderado, geralmente é associada a uma dança viva: o *saltarello* em 6/8, até 1530, e depois à galharda); *galharda* (dança “saltada” bastante antiga, em 3 tempos, num andamento animado); *courante* (provavelmente de origem italiana, dança saltada de ritmo binário e andamento vivo); *alemanda* (peça simples, de ritmo binário e andamento moderado); *gavota* (dança francesa do final do século XVI que deriva de uma forma de *brandle*; de ritmo binário e andamento vivo, bem alegre); *chacona* e *sarabanda* (danças espanholas em 3 tempos, animadas e licenciosas). Segundo Grout & Palisca (2007), as danças eram agrupadas em pares ou trios, intercalando as danças de andamento lento com as de andamento rápido. Essa prática é a precursora da suíte de danças barroca.

Instrumentos musicais. Bennett (1986) comenta que até o início do século XVI, os instrumentos eram relegados a um papel secundário, acompanhando peças vocais ou executando peças de danças. Com o aprimoramento da luteria, os compositores passaram a se interessar mais pelos instrumentos e, conseqüentemente, pela música instrumental.

- Alaúde: na Renascença, o alaúde foi o instrumento dos amadores, que decifravam as tablaturas sem saber suas notas, e também dos iniciados, que exploravam a refinada sonoridade e a execução polifônica ao instrumento. O alaúde conservou seu aspecto característico no final do século XIV: costas convexas de sicômoro, tampo harmônico de pinho ornado pelo recorte de uma rosácea e braço com cravelhal recurvado para trás, com 6 cordas ou cordas duplas;

A partir de 1507 um grande número de tablaturas¹⁹ de alaúde foi publicado.

19

Sistema de notação simplificado, onde 6 linhas paralelas representam os 6 jogos de cordas do alaúde. Acima dessas linhas são colocados números ou letras que corres-

No começo, o repertório do instrumento compunha-se somente de transcrições de *motetes*, canções francesas, *frottole* e árias de dança. Depois, o talento de compositores-virtuosos como, por exemplo, Francesco da Milano (1497-1543) e Hans Neusiedler (1509-1563) produziu obras especificamente para alaúde.

De qualquer modo, o alaúde continuou sendo o parceiro ideal da voz, pois permitia ao músico amador cantar sozinho uma peça polifônica. Na Inglaterra essa prática deu origem a um rico repertório para voz solo e alaúde e na França a “canção ao alaúde” tornou-se o *air de cour*.

Na Espanha, há a *vihuela de mano*, espécie de grande guitarra, que empresta do alaúde seu cravelhal inclinado para trás, a distribuição, a afinação das cordas e sua tablatura. A história da guitarra, até então um instrumento popular, só começou na Espanha no final do século XVI, quando não se fizeram mais as edições de livros para *vihuela*.



Figura 41: Exemplo de tablatura numérica para *vihuela* do livro “*Orphenica Lyra*” de Miguel de Fuenllana (1554). No original, os números em vermelho indicam a parte vocal.

- Órgão: durante os séculos XV e XVI a construção de órgãos desenvolveu-se plenamente. O instrumento ganhou novos jogos de tubos que proporcionavam o uso de registros solísticos e de sons mais suaves; recebeu um terceiro teclado (manual) e estes os teclados foram para 4 oitavas.
- Cravo: também conhecido como *clavisimbalum*, *clavicymbalum*, *clavicembalo* ou *clavecin*, é um instrumento de cordas pinçadas, de sonoridade

pondem às casas onde os dedos da mão esquerda deverão ser colocados.

brilhante. A partir de 1500, já era dotado de vários registros, à semelhança do órgão, e no final do século XV foram construídos cravos com dois teclados. A família Ruckers, em especial Hans Ruckers (c.1540-1598), foi a responsável pelo aprimoramento na fabricação de cravos na Renascença. Desde o início do século XVI também foram fabricados outros pequenos instrumentos de cordas portáteis com um só teclado de 4 oitavas e de um só registro. Esses instrumentos variavam na forma e tamanho, bem como na designação: *épinette* na França, *spinetta* na Itália e *virginal* na Inglaterra.

- Clavicórdio: instrumento de cordas levemente marteladas ou batidas, de sonoridade suave e delicada em que o executante poderia controlar seu volume. Durante a Renascença desempenhou papel de instrumento solista e em pequenas salas.

Durante a Renascença não houve uma diferenciação marcante entre as músicas que eram escritas para instrumentos de teclado; muitas peças compostas para órgão, por exemplo, poderiam ser tocadas no cravo e vice-versa.

Os manuscritos do século XV para instrumentos de teclado são raros, porém, os manuscritos mais importantes já encontrados são: “*Fundamentum organisandi*” (1452) de Conrad Paumann (c.1410-1473) contendo 24 estudos a duas vozes, provavelmente destinados aos organistas principiantes; e uma coletânea anônima, “*Buxheimer Orgelbuch*” (c.1460), consagrada às transcrições para órgão de canções e motetos. A notação desses manuscritos é “uma espécie de tablatura numa pauta de seis ou sete linhas, em que a parte superior é representada pelos sinais tradicionais e as partes inferiores por letras” (CANDÉ, 1994, p.404).

- Violas: têm sua origem nas antigas vielas de arco medievais. A partir do século XV as violas constituíram uma família homogênea de instrumentos de cordas, assim como um conjunto vocal: viola soprano, contralto, tenor e baixo. Esses instrumentos possuíam 6 cordas, com o espelho largo e dividido em casas, como no alaúde. As violas menores eram tocadas com a caixa de ressonância apoiada nos joelhos e as maiores, com as caixas seguradas entre os joelhos – daí o nome *viola da gamba* dado a toda família.

Além da família das *viola da gamba*, no início do século XVI surgiu outra família de violas, a das *viola da braccio*. Estes instrumentos possuíam todas as características da família do violino: 4 cordas mais grossas e bem esticadas, cavalete alto e arqueado, espelho sem casas, caixa de ressonância larga em formato meia-lua mais reforçado nos lados.

Nesta época, a família era formada por três tipos de instrumentos: *viola da braccio* soprano, semelhante à viola atual e com a mesma afinação; tenor, afinada uma 4ª ou 5ª abaixo e que desaparece no final do século XVII; e a baixo, afinada uma 8ª abaixo da soprano, como o violoncelo atual. O violino, afinado uma 5ª acima da viola soprano, só aparece no final do século XVI.

Segundo Candé (1994), a família das violas formou o primeiro conjunto instrumental homogêneo da Renascença. Todo amante da música abastado possuía uma coleção de violas, guardada em um móvel especial. Especialmente na Inglaterra, quando

[...] estes instrumentos tocavam juntos, formavam um *consort of viols*, e essa formação parecia corresponder tão perfeitamente ao ideal de música de câmara (como, mais tarde, o quarteto de cordas), que as formações heterogêneas eram designadas *broken consort* ("conjunto quebrado"). (CANDÉ, 1994, p.406).



Figura 42 Representação do *Consort of Viols* – detalhes da pintura funerária para Sir Henry Unton, 1597-98.

- Instrumentos de Sopro: por meio das nomenclaturas dos instrumentos de sopro, é possível saber que durante a Renascença eles se constituíam em famílias, assim como as cordas. Nos séculos XV e XVI, os instrumentos de sopro conhecidos desde épocas remotas foram melhorados e as famílias completadas pelos artesãos. Provavelmente os “cromornes” foram os únicos instrumentos de sopro inventados durante a Renascença: eram instrumentos de palheta dupla, com furação cilíndrica, curvos na extremidade e em forma de gancho.



Figura 43 “Three Crumhorn Players”, 1551 de Heinrich Aldegrever (1502-1561).

Os antigos cornetos, com os aperfeiçoamentos adquiridos, conheceram a idade de ouro na segunda metade do século XVI: os menores passaram a ser retos ou levemente curvos e os de sonoridades mais graves adquiriam a forma de um S, daí a denominação de serpentes.

A partir do século XV o termo *haut-bois* (francês – oboé; literalmente “madeira alta”) passou a designar a família formada pelas charamelas, dulcinas e bombardas. Estes instrumentos desempenhavam um papel cada vez mais importante na música executada ao ar livre.

Destinadas exclusivamente à música militar, na Renascença as trombetas tiveram uma destinação mais elevada, sendo associadas a todas as ocasiões festivas, quer profanas ou sacras. Eram de 2 tipos: a *trombetta* ou trompete (pequena *tromba*) e a *trombona* ou trombone (grande *tromba*), semelhante à sacabuxa ou buzina medieval. Candé (1994) comenta que no século XVI o trombone dá origem a toda uma família de instrumentos e o trompete, por muito tempo reto, recurvou-se em forma de S no século XV, mas somente no final do século XVI é que seu tubo passou a ser enrolado sobre si mesmo.

Conjuntos instrumentais. Durante a Renascença as formações instrumentais eram singulares, podendo agrupar-se instrumentos como trombone, flauta, museta, corneto, alaúde e *viola da gamba*; ou mesmo um conjunto de trombones e de cornetos estar associado ao conjunto de violas. Em outros momentos, o número de executantes poderia alcançar proporções sinfônicas.

Candé (1994) comenta que os primeiros compositores que pressentiram o que poderia ser a instrumentação aos moldes modernos foram os Gabrieli (Andrea e Giovanni) e C. Monteverdi, mas a emancipação da música instrumental renascentista não proporcionou a criação de orquestras no sentido em que são conhecidas hoje: formação instrumental fixa com um equilíbrio sonoro determinado. Apesar disso, a música da corte acabou se estruturando durante o

reinado de Francisco I, rei de França de 1515 a 1547. Nesta época, foram organizados dois grupos instrumentais regulares que correspondiam a dois gêneros de execução distintos:

- Música de câmara: formada pelos instrumentos “suaves”, geralmente as cordas ou teclados, de sonoridade conveniente às músicas de interior;
- *Musique de l'écurie* (literalmente, música de estrebaria): formação instrumental muito maior que compreendia os instrumentos “fortes”, geralmente os sopros, de sonoridade que correspondia às exigências das festas ao ar livre.

4.3.4 As formas vocais profanas e a música sacra

Durante a Renascença, grande parte da produção musical foi composta por obras vocais profanas dos mais variados tipos, funções, estilos e origens. Eram músicas compostas para as festas, comemorações, serenatas, reuniões em tabernas, teatro e outros eventos, e que expressavam todo o tipo de emoções e estados de espírito.

Geralmente essa categoria de música profana era realizada por reis, princesas, bispos, bobos da corte, cantores de rua anônimos, entre outros e, por esse motivo, a sua qualidade era menos requintada. Por serem músicas compostas diariamente, logo eram esquecidas, e somente entraram para a História porque são exemplos da produção cultural do período. Por outro lado, os músicos profissionais escreveram obras profanas de grande nível.

As chamadas “canções populares” poderiam ter uma textura contrapontística ou poderiam ser compostas com acordes, ao alegre e ritmado estilo de tempo de dança. As características gerais eram: uma escrita homofônica, geralmente silábica, onde a voz superior era simples e contínua enquanto as outras vozes desempenhavam frequentemente a função de acompanhamento, sendo por vezes, confiadas a instrumentos.

Dentre as várias modalidades de canções profanas, destacam-se:

- *Frottola*: forma bastante popular, é uma canção estrófica fácil, de caráter alegre, em que somente a voz superior era cantada. Segundo Candé (1994), a *frottola* nasceu nas ruas como canto de carnaval, logo passando aos círculos refinados de amadores, principalmente quando Petrucci, de 1504 a 1514, publicou 11 livros de *frottola* em que apareciam os nomes de Josquin, Agricola, Compère e Tromboncino. Os poemas ainda eram de inspiração popular, mas seu estilo afastou-se da simples homofonia,

principalmente sob a influência da nova geração de músicos franco-flamengos estabelecidos na Itália, com vozes mais independentes e passíveis de serem cantadas, originando o estilo de imitação.

- *Lied*: até meados do século XVI, a canção polifônica alemã tem a característica de um *cantus firmus* baseado na tradição popular e colocado no tenor. Este gênero se formou da mescla das influências dos estilos dos mestres franco-flamengos e do coral luterano, que buscavam inspirações nas fontes populares.
- *Villancico*: canção polifônica espanhola de várias estrofes (*coplas*) unidas por um refrão (*estribillo*). Tem sua origem no poema lírico medieval de temas populares e que era musicado para dança. O *Cancionero Musical de Palacio* (c.1490-1520) traz cerca de 300 *villancicos* em 3 ou 4 vozes, com a melodia na voz superior em contraponto simples. No século XVI os temas religiosos sobrepuseram os profanos e o gênero entrou para a liturgia. Nesta época, todas as vozes participavam do texto e da melodia for meio da imitação, como no madrigal italiano.
- *Chanson*: canção polifônica francesa, muito semelhante à *frottola* e aos *canti carnascialeschi* italianos. De caráter leve, era rápida e bem ritmada, geralmente em compasso binário, com a melodia principal na voz aguda e, às vezes, com trechos em imitação. No início do século XVI surge a “canção parisiense”, nela as formas fixas são esquecidas e a preferência é para frases musicais breves que poderiam ser repetidas ou tratadas em imitação; a escrita a 4 vozes, todas cantadas, tornou-se a mais comum e bem equilibrada.
- *Madrigal*: o madrigal Renascentista não preserva nada do madrigal do século XIV. Candé (1994) comenta que o madrigal não é música coral destinada às apresentações públicas, mas música de câmara idealizada para grupos pequenos de cantores e instrumentistas. O criador do novo gênero é o flamengo Cyprian de Rore (1516-1565), que faz uma síntese da polifonia franco-flamenga, da poesia ao estilo Petrarca e do gênio melódico italiano, dando ao madrigal a característica da união entre música e texto, a liberdade da forma e a continuidade musical.

Segundo Michels (2003), o madrigal italiano foi um dos gêneros de composição mais refinados do século XVI, de forte conteúdo expressivo. É o lado profano do moteto e pertence à chamada *musica reservata*²⁰. Pode-se dizer que o madrigal passou por três fases distintas:

20 Termo empregado pela primeira vez no “*Compendium musices*” (1522) de A. P. Coclico e refere-se a um estilo musical de caráter expressivo, tanto sacro como profano, com cromatismos, enarmonias e dissonâncias.

- O primeiro madrigal (1530-1550): escrito a 4 vozes em uma mescla de homofonia e polifonia. Os principais compositores dessa fase são: P. Verdelot, Jacques Arcadelt (1500-1568) e A. Willaert.
- O madrigal clássico (1550-1580): escrito a 5 vozes em que há a sincronia entre música e texto. Os principais compositores dessa fase são: C. de Rore, Orlando di Lasso (1532-1594) e Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-1594).
- O madrigal tardio (1580-1620): o gênero é levado à perfeição, com a intensificação da interpretação do texto unido aos recursos musicais. Os principais compositores dessa fase são: Luca Marenzio (1554-1599), Carlo Gesualdo (1560-1630) e Claudio Monteverdi (1567-1643).

O madrigal também foi um gênero muito cultivado na Inglaterra. No ano de 1588, uma coleção de madrigais italianos foi publicada na Inglaterra com adaptações aos poemas ingleses, e a partir desse fato, os compositores desse país passaram a se interessar pelo gênero. Bennett (1986) comenta que os madrigais ingleses geralmente eram composições polifônicas a 4 vozes e poderiam ser de três tipos:

- Madrigal tradicional: música sem refrão, de caráter contrapontístico e em estilo imitativo. Um dos maiores representantes desse estilo é o compositor Thomas Weelkes (1575-1623).
- *Ballet*: forma equivalente ao *balletto* italiano era ao mesmo tempo cantado e dançado. De caráter mais leve que o madrigal tradicional, tem a música estrófica, de ritmo marcado e a textura trabalhada em acordes. Um dos principais compositores desse estilo foi Thomas Morley (1557-1602).
- *Ayre*: canção inglesa com execução variada. Poderia ser um solo vocal com acompanhamento instrumental, geralmente alaúde; ou com acompanhamento de outros instrumentos como as violas; ou todas as partes poderiam ser cantadas, com ou sem acompanhamento instrumental. O maior compositor desse estilo foi John Dowland (1563-1626).

Início da ópera. Durante a segunda metade do século XVI, os aristocratas florentinos costumavam encenar em seus palácios vários tipos de espetáculos suntuosos. Praticamente todas as comemorações em Florença eram realizadas com uma encenação com obras especialmente encomendadas para a ocasião e que misturavam poesia, teatro e música.

Casoy (2007) comenta que não eram óperas, mas seus precursores. Além do *Balletto*, inicialmente concebido como uma sequência solta de danças e que,

com o passar dos anos, foram estabelecendo certa relação entre si, havia outros três tipos básicos de espetáculos:

- *Favola Pastorale*: poema lírico dialogado, de tema pastoral, em que podia conter canções e algum trecho para coro;
- *Intermezzo*: narrativa musical encenada e cantada, de função decorativa, introduzida entre os atos de uma peça de teatro;
- “Comédia Madrigalesca” ou “Madrigais Dramáticos”: inicialmente um pequeno poema musicado, o madrigal tornou-se dramático sob a influência do teatro naturalista e satírico da Renascença. O termo “dramático” sugere somente a ideia de uma ação dialogada, não trágica, já que esses divertimentos eram consagrados à comédia. Os personagens expressavam-se polifonicamente, com contrapontos de falas simultâneas, e de que a futura ópera se utilizará dessa sua especialidade.

O madrigal italiano, assim como a *chanson* francesa, sofreu influência dos círculos humanistas que floresceram na Itália Renascentista, espalhando-se por toda Europa. Um desses círculos, a Camerata Bardi, representou um papel importante na formação de um novo estilo, livre das injunções da escrita polifônica e que a poesia reencontrava uma posição eminente: a ópera.

Durante os anos de 1576 a 1585, na residência de Giovanni Bardi (1534-1612), conde de Vernio, um grupo de nobres e músicos se reunia para discutir poesia, música e ciência. Entre os melhores espíritos da época estavam: Piero e Gianbattista Strozzi, compositor e poeta; Alessandro Striggio; Ottavio Rinuccini, cujas “pastorais dramáticas” foram os libretos dos primeiros melodramas; o músico Vincenzo Galilei (1520-1591); o jovem compositor Giulio Caccini (1545-1618) e sua esposa Lucia, ambos cantores.

Esse grupo, mais tarde conhecido como a Camerata Florentina, fez ouvir obras compostas num estilo monódico, em oposição à polifonia, no qual será possível se “recitar cantando”. Esse será o estilo das óperas. Candé (1994) comenta que a Camerata realizou o sonho de Jean-Antoine de Baïf (1532-1589, poeta francês), que confessava seu pesar em não ter redescoberto a tradição grega das “fábulas cantadas”. E, em sua busca da simplicidade, coincidem com a Reforma, que extrai do acervo popular os modelos de um novo canto coletivo.

Após o término dos trabalhos da Camerata e a dissolução do grupo, Jacopo Corsi (c.1560-1604), compositor e cravista amador, torna a ser o novo mecenas influente da época, de espírito original e voltado para o futuro. A partir de 1590, Corsi organiza em sua residência saraus poéticos e musicais, que são frequentados pelos poetas Rinuccini e Torquato Tasso e pelo compositor Emilio de Cavalieri.

[...] Baseando-se nos ensaios de Cavalieri, Rinuccini e Corsi apelam em 1594 para um músico da corte, Jacopo Peri (1561-1633), cantor renomado e *gran maestro d'armonia*, a quem encarregam de musicar *inteiramente* a *Dafne* de Rinuccini. Tratava-se de experimentar no teatro o novo estilo, essencialmente dramático, intermediário entre a declamação e o canto. Esse estilo não tardará a ser qualificado de *rappresentativo* ou *recitativo* [...]. (CANDÉ, 1994, p. 425).

Essa obra de Peri foi estreada na casa de Corsi durante o carnaval de 1594-1595. É bem provável que esta peça tenha sido o primeiro melodrama inteiramente cantado, um novo gênero de espetáculo, o chamado *stile rappresentativo*, em que as personagens se exprimiam musicalmente, mas a música não tinha autonomia, pois estava intimamente ligada à expressão dramática.

Esse novo estilo, portanto, não pode ser confundido com o madrigal dramático, que era composto de maneira polifônica e especificamente não representativo; com o drama ou a comédia que era entrecortados de *intermedi* de estilo madrigalesco; ou mesmo com o madrigal, que era essencialmente lírico, cantado por uma voz acompanhada. “*Dafne*” de Jacopo Peri preconiza o que será a ópera no novo período que já se desponta, o Barroco.

Música sacra. A Missa e o Moteto continuam sendo as principais formas da música sacra na Renascença e o maior legado musical nesse sentido foi, sem dúvida, a polifonia coral. A polifonia coral, segundo Bennett (1986), é a música contrapontística para um ou mais coros, geralmente cantada *a capella*, isto é, sem acompanhamento instrumental.

- Missa: na Renascença o Ordinário da Missa²¹ já estava estruturado, predominando a formação cíclica baseada em um *cantus firmus*, praticamente em desuso no final do século XVI, ou em uma “paródia” (Missa Paródia), com polifonia retirada de madrigais, motetos ou *chansons* de outros compositores. Os compositores que utilizaram esse recurso com maestria foram Josquin des Prez (c.1440-1521), G. Pierluigi da Palestrina (1525-1594), Orlando di Lasso (c.1530-1594) e Tomás Luis de Victoria (c.1548-1611). O Próprio da Missa²² volta a fazer parte do ritual católico mais frequentemente e geralmente é composto à maneira do Moteto.
- Moteto: com texto predominantemente sacro, a estrutura do Moteto se transforma na Renascença. Não é mais utilizado a isorritmia nem mesmo a pluritextualidade, onde cada voz entoava um texto diferente, como na

21 Com texto fixo, é estruturado pelas seções: *Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus, Agnus Dei e Ite missa est* (opcional).

22 Com texto variável, são as seções da Missa acrescentadas em uma sequência determinada ao Ordinário: Intróito, Gradual, Sequência ou Aleluia, Ofertório e Comunhão.

Idade Média. No século XVI, o Moteto se estrutura sobre seções livres e cada uma delas apresenta um novo motivo para se empregar a imitação. Os compositores italianos, principalmente G. Gabrieli (c.1557-1612) contribuíram para uma nova maneira de escrita de Moteto no final do século XVI ao empregarem os *cori spezzati* (coros separados). Essa prática, associada à Catedral de São Marcos (Veneza) e também denominada de estilo policoral veneziano, consiste na utilização de coros colocados em diferentes locais da Catedral cantando alternadamente, provocando um efeito estereofônico que se tornou muito popular na época. Poderia ou não ter acompanhamento instrumental.

Importante reforçar que na Renascença a música religiosa passou por uma grande revolução. A Reforma (ver item 4.3.1 – Contextualização política, social e artística e item 4.3.2 – O Renascimento musical) provocou uma divisão consistente na música religiosa, fazendo com que fosse Católica ou Protestante.

As principais formas musicais sacras católicas, portanto, são o Moteto e a Missa. E as principais formas musicais protestantes são o Coral, os Salmos e os Serviços Anglicanos.

4.3.5 Os compositores

Candé (1994) comenta que na Renascença, sob a influência da música inglesa, os Estados da Borgonha (Hainaut, Artois, Picardia, Flandres, Brabante, Holanda) produziram grandes músicos. Muitos foram para a Itália aprender o bel-canto e reaver o lirismo, atraídos pelas ofertas empregatícias dos mecenas. Desse modo, esses compositores exerceram uma influência decisiva sobre a evolução do grande estilo polifônico renascentista.

A então chamada escola franco-flamenga se destacou no cenário musical renascentista. Todos os grandes compositores desse período participaram desta escola e apesar de todos eles serem naturais da mesma região, desenvolveram uma carreira internacional e representaram uma arte europeia de característica cosmopolita que levou a polifonia a seu apogeu.

Alguns centros musicais e seus mais destacados compositores foram:

Holanda

Heinrich Isaac (c.1450-1517): começa sua carreira em Florença. Depois da queda dos Médicis, troca Itália por Viena, a serviço de Maximiliano, acompanhando a corte imperial em suas viagens e também viajando por conta própria

pela Itália. Isaac fez progredir grandes gêneros representativos das escolas musicais da Renascença: missa e moteto na tradição franco-flamenga, “representação sacra”, formas instrumentais de *hausmusik*, *canti carnascialeschi* e, sobretudo o *lied* alemão. Esse flamengo de cultura italiana é um dos principais fundadores da escola polifônica alemã. Obra: 36 missas; 50 motetos; 60 canções polifônicas; canções instrumentais.

Jacob Obrecht (c.1450-1505): frequentemente associado a Ockeghem, sem nenhuma razão, nem de estilo, nem de geração, é chamado a Ferrara em 1487 por Ercole d’Este que aprecia a qualidade expressiva e suavidade harmônica de sua escrita polifônica, geralmente audaciosa. Certamente a excepcional sedução de sua música contribuiu para o prestígio da escola flamenga na Itália, levando a um alto grau de refinamento a tradição herdada de Dunstable. Obra: 28 missas; 28 motetos; mais de 30 canções; tablaturas e peças instrumentais.

Bélgica

Johannes Ockeghem (c.1410-1497): considerado o maior compositor da segunda geração renascentista, criou um estilo pessoal, notável pela nobreza e rigor do pensamento polifônico. Do ensino que recebeu de Dufay (Cambrai, 1449), reteve a sutileza do contraponto mais do que a suavidade melódica e harmônica. Foi fundador da nova escola polifônica franco-alemã que sucedeu à de Dufay e Binchois. Ficou quase toda a vida a serviço dos reis de França. Obra: 19 missas, entre as quais a Missa de Réquiem polifônica; 9 motetos, 19 canções francesas.

Adrian Willaert (c.1480-1562): no ano de 1514 foi enviado a Paris para estudar direito, mas interessou-se muito mais pela música, tornando-se aluno de Jean Mouton. Entre os anos de 1518-1527 fez viagens pela Itália e de 1527-1562 foi *maestro di capella* da igreja de São Marcos de Veneza, onde sua influência e seu ensino estão na origem da prestigiosa escola veneziana. Foram seus alunos: Zarlino, de Rore e A. Gabrieli. Obra: missas; motetos e madrigais; transcrições para alaúde; fantasias e *ricercari* instrumentais.

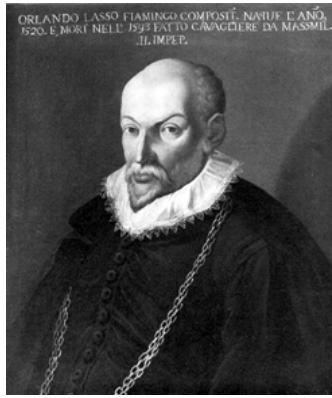


Figura 44: Orlando di Lasso (Cívico Museo Bibliografia Musicale, Bolonha).

Orlando di Lasso (c.1530-1594): tinha uma bela voz e foi menino de coro da igreja de Sain-Nicolas de Mons. Entre os anos de 1544-1550 acompanha Ferdinando de Gonzaga a Palermo e Milão. Depois, em 1552-1555 foi convidado pelo arcebispo de Florença à Roma e é nomeado mestre dos coros da igreja de São João de Latrão. Dos 24 aos 62 anos (sua morte), residiu em Munique a serviço dos duques de Baviera, primeiro como *chantre*, depois como *kapellmeister* (1563). Lasso desenvolveu em Munique uma atividade prodigiosa, edificando uma obra monumental, participando de todas as cerimônias, de todos os festejos da corte, empreendendo inúmeras viagens para recrutar cantores ou para levar suas obras aos ilustres personagens a que eram dedicadas. Obra: 70 missas; 4 Paixões; cerca de 100 *Magnificat*; 1000 motetos e composições similares; 200 madrigais e *villanellas*; 150 canções francesas; 100 *lieder* alemães.

E ainda os compositores: Pierre de la Rue (c.1460-1518), Nicolas Gombert (c.1495-1560), Jacob Clement (c.1510-1556) e Cyprian de Rore (c.1515-1565).

França



Figura 45: Josquin des Prez.

Josquin des Prez (c.1440-1521): o maior músico de seu tempo, residiu cerca de 40 anos na Itália. Herdeiro da arte de Dufay e de Ockeghem supera-os, tanto

pela perfeição técnica como pela qualidade da inspiração melódica e pela adequação da expressão lírica, particularmente em seus admiráveis motetos. É o mais italiano dos mestres franco-flamengos, mas levou para a Itália muito mais do que dela extraiu, principalmente o soberano equilíbrio da inteligência e do coração, a perfeita união da poesia e música. Obra: 19 missas a 4 vozes; 129 motetos a 4, 5 e 6 vozes; mais de 80 canções francesas, italianas, latinas ou instrumentais.

Clément Janequin (c.1485-1558): provavelmente discípulo de Josquin des Prez. A partir de 1525 recebeu múltiplos benefícios eclesiásticos tanto no Bordelais como em Anjou. Em 1534-1537 foi mestre da escola de meninas de coro da catedral (Angers) e em 1548 empreendeu estudos na universidade da cidade. Entre os anos de 1549-1558 mudou-se para Paris; tornou-se capelão e músico do duque de Guise, depois, “compositor ordinário do rei” (Henrique II). Apesar de sua reputação e de suas múltiplas fontes de rendimento, faleceu na pobreza. Obra: cerca de 250 canções francesas; 2 missas (*La bataille* e *L’aveuglé Dieu*), 82 salmos de Davi (1559), vários livros de motetos, salmos e canções espirituais.

Inglaterra

William Byrd (1543-1623): aluno de Thomas Tallis, a quem permanecerá ligado até a morte deste. De 1563-1572 foi organista da catedral de Lincoln e a partir de 1572, organista da Chapel Royal, cargo que dividia com Tallis. No ano de 1575, Tallis e Byrd obtiveram da rainha Elisabete um privilégio de 21 anos para a edição e venda de música impressa, porém, pouco depois da morte de Tallis (1585), Byrd cede seu privilégio. Obra: 3 missas e 210 motetos latinos (culto católico); 4 serviços e cerca de 70 *anthems* e salmos (culto anglicano); 80 madrigais, canções sacras e profanas com acompanhamento de alaúde ou viola; 130 peças para virginal, música para violas.



Figura 46: John Dowland.

John Dowland (1563-1626): entre os anos de 1580-1584 esteve em Paris a serviço do embaixador da Inglaterra, sir Henry Cobham, e depois de seu sucessor,

sir Edward Stafford. Estudou em Oxford, recebendo o diploma de “Bachelor of Music” em 1588. De 1594-1598 foi alaudista das cortes de Brunswick e Hesse e, sendo o maior alaudista da Europa, empreende uma viagem pela Itália em 1595. Entre os anos de 1598-1606 foi alaudista do rei Cristiano IV da Dinamarca e no final da vida (1612-1626), alaudista do rei Jaime I e Carlos I da Inglaterra. Obra: 3 livros de *Songes or ayres* a 2, 4 e 5 vozes com tablatura de alaúde (1597-1603); *ayres* e peças instrumentais em coletâneas coletivas.

E ainda os compositores: Thomas Tallis (1505-1585), Thomas Morley (1557-1602) e Orlando Gibbons (1583-1625).

Itália



Figura 47: Giovanni Pierluigi da Palestrina.

Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-1594): entre os anos de 1544-1551 foi organista e *maestro di capella* da catedral de Palestrina. Nos anos de 1551-1555 é nomeado *maestro della capella Giulia* (São Pedro), depois membro do coro pontifical. Após sua demissão do coro pontifical, de 1555-1568 foi mestre-de-capela em São João de Latrão (sucendo a Lasso), depois em Santa Maria Maior. Paralelamente, ensinava música no Seminário Romano e organizava festas musicais do cardeal d’Este, em sua vila de Tivoli. De 1570-1594 reassumiu a direção da *Capella Giulia* e também foi o principal compositor do coro pontifical, o qual cantará seu hino “*Vexilla regis*” durante a grandiosa cerimônia de elevação do obelisco na praça de São Pedro (1585). Obra: 103 missas; 600 motetos; salmos; hinos; 60 madrigais espirituais; 100 madrigais profanos.

Andrea Gabrieli (c.1520-1586) e Giovanni Gabrieli (c.1557-1612): tio e o sobrinho são inseparáveis na história da música. Andrea foi aluno de Willaert; Giovanni de Andrea. Por volta de 1536, Andrea era *chantre* em San Marco, depois organista em San Geremia, em Veneza. Viajou por toda Alemanha e Boêmia.

De 1564-1584, Andrea esteve no segundo órgão de San Marco, enquanto Merulo esteve no primeiro. Nos anos de 1575-1579 Giovanni era assistente de Lasso na corte da Baviera e depois (1579-1584) foi assistente de Merulo em San Marco. Nos anos de 1584-1586 Andrea assumiu o primeiro órgão de San Marco, enquanto Giovanni assumiu o segundo (até 1612). Em 1587 Giovanni publica suas primeiras obras e empreendeu a publicação póstuma de uma parte da obra do tio. A reputação de Giovanni difundiu-se e sua influência foi crucial, especialmente no norte da Europa, representando o ápice da escola veneziana da alta Renascença. Boa parte de sua música cerimonial sacra explora a arquitetura de São Marcos, usando grupos contrastantes de cantores e instrumentistas para criar efeitos de *cori spezzati* (coros separados). Obra (Andrea): música para os coros de “*Édipo rei*” de Sófocles; 7 livros de madrigais; *ricercari*. Obra (Giovanni): 2 livros de *sacrae symphoniae*; madrigais e ricercares a 4; *Canzoni e sonate* a 3-22 vozes instrumentais.

Carlo Gesualdo (c.1561/1613): príncipe de Venosa, sobrinho do cardeal arcebispo de Nápoles, Alfonso Gesualdo, e, por parte de mãe, do cardeal arcebispo de Milão, Carlo Borromeo (futuro santo), pertencia a uma família italiana bastante culta. Gesualdo se tornou um excelente alaudista, aprendendo composição com Pomponio Nena, de Bari. Sua condição social fez dele o único músico absolutamente independente da Renascença. Obra: 6 livros de madrigais a 5 vozes (1594-1611); 1 livro de madrigais a 6 vozes (1626); 2 livros de *Sacrae cantiones*.



Figura 48: O primeiro retrato conhecido de Monteverdi, c. 1597. (Ashmolean Museum, Inglaterra).

Claudio Monteverdi (1567-1643): foi aluno de Ingegneri da catedral de Cremona. Sua primeira publicação “*Sacrae cantiuunculae tribus vocibus*” data de 1582. De 1590-1612 esteve a serviço do duque de Mântua, Vincenzo Gonzaga, primeiro como violista e cantor e depois como *maestro di capella* (1602). Em 1613 foi indicado *maestro di cappella* em São Marcos (Veneza), reorganizando e melhorando suas atividades. Considerado uma das personalidades medulares da História da Música, compositor de transição entre a Renascença e Barroco, Monteverdi

influenciou praticamente todos os músicos que viviam em Veneza e, consequentemente, em toda a Itália. Grande parte de seu percurso como compositor pode ser observado nos 8 livros de madrigais seculares publicados entre 1587 e 1638. Obra: “*L’Orfeo*”; “*Tirsi e Clori*”; 9 livros de madrigais; 3 Missas; motetos e salmos.

E ainda os compositores: Gioseffo Zarlino (1517-1590), que no ano de 1558 publicou “*Le istituzioni harmoniche*”, com o objetivo de unir teorias espetaculares, baseadas em fontes da Antiguidade, às práticas modernas de composição. Claudio Merulo (1533-1604), famoso por sua execução ao órgão, desenvolvendo um idioma característico em suas *toccatas* e *ricercares*. Luca Marenzio (1553-1599), integrante da Camerata Florentina e Adriano Banchieri (1568-1634), lembrado principalmente por seus tratados sobre exercícios para execução ao órgão e por seus 6 livros de animadas *canzonettas* a 3 vozes. Seu tratado “*L’organo suonarino*” (1605) descreve a realização de cifras no baixo, dando instruções para o acompanhamento do canto litúrgico ao órgão.

Espanha

Juan del Encina (1468-1530): poeta, dramaturgo e compositor espanhol, aos 16 anos entrou para o coro da catedral de Salamanca e em 1498 partiu para Roma para servir na corte do papa espanhol. Ocupou também cargos nas catedrais de Málaga (1508-1519) e León (1519 até sua morte). Escreveu a maior parte de sua obra antes dos 30 anos, e muitas delas são *villancicos*, com ritmos variados e flexíveis, textura polifônica transparente, harmonias expressivas, disposição silábica dos versos em música e melodias fluentes e serenas. Sua originalidade reside na capacidade de combinar ritmo e expressão como um conjunto inseparável.

Tomás Luis de Victoria (c.1548-1611): pouco se sabe sobre sua biografia ou mesmo sobre seu aprendizado musical. De 1565-1578 foi estudante de teologia, depois cantor e, enfim, mestre-de-capela no Collegium Germanicum de Roma. Sucedeu, por algum tempo, Palestrina no Seminário romano. Em 1572 publicou seu primeiro livro de motetos e em 1575 foi ordenado padre. Depois de 30 anos em Roma, em 1594, mudou-se para Madri e foi nomeado cantor e logo depois organista do convento das Descalzas Reales. Obra: *Officium hebdomadae sanctae* (1585); *Officium defunctorum* (1605), sua obra prima; 46 motetos; 35 hinos; salmos; antífonas e cânticos.

4.4 Considerações finais

A Renascença foi um período de mais ou menos um século e meio (1453-1600) e que inaugurou a chamada Idade Moderna. Foi neste período que a

Igreja perde sua hegemonia e a cultura é influenciada pelo Humanismo. Com a prática do mecenato, as Artes em geral alcançam um esplendor inigualável. Com base nesta influência humanista é possível destacar algumas características da música renascentista:

- Redescoberta da cultura greco-romana e dos tratados de estudiosos e filósofos da Antiguidade sobre música que foram utilizados não mais como modelos para formação profissional, mas como materiais de estudo.
- Música ainda baseada em modos, mas gradativamente caminhando para um maior emprego de acidentes, o que denota o início da tonalidade.
- As dissonâncias são tratadas com menor rigor e há uma preocupação maior com a progressão dos acordes.
- Texturas musicais continuam com o predomínio da polifonia, mas, com a Reforma Protestante, a homofonia também ganha força.
- Reforma Protestante demarca o novo caminho da música religiosa, que passa a ser católica ou protestante.
- Os objetivos musicais dos reformadores estão basicamente no emprego da língua vernácula nos cantos, na simplificação da música empregada no culto e na participação dos fieis entoando as canções.
- Auge da música vocal polifônica, principalmente a música sacra, com os motetos e policorais, acompanhados ou não por instrumentos.
- Auge da música profana vocal, principalmente com os madrigais italianos e ingleses; e da música instrumental com as variações, danças, *canzoni* e *ricercari*.
- Início da estruturação da ópera. Apesar de não se poder dizer que existiu ópera durante a Renascença, houve uma movimentação por parte dos artistas e intelectuais da época para se estruturar os espetáculos musicais que aconteciam durante as diversas festividades, culminando no *stile rappresentativo*, que deu origem à ópera Barroca.
- Com o desenvolvimento da luteria, os compositores passam a se interessar mais pelos instrumentos musicais. No início escreviam apenas transcrições e tablaturas da música vocal para a música instrumental. Depois, passaram a escrever músicas específicas para os diferentes instrumentos, em especial o alaúde, órgão e cravo.
- A escola franco-flamenga foi a que mais influenciou a música e os compositores durante a Renascença. Pelo prestígio dos compositores dessa escola, as famílias de mecenas italianos, principalmente, patrocinavam seus serviços, deixando-os responsáveis por todos os acontecimentos musicais de suas cidades.

4.5 Estudos complementares

Para uma investigação mais profunda e direcionada acerca dos assuntos tratados sobre a música na Renascença, faz-se importante o estudo e análise mais detalhados das seguintes referências de consulta:

- Características gerais da música/período Renascentista:
 - A grande Renascença / Apogeu da polifonia e começo dos tempos modernos em *História universal da música* de Roland de Candé. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1994. v. 1. (631 p.).
 - Capítulo 6: A era renascentista: de Ockeghem a Josquin / Capítulo 8: Música sacra no Renascimento tardio em *História da Música Ocidental* de Donald Grout & Claude Palisca. Tradução de Ana Luísa Faria. 4. ed. Lisboa: Gradiva, 2007 (759 p.)
 - Renascimento em *Atlas de música* – dos primórdios ao Renascimento de Ulrich Michels. Lisboa: Gradiva, 2003 (286 p.).

- Termos musicais referentes ao período Renascentista:
 - *Dicionário Grove de música*. Editor Stanley Sadie. Tradução de Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994 (1048 p.).

- Música vocal Renascentista e suas formas:
 - Capítulo 6: Música vocal no século XVI em *História Concisa da Música* de William Lovelock. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1987. (285 p.).
 - A grande Renascença / Apogeu da polifonia e começo dos tempos modernos: a canção polifônica; da “frotolla” ao madrigal; o madrigal inglês; a renovação da música sacra em *História universal da música* de Roland de Candé. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1994. v. 1. (631 p.).
 - Capítulo 7: Novas correntes no século XVI em *História da Música Ocidental* de Donald Grout & Claude Palisca. Tradução de Ana Luísa Faria. 4. ed.. Lisboa: Gradiva, 2007 (759 p.).

- Música instrumental Renascentista, suas formas e instrumentos musicais:
 - Capítulo 7: A ascensão da música instrumental em *História Concisa da Música* de William Lovelock. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1987. (285 p.).

- A grande Renascença / Apogeu da polifonia e começo dos tempos modernos: a música instrumental em *História universal da música* de Roland de Candé. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1994. v. 1. (631 p.).
- Capítulo 7: Novas correntes no século XVI em *História da Música Ocidental* de Donald Grout & Claude Palisca. Tradução de Ana Luísa Faria. 4. ed. Lisboa: Gradiva, 2007 (759 p.).
- Biografia dos compositores Renascentistas:
 - *Dicionário Grove de música*. Editor Stanley Sadie. Tradução de Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994 (1048 p.).
 - *Guia de Música Clássica*. Editor John Burrows. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008 (512 p.).
- Músicas para ouvir:
 - Josquin des Prez: *Missa Pange Lingua*; *Coral Sabat Mater Dolorosa*; *Absalon fili mi* (moteto); *El Grillo* (*frotolla* italiana); *Petite Camusette* (canção).
 - Jacob Obrecht: *Missas Sub Tuum Praesidium* e *Super Maria Zart*; *Salve Regina* (coral).
 - Thomas Tallis: *O Nata Lux de Lumine*; *If ye Love me*; *Lamentations of Jeremiah*; *Laudate Dominum* (moteto).
 - G. Pierluigi da Palestrina: *Missas L'Homme Armé*, *Papae Marcelli* e *Benedictus Es*.
 - William Byrd: *Ave Verum Corpus*; *Missa para Quatro Vozes*; *Susanna Fair* (canção); *Great Service*; *Qui passe: for my lady nevell* (obra para teclado).
 - Giovanni Gabrieli: *Angelus ad Pastores* e *O Magnum Mysterium* (mote-tos); *Canzon duodecimi toni* (*canzona*); *O che felice giorno* (madrigal); *Sonata pian' e forte, das sacrae e symphoniae*.
- Filmes sobre a Renascença:
 - *1492 – A Conquista do Paraíso*. Direção: Ridley Scott. Espanha/França/Reino Unido, 1992. 154 min. Aventura/Drama.
 - *Shakespeare Apaixonado*. Direção: John Madden. Reino Unido, 1998. 135 min. Drama/Romance.

- *Lutero*. Direção: Eric Till. Alemanha, 2003. 121 min. Biografia/Drama.
- *A Outra*. Direção: Justin Chadwick. Estados Unidos/Reino Unido, 2008. 115 min. Drama/Romance.

UNIDADE 5

A Música no Barroco – século XVII

5.1 Primeiras palavras

O período Barroco tem início após o processo das Reformas e Contra-Reformas Religiosas que ocorreu durante o século XVI e apesar de a Igreja Católica ter perdido muito espaço e poder, continuou influenciando o cenário político, econômico e religioso na Europa. A arte barroca, portanto, surge neste contexto expressando todo o contraste e dualismo entre a espiritualidade e teocentrismo medievais e o racionalismo e antropocentrismo renascentistas.

O vocábulo “barroco” tem origem portuguesa e significa pérola ou jóia em formato irregular. No século XVIII este termo era usado pejorativamente para designar o estilo arquitetônico e artístico do então passado século XVII, caracterizado pelo emprego excessivo de ornamentos. No século XIX, porém, estudiosos empregaram o termo “barroco” de uma maneira mais favorável para denominar a tendência decorativa e ostentosa da pintura e arquitetura do século XVII. “Barroco” passou a ser empregado, no século XX, pelos musicólogos para indicar o período da História da Música que vai desde o aparecimento da Ópera e do Oratório até a morte de J. S. Bach, ou seja, de aproximadamente 1600 até o ano de 1750.

Se comparada aos períodos anteriores, a música barroca geralmente é conhecida pelos ritmos enérgicos, pelas melodias extensas e fluentes, pelo emprego de muitos ornamentos e pelo contraste de timbres instrumentais e sonoros. É a época dos contrastes, do *chiaroscuro* da pintura que se traduz na música, principalmente, pelos constantes contrastes sonoros de forte-piano.

O final do período Barroco é marcado por uma fase que revela um novo estilo: o rococó (francês = *rocaille* – concha). O estilo rococó tem início na França e possui algumas peculiaridades, como as curvas e excesso de detalhes decorativos representados nas artes visuais através de conchas, flores, folhas e ramos. Os temas estão relacionados à mitologia grega e romana e aos hábitos das cortes. Muitos estudiosos entendem essa fase como uma profanação do Barroco, pois surge exatamente no momento em que a estética Barroca se liberta plenamente da temática religiosa.

A seguir, uma pequena linha do tempo com alguns principais acontecimentos do período Barroco:

Quadro 3: Linha do Tempo: principais acontecimentos – período Barroco.

1600: <i>Euridice</i> (Peri e Rinuccini) – primeira ópera.	1600	1607: <i>Orfeu</i> (Monteverdi) – ópera apresentada em Mântua.
1618: Início da guerra dos 30 anos (Europa central).	1620	
1637: Criado o primeiro espaço público de ópera em Veneza.	1640	1649: Término da guerra civil inglesa (1642-49) com a execução de Carlos I.
	1660	1661: Lully é nomeado superintendente musical de Luís XIV.
	1680	1689: <i>Dido and Aeneas</i> (Purcell) – ópera inglesa.
1703: Vivaldi é nomeado professor de violino no Orfanato Pietà, Veneza.	1700	1709: B. Cristofori fabrica o primeiro modelo de pianoforte
	1720	1722: J. S. Bach assume o posto de Kantor em Leipzig. 1722: Publicação de “ <i>Traité de l’harmonie</i> ” (Rameau).
1742: <i>Messias</i> (Händel) – primeira apresentação em Dublin.	1740	1750: morte de J. S. Bach.

5.2 Problematizando o tema

Para alguns teóricos, a música ao estilo Barroco tem início no ano de 1570, na Itália, e termina durante a segunda metade do século XVIII em países como a Inglaterra e Espanha. Se as datas são controversas, os teóricos concordam que em relação às características gerais, o Barroco musical tem um número variado de traços de estilo e espírito, incluindo o uso do baixo contínuo e a aplicação da doutrina dos afetos. A ênfase nos contrastes de textura, andamento e intensidade, por exemplo, em comparação com a música da Renascença, também indica definitivamente o início de um novo período na História da Música.

O período Barroco, portanto, foi assinalado por importantes e significativas mudanças no mundo musical, sobretudo no que se refere à transformação e substituição definitiva do sistema de modos pelo sistema tonal. Aqui se destaca o empenho de Johann Sebastian Bach (1685-1750) com a elaboração e publicação dos dois volumes de *O Cravo Bem Temperado* e a publicação, em 1722, do *Tratado de Harmonia* de Jean-Philippe Rameau (1682-1764). Mas, como os compositores chegaram à conclusão de que o sistema tonal atenderia realmente aos seus anseios?

Outro ponto de destaque do Barroco foi o despontar de estilos com características nacionais, sobretudo na Alemanha, França e Inglaterra, apesar da música italiana ainda prevalecer no cenário musical europeu. Como, então, os

compositores conseguiram se desvencilhar, pouco a pouco, da tradição musical italiana? Que recursos musicais foram empregados para caracterizar a música como sendo alemã, francesa ou inglesa, por exemplo?

Burrows (2008) comenta que o Barroco foi o berço da ópera, da expansão da orquestra e do florescimento da música instrumental, principalmente para teclado e violino. Entretanto, no início do período, várias terminologias eram controversas, gerando divergências entre a intenção do compositor e as formas musicais por eles empregadas. Já em meados do século XVII, porém, foram consolidados e padronizados os novos recursos de harmonia, colorido musical e forma, e “[...] os compositores podiam mover-se sem entraves e exprimir adequadamente as suas ideias.” (GROUT & PALISCA, 2007, p. 311).

No Barroco os compositores passam a ser vistos e tratados de modo diferente do período anterior. Não há mais a figura do mecenas e os compositores precisam do apoio da nobreza para sobreviver. A figura dos grandes compositores aparece e, entre eles, a figura de J. S. Bach, talvez, um dos maiores músicos que a História já conheceu.

A música Barroca

Contextualização política, social e artística

Durante o período Barroco a Itália continuou a dominar o cenário artístico e musical europeu, mesmo tendo perdido grande parte de seu poder político e econômico sobre outras regiões da Europa.

Os Historiadores concordam que apesar do Barroco ter assumido inúmeras características ao longo do tempo, seu início está relacionado com a Contra-Reforma renascentista.

Nesta época a Igreja precisava recuperar os fieis perdidos para a Igreja Protestante e de modo a atingir esse objetivo a estética Maneirista, caracterizada principalmente pela sofisticação intelectual, pela valorização do original e interpretação pessoal, pelo dinamismo e complexidade das formas e pelo tratamento artificial de seus temas, com o objetivo de conseguir maior expressão na Arte, não era adequada, sendo até mesmo imprópria para a representação sacra.

A Igreja, portanto, combateu o Maneirismo e estabeleceu uma nova estética: em que a Arte agregasse o povo, apelando para um sensacionalismo e emotividade intensos. Por meio dessa estética, a Igreja, acreditando permanecer conservadora, criou um estilo artístico contraditório e inovador, pois ao mesmo tempo em que induzia à fé, utilizava-se de meios sensoriais físicos para isso.

Era ao mesmo tempo uma arte sensual e espiritual, de fácil compreensão, mas que se utilizava de complexos recursos para atingir seu objetivo em estimular a devoção e piedade do povo. Essa estética é assinalada pela contradição e conflito, características que permanecerão por todo século XVII.

A consolidação das monarquias absolutistas foi outro fator importante para a formação da estética barroca, pois se transformaram em importantes centros da cultura artística e musical, exaltando os valores que defendiam. Por outro lado, a burguesia emergente, agora educada e também consumidora de Arte, com preferências distintas da realeza, favoreceu à formação de escolas barrocas de estética mais realista.

O contexto político e social do período Barroco também foi marcado por inúmeros conflitos, em especial a Guerra dos Trinta Anos (1618-1648) que envolveu a Espanha, França, Suécia, Dinamarca, Países Baixos, Alemanha, Áustria, Polônia, Império Otomano e Sacro Império. Esses conflitos aconteceram por questões de rivalidades religiosas, comerciais, territoriais e dinásticas.

Com o crescimento do racionalismo e pragmatismo fomentados pelo estudo mais sistemático das Ciências e pela nova realidade política, a religião perde espaço e passa a ser mais questionada. Assim essa atitude de questionamento foi predominante na obra de cientistas e filósofos barrocos, como Thomas Hobbes (1588-1679), René Descartes (1596-1650) e Blaise Pascal (1623-1662), que lançaram os fundamentos para um novo método de pesquisa e de uma nova maneira de pensar: o racionalismo.

Nas Artes em geral, entretanto, vê-se outro aspecto prevalecer: o emocional em detrimento ao racional renascentista. As obras do período Barroco romperam o equilíbrio entre sentimento e razão, entre Arte e Ciência, que os artistas do período anterior procuraram realizar de maneira consciente. A Arte Barroca retrata o conflito espiritual e religioso, traduzindo a angustiante tentativa da conciliação dos opostos: espírito e matéria; bem e mal; céu e terra; paraíso e inferno; pureza e pecado; alegria e tristeza; Deus e diabo.

Na pintura, a composição se caracteriza pela assimetria, revelando um estilo monumental e retorcido; pelo contraste do *chiaroscuro* (claro-escuro), recurso que intensificava a sensação de profundidade; pelo realismo e escolha de temas que refletiam um momento de maior intensidade dramática. Dentre os principais pintores temos o italiano Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571-1610), o flamengo Peter Paul Rubens (1577-1640), o espanhol Diego Velázquez (1599-1660) e o holandês Rembrandt van Rijn (1606-1669).

A escultura e a arquitetura são artes entrelaçadas. As esculturas, com predomínio das linhas curvas, retratam as emoções violentas nos gestos e faces dos personagens, atingindo uma dramaticidade nunca vista até então. Na arquitetura, são construídas inúmeras Igrejas, imponentes, com colunas que

transmitem a impressão de poder e movimento, com tetos elevados e elaborados dando a dimensão do infinito e com janelas que permitem a entrada da luz de modo a destacar as principais esculturas.

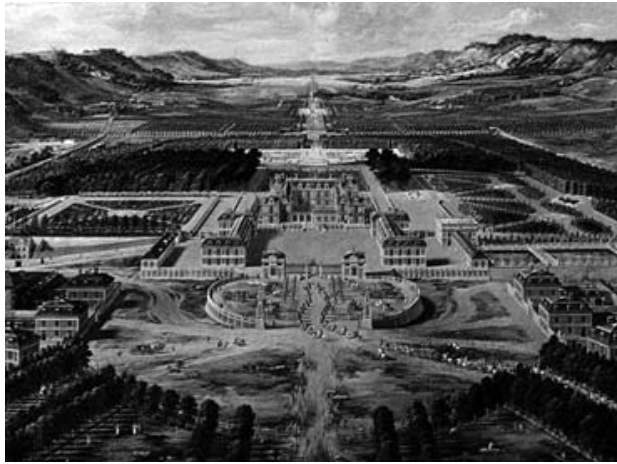


Figura 49: Palácio de Versailles em 1668. Tela de Pierre Patel (1604-1676).

Já a arquitetura palaciana era baseada em três pavimentos, estendendo-se sobre a paisagem, compostos de várias alas e com uma repetição infindável de colunas e janelas. O exemplo mais representativo desta época é o Palácio de Versailles (França), manifestação das ambições absolutistas de Luís XIV.

O Barroco musical

O século XVII trouxe uma novidade à prática musical vigente na Europa até então: as classes dirigentes não faziam mais música, mas contratavam profissionais para fazê-la, para sua diversão. Por outro lado, a música passa a ser dispensável à vida em sociedade, pois os “concertos”, em sua maioria, eram realizados em reuniões privadas, onde os próprios aristocratas, também conhecedores de música, executavam seus instrumentos preferidos para enganar o ócio.

Boffi (2006) comenta que o desenvolvimento da instrução favoreceu o progresso de um saber diversificado de predominância literária, em que o “homem de bem” poderia estudar e conhecer sobre todos os assuntos sem precisar estar em contato social. Dessa forma, o homem do século XVII já ouve bastante música na Igreja, nos teatros, nos salões, e não precisa mais se expor às diversidades da representação. Ele estuda suficientemente as regras e os métodos musicais para saber como a música é feita e para poder controlar o bom gosto desta música. Isso lhe basta.

Com relação ao artista, o prestígio dos grandes virtuosos cresce à medida que eles levam mais longe os limites do impossível na execução instrumental,

porém, os compositores, tornam-se fornecedores, praticamente escravos de seus empregadores. Na Renascença, apesar dos músicos e compositores dependerem materialmente da generosidade de um patrão, eram considerados com respeito e tinham ares de celebridade. A partir do Barroco, a subordinação torna-se humilhante e o prazer dos poderosos empregadores passou a ser considerado como uma regra estética.

Apesar da subordinação do músico e do compositor, foi no século XVII que os primeiros teatros de ópera foram construídos e os primeiros concertos públicos e pagos aconteceram, oferecendo à criação musical perspectivas mais democráticas. Isso comprova uma curiosidade geral e a existência prévia de um público musical, ao mesmo tempo mais exigente e mais ingênuo, que praticava menos música, porém, que falava mais sobre ela, ainda que muitas vezes sem exatidão.



Figura 50: *Os Músicos* (c. 1600) por Caravaggio.

Segundo Grout & Palisca (2007), mesmo com as contínuas mudanças musicais, algumas características foram constantes ao longo do período Barroco, e uma delas foi o estabelecimento de uma distinção entre uma prática mais antiga e uma mais recente de composição. No ano de 1605, C. Monteverdi já fazia distinção entre uma *prima prattica* e uma *seconda prattica* de composição, em que a primeira se referia ao estilo da polifonia vocal sendo a música dentetora do texto e a segunda, ao estilo da música de predominância monódica²³, em que o texto dominava e as antigas regras poderiam ser modificadas. Outros compositores designavam essas práticas como *stilo antico* e *stilo moderno*, ou ainda, *stylus gravis* e *stylus luxurians* (estilo severo e estilo figurativo ou ornamentado).

No decorrer do século XVII surgiram novas distinções estilísticas, independentes das questões de antigo ou moderno, mas a mais aceita foi a grande divisão da música em três estilos: *ecclesiasticus* (sacro), *cubicularis* (música

23 Música monódica ou monodia: no Barroco refere-se à canção, especialmente italiana, para voz solista e acompanhamento instrumental (contínuo). Não confundir com monofonia ou música monofônica (em oposição à polifonia), que é a música para única voz sem acompanhamento instrumental, como por exemplo, o cantochão medieval.

de câmara ou concerto) e *theatralis* ou *scenicus* (música de teatro ou cênica). Estas distinções se deram de acordo com a finalidade para qual a música era escrita e ofereceram outro contraste com as concepções renascentistas.

Outra importante característica da música barroca foi o emprego da Doutrina dos Afetos (alemão = *Affektenlehre*). Essa doutrina foi derivada das ideias clássicas de retórica, sustentando que determinados meios musicais como ritmos, motivos, intervalos, dinâmicas ou tonalidades específicas, poderiam exprimir as emoções ou estados de espírito como a raiva, agitação, heroísmo, exaltação mística, assombro, elevação, contemplação, entre outros. Esses efeitos musicais eram intensificados através dos contrastes repentinos, característicos da música barroca.

Desse modo, a música do século XVII não era composta para expressar o sentimento de um compositor, mas para representar os “afetos” (emoções) num sentido genérico.

A partir de 1600 os estudiosos iniciaram o processo de classificação e sistematização dos recursos musicais para que a doutrina dos afetos pudesse ser colocada em prática satisfatoriamente. Entretanto, foram os alemães que relacionaram e designaram os recursos musicais com as regras e recursos da retórica.

O próprio processo de composição musical era concebido, por analogia com as regras da retórica, como consistindo em três passos: *invento*, a “descoberta” de um tema, ou ideia musical de base; *dispositio*, a planificação ou exposição das divisões ou “subtítulos” da obra; *elaboratio*, a elaboração do material. (GROUT & PALISCA, 2007, p. 312).

Escolas musicais nacionais. O principal motivo que desencadeou o surgimento de características nacionais mais específicas na música dos diferentes países europeus no século XVIII foi a emancipação da música instrumental.

Essas características nacionais não são atribuídas, como na música vocal, somente às particularidades linguísticas. Candé (1994) comenta que a estruturação das escolas nacionais europeias estão relacionadas às tradições éticas e estéticas de cada país, já que, o sistema musical e os recursos instrumentais eram os mesmos em toda a Europa, não favorecendo à distinções que pudessem caracterizar a música de determinado país.

A Escola Italiana ainda ditava regras no cenário musical europeu barroco, influenciando outros países. A monodia foi a nova expressão dramática que os italianos buscaram, mas, na música instrumental permaneceram fiéis ao estilo imitativo. A criatividade italiana esteve em conciliar lirismo e refinamento na escrita musical. Criaram e desenvolveram as principais formas instrumentais, tendo Girolamo Frescobaldi (1583-1643) e Arcangelo Corelli (1653-1713) como as duas fontes complementares da qual toda a música instrumental italiana procede.

A Escola Alemã deve muito aos italianos, mas apesar dessa influência, os alemães preservaram as raízes populares de sua cultura musical, privilegiando as melodias corais. Os compositores alemães permaneceram fiéis à escrita polifônica e desenvolveram ao mais alto grau de perfeição e complexidade dois gêneros tradicionais: o coral variado (contraponto florido sobre um *cantus firmus*) e a fuga (estilo imitativo). A música para órgão é dominante e, desde Samuel Scheidt (1587-1653), a evolução converge para J. S. Bach, passando por Dietrich Buxtehude (1637-1707) e Johann Pachelbel (1653-1706).

A Escola Inglesa conservou a tradição dos *consort of viols*, até o advento de Carlos II, em 1660. Para essas formações instrumentais, músicos audaciosos como Orlando Gibbons (1583-1625), compuseram variações, fantasias e “*in nomine*” ao velho estilo polifônico. Entretanto, a principal contribuição inglesa para a música instrumental foi um vasto repertório para instrumentos de teclado (órgão e cravo ou virginal), como: variações, danças e retratos musicais.

Mas, com exceção de Giles Farnaby (c.1595-1640), fantástico e romântico, os virginalistas se apegam mais ao período elisabetano do que à nova era. Depois da morte do maior deles, John Bull, a Inglaterra ficará mais de meio século sem música instrumental notável, até Purcell; em seguida, no século XVIII, irá voltar-se inteiramente para a música italiana. (CANDÉ, 1994, p. 515).

A Escola Francesa foi insuperável na técnica e repertório para órgão e cravo. O fundador da escola de cravo francesa foi Jacques Champion de Chambonnières (1602-1672), que herdou dos alaudistas um estilo polifônico bastante leve, porém, manteve a característica da rica ornamentação barroca. A música para órgão e cravo de Louis Couperin (c.1626-1661) é complementar à de Chambonnières, porém, se distingue desta por seu vigor e audácia simbolizados pelos cromatismos e modulações ousadas de inspiração inquieta e romântica. No apogeu da escola francesa para cravo temos a figura de François Couperin (1668-1733), sobrinho de Louis, com suas 233 peças para cravo que denotam uma imaginação sem igual e o domínio dos diferentes estilos.

Rococó. Estilo artístico que teve início na França como um desdobramento do estilo barroco. De característica mais leve e intimista, foi empregado primeiramente na decoração de interiores, mas a partir do momento que passou para a Arquitetura, foi difundido para as demais artes.

O termo deriva do francês *rocaille* (concha) e significa a técnica de incrustação de conchas e fragmentos de vidros utilizados na decoração de grutas artificiais. As características gerais do Rococó são: emprego exagerado de formas curvas e elementos decorativos como conchas, laços e flores; elegante; alegre; extravagante e exuberante.

Na música, o Rococó foi o período de transição entre o Barroco e Classicismo, que aconteceu entre os anos de 1720-1760; o termo foi aplicado principalmente

à música francesa desta época. Caracteriza-se por obras mais leves, especialmente a *opéra-ballet* francesa e também a música para teclado de F. Couperin, com seu estilo decorativo e sua ênfase nas peças de caracterização. Rococó também está associado à música dos compositores franceses para flauta e violino da mesma época e às óperas de J. P. Rameau. Por extensão aplicou-se à música não francesa, como por exemplo, as obras de câmara de Georg Philipp Telemann (1681-1767).

As formas instrumentais, os instrumentos e a orquestra

No Barroco a música instrumental se torna totalmente independente da música vocal, apesar de ainda receber sua influência.

Segundo Grout & Palisca (2007), durante toda a primeira metade do século XVII a música instrumental foi adquirindo tanta importância como a música vocal e os compositores passaram a escrever mais e com melhor conteúdo as músicas exclusivas para instrumentos, valorizando a individualidade de cada um, principalmente a do violino.

O processo de desenvolvimento da luteria iniciado na Renascença tem um papel preponderante sobre as técnicas de execução o que induz, por sua vez, a novas concepções de escrita e formas instrumentais. As formas musicais instrumentais barrocas, portanto, se baseiam nas aquisições renascentistas, mas ainda durante a primeira metade do século XVII não estavam padronizadas e as designações eram confusas. De acordo com Candé (1994), até por volta de 1650, as diversas peças instrumentais poderiam ser designadas de *sonata*, *toccatà*, *canzone* e *sinfonia*. A sinfonia poderia ser para um instrumento, havia os *concerti di sonate* e os *concerti ecclesiastici* para vozes e instrumentos.

Apesar dessas confusões, é possível distinguir algumas formas que foram se estruturando e padronizando já na segunda metade do século XVII, dando o suporte para um pleno desenvolvimento no período seguinte, o Classicismo.

Suíte: sobreposição de danças contrastantes. Forma instrumental favorita dos alaudistas e cravistas, na primeira metade do século XVII perde sua função coreográfica, sendo frequentemente composta de um prelúdio em estilo de improviso, seguido de uma pavana, uma galharda, uma alemanda e uma corrente. Nesta época a estruturação da suíte é tão variável quanto sua denominação: *sonata*, *balletto*, *partita*, *lesson*, *ordre*.

Na segunda metade do século XVII, a suíte é padronizada em sua estruturação com: prelúdio, alemanda (andamento moderado em compasso quaternário), *courante* ou corrente (de origem francesa ou italiana, moderadamente rápida em compasso ternário), sarabanda (de origem espanhola, andamento lento, compasso ternário com acentuações nos segundos tempos) e giga (de caráter

alegre em compasso binário ou ternário composto). Entre a sarabanda e a giga poderiam ser inseridas danças suplementares como: gavotas, *bourrées*, *rigaudons*, minuetos, entre outras, que geralmente eram compostas aos pares: minueto I e minueto II, por exemplo. Todas as danças da suíte são compostas na mesma tonalidade²⁴ e estão na forma binária simples (duas seções A-B que geralmente se repetem).

Varição: composição de tradição renascentista, a variação explora os recursos do estilo de imitação, da harmonia, da instrumentação e do ritmo. Gênero bastante difundido no repertório dos cravistas e organistas, em particular nas formas de *chacona* ou de *passacaglia*, e coral variado.

Originalmente a *chacona* e a *passacaglia* eram danças populares espanholas bem rápidas, mas no século XVII foram introduzidas na França e tornaram-se danças de corte, aparecendo também no final das óperas-balés. Como as demais danças barrocas, perderam seu caráter coreográfico na música instrumental e passaram a se apresentar como uma série de variações ornamentais sobre um tema curto, várias vezes repetido. Na *chacona* o tema fica no baixo o que acaba desenvolvendo um *basso ostinato*. Na *passacaglia* o tema circula livremente entre as vozes, perdendo-se e até mesmo transformando-se na polifonia. Entretanto, muitas obras não obedecem a essas estruturas, gerando confusões, por isso, não se pode levar essa distinção como regra.

O coral variado é a forma por excelência da música para órgão alemã e, originalmente, é uma improvisação que o organista realiza sobre um baixo contínuo. A improvisação acaba tornando-se um acompanhamento para o canto comunitário do culto luterano. O coral variado pode ter o tema litúrgico rodeado de contrapontos floridos (coral fugado); ou simplesmente pode ser tratado com variações canônicas ou até em forma de fuga.

Fuga: técnica de composição em que um ou mais temas são trabalhados por meio do contraponto imitativo a 2, 3, 4 ou 5 vozes. “Passando da polifonia vocal à música instrumental, o estilo de imitação deu origem, já no séc. XVI, a formas excepcionalmente fecundas [...]” (CANDÉ, 1994, p. 507), que culminou na fuga. Assim como outras formas barrocas, até a segunda metade do século XVII denominações como *cazone*, *capriccio*, *toccata*, *fantasia*, *ricercare* e *fuga* eram confundidas e designava frequentemente a mesma estrutura de uma peça em imitação livre, esboço da fuga já estruturada enquanto forma musical.

J. S. Bach elevou a fuga ao seu mais alto grau e, nestes moldes, Candé (1994) comenta que a fuga tem uma estrutura tonal definida, com elaborado

24 Com exceção dos pares de danças suplementares. Exemplo: minueto I em Sol M (acompanhando a tonalidade principal da suíte); minueto II, contrastante, em Sol m (homônima menor) ou em Mi m (relativa menor). Se a tonalidade principal for menor, a dança em tonalidade contrastante estará na homônima maior ou na relativa maior.

desenvolvimento temático, distinguindo-se das outras formas de imitação. Tendo como princípio o tema e contra-tema, a fuga “brinca” com as oposições de caráter e variações entre os temas e contra-temas nas diferentes vozes, com as modulações e elementos de contraste e renovação, todos estes, artifícios próprios do estilo imitativo.

Sonata: o termo refere-se, originalmente, a uma peça que deveria ser “soada” em instrumentos, opondo-se à *cantata*, ou peça para ser cantada. As sonatas do início do século XVII não têm uma forma definida e sua característica comum é somente acentuar a individualidade dos instrumentos, consagrando sua emancipação.

Apesar de o violino ter assumido uma posição preponderante no cenário musical, os compositores ainda não o empregavam como instrumento solista. Assim, surge a “sonata a três” ou “trio-sonata”, composição para 2 violinos concertantes (que também poderiam ser substituídos por outros instrumentos), um baixo (viola baixo ou outro instrumento grave) e cravo (no papel do baixo contínuo), perfazendo, na realidade, uma sonata para 4 instrumentos. Os compositores que empregaram essa forma pela primeira vez foram G. Gabrieli com “*Canzoni e Sonate*” (póstumas de 1615) e G. Frescobaldi com “*Canzoni em 3 ou 4 seções*” (1628).

Na primeira metade do século XVII a suíte de danças é a forma instrumental mais usual no Barroco e impõe seu caráter à estrutura da sonata, ainda indefinida. Assim surge a *sonata da chiesa* (sonata de igreja) e a *sonata da camera* (sonata de câmara), termos que aparecem pela primeira vez em 1637 nas obras de Tarquinio Merula (1595-1665) e Marco Uccellini (c.1610-1680).

A *sonata da chiesa* era tocada, como o próprio nome diz, nas igrejas durante os intervalos da liturgia. Era formada de 3 a 6 peças contrastantes, porém, não danças, geralmente ao estilo imitativo da *canzone*. A maioria das *sonatas da chiesa* tinham 4 movimentos: lento-vivo-lento-vivo e o terceiro movimento era composto em estilo livre, não imitativo.

A *sonata da camera*, em sua estrutura, confunde-se com uma suíte. Geralmente formada de 3 a 6 danças, precedidas por um prelúdio, mas a estrutura usual seguia a sequência das 4 danças principais da suíte: alemanda, courante, sarabanda e giga.

Concerto: palavra que pode ter origem italiana, no sentido de consonância, ou latina, no sentido de disputa. No início do Barroco, concerto designava uma consonância de vozes e instrumentos, sem especificação ou estruturação definida, porém, após a publicação dos 12 *Concerti grossi* op.6 de Arcangelo Corelli (1653-1713) o concerto começa a se estruturar.

A origem do concerto grosso se remonta à escrita policoral veneziana, cujo princípio G. Gabrieli aproveitou em algumas de suas *Canzoni e Sonate*,

reafirmando o gosto e estilo barroco do contraste e que o concerto grosso é um dos melhores exemplos.

O concerto grosso barroco é definido pela oposição de dois grupos instrumentais: o *concertino*, que é uma pequena formação instrumental, geralmente com 2 violinos e 1 violoncelo; e o *ripieno* (pleno) ou *tutti* (todos), que é o conjunto maior, o “concerto grosso”, a orquestra de cordas barroca. Lembrando que no concerto grosso o papel do baixo contínuo desempenhado principalmente pelo cravo era fundamental. O baixo contínuo ajudava a enriquecer a textura do *ripieno* e, ao mesmo tempo, apoiar harmonicamente as linhas melódicas desenvolvidas pelo *concertino*.

Sinfonia: durante o Barroco a palavra *sinfonia* designava qualquer gênero de composição, especialmente os prelúdios e interlúdios instrumentais das obras vocais. A sinfonia tem forma indeterminada até o estabelecimento da abertura italiana em 3 movimentos (vivo-lento-vivo) por Alessandro Scarlatti (1660-1725) e de que é a precursora da sinfonia clássica.

Instrumentos musicais. Candé (1994) comenta que, no Barroco, pelo grande progresso da luteria, os instrumentos são tratados como solistas ou se reúnem em famílias para formarem orquestras com um equilíbrio sonoro maior, onde há a predominância dos instrumentos de arcos e, dependendo das circunstâncias, instrumentos de sopro como os trompetes, sacabuxas (trombones), flautas, oboés, fagotes, cromornes e mesmo tímpanos poderiam ser acrescentados.

Violino: os *luthiers* realizaram pesquisas detalhadas sobre a qualidade e secagem das madeiras, seu trabalho de entalhe, a composição dos vernizes e colas, as proporções dos diversos elementos que compõem o violino, fazendo com que esse instrumento fosse considerado perfeito desde 1600.

As duas grandes escolas de luteria italiana de violinos encontravam-se nas cidades de Brescia, com Gasparo da Salò (1542-1609) e Cremona, com Andrea Amati (1535-1612). Entretanto, Giovanni Paolo Maggini (1580-1630), aluno de G. Salò e artesão genial é que pode ser considerado o “pai” do violino moderno. Depois da morte de Maggini, a escola de Brescia é ultrapassada pela de Cremona, onde estavam os principais sucessores de A. Amati: seu neto Nicolò Amati (1596-1684); Antonio Stradivari, conhecido como Stradivarius (1644-1737) e Giuseppe Guarneri “del Gesù” (1698-1744).

Os primeiros compositores a explorarem as novas possibilidades do violino foram os Gabrieli e C. Monteverdi, mas somente na segunda metade do século XVII é que os primeiros mestres da música para violino aparecem: Giovanni Legrenzi (1626-1690), Franz von Biber (1644-1704) e A. Corelli (1653-1713).

Violas: até meados do século XVIII as violas ainda tinham prestígio na França e Inglaterra, sendo consideradas arcaicas em outros países da Europa.

Além de desempenhar um papel como baixo contínuo juntamente com um instrumento harmônico nos conjuntos instrumentais, a viola baixo foi explorada também em seu aspecto solista.

A família das violas ganha outro importante membro em meados do século XVII: a *viola d'amore*, muito apreciada como instrumento solista por sua sonoridade característica. Esta é uma espécie de *viola da braccio* contralto, segurada sob o queixo, com 6 ou 7 cordas principais e outras cordas vibrando por ressonância; estas últimas são postas sob o espelho do instrumento e passam através do cavalete.

Alaúde: instrumento símbolo da Renascença, o alaúde alcança seu auge na primeira metade do século XVII e, na França, até por volta de 1680, era um sério concorrente para o cravo enquanto instrumento solista. No Barroco outra modalidade de alaúde ganha prestígio, principalmente no desempenho do baixo contínuo na música de câmara ou na orquestra de óperas: a tiorba, também chamada de arquialaúde ou *chitarrone*. Esse tipo de instrumento é um longo alaúde de som grave, de cordas dedilhadas que podem variar de 14 a 19. Apesar de ser empregada na música instrumental de conjunto, alguns compositores como Ernst Gottlieb Baron (1696-1760) e Francesco Bartolomeo Conti (1681-1732) escreveram peças para tiorba solo.

Instrumentos de teclado: o órgão e o cravo mantêm a supremacia no período Barroco. O órgão é acrescido de um quarto manual (teclado) e novos jogos de tubos, o que proporciona misturas tímbricas mais ricas através dos registros. O cravo, por sua vez é provido de pedais que proporcionam o acionamento dos registros mais facilmente; este instrumento também ganha um jogo de alaúde e um de 16 pés (cordas mais compridas para as notas soarem uma oitava abaixo do dó central). Candé (1994) comenta que esses instrumentos barrocos tiveram grande reconhecimento pela notável qualidade de sua luteria, e não pelas ampliações ou modificações recebidas. Época dos positivos ricamente decorados e, principalmente, época dos grandes órgãos, verdadeiras obras-primas, de Arp Schnitger (1648-1719), Adam Gottlob Casparini (1715-1788) e François-Henri Clicquot (1732-1790). A construção dos grandes cravos teve reconhecimento por meio do trabalho da família Ruckers, de Antuérpia: os cravos mais belos já construídos com grande qualidade sonora, precisão do mecanismo e esplêndidas decorações feitas por pintores flamengos e estrangeiros de renome na época.

Instrumentos de sopro: instrumentos do naipe das madeiras como a flauta transversal, flauta de bisel (flauta doce), oboé, fagote, e do naipe dos metais como o trompete natural e sacabuxa, tiveram um grande desenvolvimento em sua construção durante o Barroco. Esses instrumentos eram empregados principalmente no conjunto orquestral, ora como parte da orquestra, ora como instrumento solista, especialmente as flautas e o oboé.

Orquestra barroca e o baixo contínuo. No início do Barroco “orquestra” era um termo empregado para designar um conjunto instrumental formado ao acaso, com músicos e instrumentos que estivessem disponíveis no momento. Bennett (1986) comenta que a partir do momento que a família do violino se estruturou e se aperfeiçoou nas mãos dos *luthiers*, tornou-se uma seção independente, constituindo a base da orquestra. É nesse momento que, segundo Candé (1994), o modelo para a formação orquestral passa a ser os “24 violinos” da corte francesa, aos quais poderiam ser acrescentados os instrumentos de sopro e até mesmo um par de tímpanos, dependendo do caráter da obra.

A principal característica da orquestra barroca é a presença do baixo contínuo, desempenhado por um instrumento harmônico: cravo, órgão ou alaúde, dependendo da obra musical. O baixo contínuo tinha a função de preencher a harmonia musical, enriquecer a textura e manter a unidade da orquestra, bem como auxiliando também na sustentação da afinação dos instrumentos.

Sadie (1994) comenta que a prática do baixo contínuo, ou simplesmente contínuo, estava ligada ao emprego crescente do recitativo e de certos tipos de música solo tanto vocal (monodias, árias), quanto instrumental (sonatas para violino, por exemplo).

O instrumento que deveria desempenhar o contínuo geralmente era sugerido pelo compositor, assim, para música sacra, geralmente era usado um órgão; para música de câmara ou orquestral, era usado um cravo; para conjuntos pequenos e para o acompanhamento de canções, o alaúde ou a tiorba eram os preferidos. Entretanto, era frequente a associação de dois instrumentos harmônicos para realizar o contínuo, como o emprego de um cravo e uma tiorba, por exemplo.

A indicação do contínuo na partitura era feita por um sistema de cifras numéricas habitualmente colocadas acima ou abaixo das notas do baixo (violoncelo, *viola da gamba* ou fagote) e indicava ao executante, genericamente, quais harmonias deveriam ser tocadas. A cifra especificava os intervalos acima da nota do baixo; a ausência de cifras implicava num acorde em estado fundamental. As notas eram realizadas diatonicamente, a não ser quando um bemol ou suspenso eram colocados, o que indicava o caminho cromático da harmonia. Em meados do século XVIII, vários tratados foram escritos recomendando que as partes do contínuo deveriam ser realizadas em uma harmonia a quatro vozes. A partir daí, a execução do baixo contínuo começou a ser usado como método para o estudo da harmonia.

No Barroco ainda não havia a figura do maestro, por isso, a pessoa encarregada de coordenar os trabalhos musicais orquestrais era, muitas vezes, desempenhada por quem executava o baixo contínuo, principalmente o cravo. Para se ter ideia da importância do papel do baixo contínuo na orquestra barroca, todos os instrumentos eram dispostos ao redor do cravo, como mostra a figura abaixo.



Figura 51: Disposição dos instrumentos na orquestra barroca.

A ópera, as formas vocais e a música sacra

A música vocal continua tendo uma importância fundamental no repertório Barroco, que desenvolve obras sacras tanto católicas como protestantes, obras vocais de câmara e as primeiras óperas.

A maior novidade da música vocal no século XVII foi a substituição gradativa do *stilo antico* pelo *stilo moderno*, em que o trabalho com a monodia permitiu aos compositores transmitir um texto específico de modo mais claro através de uma voz solista. Foi precisamente a prática da monodia que favoreceu a possibilidade de uma música mais dramática e, conseqüentemente, a consolidação da ópera no cenário musical barroco.

Ópera Barroca. É importante lembrar que a ópera tem início nos últimos anos da Renascença com o trabalho da Camerata Florentina e dos compositores Giulio Caccini (1551-1618), Jacopo Peri (1561-1633) e do poeta Ottavio Rinuccini (1562-1621), que buscavam recriar o estilo cantado dos dramas gregos da Antiguidade, conseguindo esse intento com “*Dafne*”, um novo gênero de espetáculo, o *stile rappresentativo*.

O *stile rappresentativo* somente se difundiu para as outras cortes italianas com a obra *L’Orfeu* de C. Monteverdi, encenada pela primeira vez em Mântua no ano de 1607.

Lovelock (1987) comenta que a característica principal dessas primeiras óperas é o tratamento rítmico livre da parte vocal, aproximando-se do ritmo da fala. Sem contar o emprego cada vez mais livre das dissonâncias e do aprimoramento dos métodos de acompanhamento da monodia, que empregavam cada vez mais os acordes, estabelecendo definitivamente a prática do baixo contínuo.

Em 1637 o primeiro teatro de óperas foi inaugurado (*Teatro di San Cassiano*, Veneza) e nesse momento a ópera deixa de ter suas apresentações privadas para se transformar em entretenimento público. Para atender às exigências

do novo público, o conteúdo e a estrutura da ópera precisaram ser revistas. Desse modo, um tipo de ópera mais acessível iniciou-se com os enredos mitológicos escritos por Marco Faustini e que Pietro Francesco Caletti Bruni (1602-1676), ou simplesmente Pietro Cavalli, utilizou em suas obras com recitativos expressivos e árias fluentes.

O repertório veneziano e o estilo operístico de Cavalli, Antonio Sartorio (1630-1680), Giovanni Legrenzi (1626-1690) entre outros, difundiram-se para novos centros, principalmente através das atividades de companhias itinerantes. Em 1650 a companhia Febiarmonici levou a ópera à Nápoles, cidade que acabou se rivalizando com Veneza como centro de realização e disseminação de óperas.



Figura 52: Um dos cenários para a ópera *Il pomo d'oro* (1666) de Antonio Cesti (1623-1669) – gravura Matthaeus Küsel.

No final do século XVII, Alessandro Scarlatti (c.1660-1725), fundador da escola napolitana, foi quem padronizou a estrutura da ária de ópera em uma forma ternária de esquema ABA ou ABB e empregou dois tipos de recitativos: *recitativo secco* (simples e rápido com acompanhamento de contínuo) e *recitativo accompagnato* (acompanhado ou instrumentado, empregado para passagens mais emocionantes do enredo).

A partir dessas estruturações, a ária (*aria da capo*) cresceu em importância à medida que o arioso²⁵ se tornou menos proeminente e o recitativo menos melódico. Para acompanhar essas mudanças, os enredos e a ação passaram a ser mais variados e violentos, com início dos efeitos cênicos espetaculares. Por volta de 1700 e influenciada pelas obras de A. Scarlatti, a ópera italiana estava praticamente padronizada em uma abertura com 3 movimentos, seguida por 3 atos, cada qual constituído de uma sucessão de recitativos e árias nitidamente diferenciados, finalizando com ocasional dueto ou *ensemble* e um coro para todo o elenco.

25 Termo que indica um estilo de execução cantante, em oposição ao declamatório. G. F. Händel e outros compositores utilizaram o termo para indicar uma ária curta.

Na França a situação foi diferente. A ópera francesa era predominantemente um espetáculo palaciano, com predominância de temas lendários ou mitológicos em 5 atos, com grandes cenas corais e cerimoniais traduzindo a magnificência e a ordem social da era de Luís XIV. Os maiores exemplos são as *Tragédies Lyriques* de Jean-Baptiste Lully (1632-1687).

No final do século XVII, porém, tanto a França quanto a Alemanha importavam a ópera italiana. Nesta época houve tentativas de se escrever óperas em língua alemã, especialmente em Hamburgo, onde em 1678 foi inaugurado um teatro lírico, mas não se teve bons resultados. Na Inglaterra, a influência francesa foi dominante na semi-ópera²⁶ com diálogo declamado e óperas totalmente cantadas, das quais *Dido and Aeneas* de Henry Purcell (1659-1695) é o exemplo mais notável, são exemplos raros.

Segundo Grout & Palisca (2007), a estruturação das características da ópera italiana com ênfase no canto solístico, com a separação do recitativo e ária e com a introdução de um esquema próprio para a ária, foi acompanhada de uma grande inversão na relação texto-música:

[...] os Florentinos tinham considerado a música como um acessório da poesia; para os Venezianos o libreto pouco mais era do que um andaime convencional para escorar a estrutura musical. (GROUT & PALISCA, 2007, p.329).

Formas vocais e música sacra. Fora do círculo veneziano, a ópera não era um espetáculo tão comum e a música preferida era a música de câmara, especialmente as que envolviam vozes.

Neste sentido, a ária ou canção estrófica foi retomada como a principal estrutura para a composição vocal. Essa canção geralmente era composta por uma melodia-padrão para voz solista, especialmente soprano, com acompanhamento de baixo instrumental, que geralmente desempenhava um *ostinato*.

Outra prática recorrente no barroco foi o *stilo concertato*, que designava uma música para vozes e instrumentos. Mais que um estilo, o *stilo concertato* foi uma característica composicional onde partes diferenciadas para as vozes e instrumentos eram escritas, ou seja, os instrumentos não se limitavam a dobrar as vozes, pois tinham linhas independentes. Este processo musical foi o mais característico do século XVII.

Cantata: foi o gênero mais importante da música de câmara vocal Barroca e o principal elemento musical do serviço luterano. Basicamente é uma obra para coro e solistas, acompanhados por orquestra e contínuo, lembrando um Oratório em miniatura.

26 Drama comum na época da Restauração inglesa. Estruturada com extensas cenas musicais, semelhante ao masque, cantadas por personagens secundários e a ação principal é declamada.

A Cantata tem origem na Itália, e é a substituta do moteto e do madrigal polifônico assim que os novos estilos monódicos e concertantes aparecem. A partir de 1650 a Cantata se estrutura com seções de recitativo, arioso e ária, mas os principais compositores de cantatas do início do século XVII, Luigi Rossi (1597-1653) e Marco Marazzoli (1602-1662) preferiram a *arietta corte*, uma única ária com alterações métricas. No final do século XVII, temas históricos, clássicos e jocosos foram quase que inteiramente substituídos pelos versos bucólicos descrevendo sentimentos amorosos em um cenário pastoril. A *Cantata Spirituale* musicava um texto sacro em linguagem vernácula.

Na Alemanha, a *Kantate* era um gênero basicamente sacro, apesar do termo não ser de uso geral durante o Barroco. A mescla de textos bíblicos e poéticos favoreceu uma estrutura multi-seccional e consolidou a Cantata “concerto-ária”, estabelecendo de maneira decisiva a forma alemã que se compõe de seções corais, solos e instrumentais. As Cantatas foram compostas em grande número e eram normalmente agrupadas em ciclos anuais.

Na França e na Inglaterra, a Cantata secular foi um gênero típico do século XVIII, rivalizando com a Cantata italiana. Em 1706, com o primeiro livro de Cantatas de Jean-Baptiste Morin (1677-1754), estabeleceu-se o padrão para as Cantatas francesas com 3 árias, cada qual introduzida por um recitativo, com preferência para textos de assuntos amorosos e mitológicos. A Cantata inglesa surgiu em grande parte de um desejo dos poetas e compositores do século XVIII de demonstrar a adequação de sua linguagem aos estilos do recitativo e ária à italiana.

Oratório: gênero de composição musical vocal de conteúdo narrativo e acompanhamento instrumental. É semelhante à ópera quanto à estrutura (árias, coros, recitativos, etc.), porém, não é destinado à encenação. Em geral, os Oratórios têm temática religiosa, com texto sacro não litúrgico, mas há também os de temática profana.

O oratório se originou das reuniões informais da Congregazione dell’Oratorio (Roma), fundada nos anos 1550 pelo sacerdote Filippo Néri (1515-1595). O nome vem do oratório ou sala de orações em que tais reuniões se realizavam.

Em meados do século XVII, dois tipos de Oratório estavam estabelecidos: o *oratorio volgare*, cantado em italiano, de 30 a 60 minutos de duração e executado em duas seções separadas por um sermão. Os maiores exemplos são *Daniele Profeta* de Giacomo Carissimi (1605-1674) e *S. Tomaso* de M. Marazzoli; e o *oratorio latino*, cantado em latim, com apenas em uma seção. O maior exemplo é *Jephtha* de G. Carissimi.

Em outros países fora da Itália, o oratório era um substituto para a ópera durante o período da Quaresma, especialmente nas cortes católicas romanas da Europa Central.

Somente no início do século XVIII é que um gênero claramente definido de *Oratorium*, com texto em alemão, foi aceito nos serviços luteranos e na vida artística da Alemanha.

Na Inglaterra, apesar do oratório ter origem no diálogo sacro, foi essencialmente uma criação de Georg Friedrich Händel (1685-1759), que mesclou e realizou uma síntese de elementos da *masque*²⁷ e do *anthem*²⁸ ingleses, do drama clássico francês, da ópera séria e do oratório volgare italianos e do oratório protestante alemão. Na concepção de G. F. Händel, o oratório deveria ser uma obra dramática em 3 atos sobre tema bíblico, com uso destacado do coro e executado em forma de concerto em um teatro.

Grout & Palisca (2007) comentam que a música sacra católica, apesar de conservadora, também sofreu a influência das tendências da música profana e do *stilo moderno* durante o período Barroco. Mesmo a Igreja nunca tendo abandonado a polifonia ao estilo de Palestrina, a monodia, o baixo contínuo e o *stile concertato* também foram aplicados aos textos litúrgicos.

Grande concerto: forma de música sacra que poderia atingir proporções colossais. Sua origem está nas obras de G. Gabrieli e na escola veneziana. É a música sacra das basílicas escrita para grandes conjuntos vocais e instrumentais, ou seja, salmos, motetos e missas para três, quatro ou até cinco coros dispostos em diferentes locais da Igreja, podendo ou não ser acompanhado pelo baixo contínuo executado ao órgão.

Concerto para poucas vozes: forma apropriada para as pequenas Igrejas, em que uma, duas ou três vozes solistas eram acompanhadas por um contínuo executado ao órgão.

Os compositores

No Barroco os compositores e músicos não são mais patrocinados pelas cortes reais, como acontecia na Renascença. Nesta época, praticamente eles eram monopolizados pela nobreza ou pela Igreja – reformada ou não – e deveriam prestar-lhes serviços como um empregado comum.

É somente no final do século XVII que os primeiros teatros foram construídos e o concerto público, enquanto evento cultural, se desenvolve por toda a Europa com grande sucesso. É o início da emancipação do compositor, que culminará no século seguinte com a figura de Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791).

27 Gênero de entretenimento inglês durante os séculos XVI e XVII. Reunião de poesia, música e atuações cênicas, em que geralmente os atores, mascarados, interagem com a plateia.

28 Palavra derivada de antífona. É uma composição coral inglesa sobre texto religioso ou moral, habitualmente para execução litúrgica.

O Barroco musical é dividido em três fases:

- Barroco de transição (1600 a 1650): fase que compreende as composições de Giovanni Gabrieli (c.1557-1612) e Claudio Monteverdi (1567-1643) na Itália e de Heinrich Schütz (1585-1672) na Alemanha. Esse período é marcado pela prática simultânea do *stilo antico* e *stilo moderno*.
- Barroco médio (1650 a 1700): fase que compreende as composições de Jean-Baptiste Lully (1632-1687) na França; de Dietrich Buxtehude (1637-1707) na Alemanha; de Archangelo Corelli (1653-1713), Giuseppe Torelli (1658-1709) e Alessandro Scarlatti (1660-1725) na Itália e de Henry Purcell (1659-1695) na Inglaterra. Nesse período o estilo barroco já estava consolidado, com o predomínio do *stilo moderno*.
- Barroco tardio (1700-1750): fase que compreende as composições de François Couperin (1668-1733) e Jean-Phillippe Rameau (1683-1764) na França; de Tomaso Albinoni (1671-1751), Antonio Vivaldi (1678-1741) e Domenico Scarlatti (1685-1757) na Itália; de Georg Phillip Telemann (1681-1767) e Johann Sebastian Bach (1685-1750) na Alemanha e de George Friedrich Händel (1685-1759) na Inglaterra. Nesse período a tradição barroca se confunde com as novas práticas anunciadas pelo Iluminismo, característica principal do Classicismo.

A seguir, em ordem cronológica, uma breve biografia dos principais representantes de cada fase do período Barroco²⁹.

Heinrich Schütz (1567-1643): compositor alemão. Em 1598 foi para Kassel servir como menino de coro, estudando música com Georg Otto – *kapellmeister* da corte. Em 1609 inicia seus estudos de Direito, mas abandona para ir para Veneza estudar com G. Gabrieli, permanecendo lá por 3 anos. No ano de 1615 se tornou *kapellmeister* da corte de Dresden, sendo responsável pela música das principais cerimônias da corte, religiosas ou políticas. Também era responsável em recrutar músicos e supervisionar a educação musical dos meninos do coro. Em 1628 voltou para Veneza e foi estudar música dramática com Monteverdi. Schütz foi o principal compositor alemão do século XVII, com uma produção quase exclusivamente sacra e o primeiro de magnitude internacional. Obras: *Psalmes Davids* (26 salmos); Saltério Becker; *Dafn* (ópera perdida).

29 Os compositores Giovanni Gabrieli e Claudio Monteverdi já tiveram suas biografias comentadas no capítulo sobre a Renascença e não serão abordados novamente neste momento.



Figura 53: Jean-Baptiste Lully.

Jean-Baptiste Lully (1632-1687): compositor francês, de origem italiana. Em 1646 foi levado de Florença para Paris por Roger de Lorraine, Chevalier de Guise. Já em 1653 foi nomeado “compositor da música instrumental” de Louis XIV e em 1655 sua fama como dançarino, comediante e compositor cresce rapidamente, sendo o organizador da “pequena banda” do rei que lhe valeu ainda maior reconhecimento. Em 1681 teve a honra de ser recebido como “secretário do Rei” em uma cerimônia. No ano de 1683 iniciou suas composições religiosas e em 1687, durante uma apresentação do *Te Deum*, feriu o pé com a ponta do bastão que usava para marcar o tempo, morrendo dentro de 3 meses, por complicações de uma gangrena. Obras: *Cadmus et Hermione*; *Isis* e várias outras tragédias líricas; motetos; danças; sinfonias; 36 balés.

Dietrich Buxtehude (1637-1707): compositor dinamarquês (ou alemão). Entre 1657-1668 foi organista da Marienkirche de Lübeck, um dos cargos mais importantes do norte da Alemanha. Reinstaurou a prática de *Abendmusik* (concertos noturnos) na igreja em 5 tardes de domingo por ano, fato que atraiu J. S. Bach para a Festa do Advento em 1705. Para os *Abendmusiken*, usou o *stilo concertato* para vozes e contínuo, em que os motivos são tratados em diálogo numa forma relacionada ao estilo policoral veneziano. A maior parte de sua música instrumental é para órgão. Buxtehude representa o clímax da escola do norte da Alemanha do século XVII, tendo influenciado significativamente à J. S. Bach. Obras: mais de 100 obras sacras; cerca de 40 prelúdios, fantasias e variações; 19 suítes; 14 sonatas.

Archangelo Corelli (1653-1713): compositor e violinista italiano. No ano de 1675, em Roma, torna-se o mais importante violinista e músico de câmara da rainha Cristina da Suécia, a quem dedicou suas 12 sonatas-trio da chiesa op.1. Entre 1687 e 1690 foi diretor de música do cardeal Pamphili, para quem dedicou suas 12 sonatas-trio da camera op.2. Dominou a vida musical romana, tendo dirigido óperas em Roma e Nápoles. Após 1708 não apareceu mais em público. Foi o primeiro compositor a alcançar fama apenas com a música instrumental.

Suas obras foram muito conhecidas enquanto viveu e após sua morte, tendo recebido vários arranjos e reimpressões. A inovação de Corelli foi reconciliar o contraponto estrito com a escrita para violino solo, utilizando progressões e retardos sequenciais que produz um senso moderno de tonalidade. Obras: sonatas *da camera* e *da chiesa*; concertos grossos.

Giuseppe Torelli (1658-1709): compositor italiano. Em 1686 entrou para a orquestra de São Petronio (Bolonha) como violinista. Entre 1696 e 1699 esteve na corte de Ansbach como *maestro di concerto*. Passou por Viena e voltou à Bolonha, onde, a partir de 1701, se tornou novamente violinista em São Petronio. Compôs cerca de 150 obras instrumentais e contribuiu de forma significativa para o desenvolvimento do concerto grosso e do concerto solo. Suas obras tardias chegaram a um estilo maduro de concerto: sua última coletânea (1709) consiste de *concerti grossi* e concertos para violino solo, em 3 movimentos, com formas de *ritornello* bem definidas e texturas bastante simples. Obras: 1 oratório; algumas obras vocais; sinfonias; concertos; sonatas.



Figura 54: Henry Purcell.

Henry Purcell (1659-1695): compositor inglês. Em 1673 foi nomeado assistente de John Hingeston, a quem sucedeu como organeiro e conservador dos instrumentos do rei em 1683. No ano de 1677 foi nomeado compositor permanente para os violinos do rei e em 1679 sucedeu John Blow (1649-1708) como organista da Abadia de Westminster. A partir de 1680/1681, começou a escrever música para teatro. Um dos maiores compositores de toda a Inglaterra, dentre suas obras remanescentes (as mais antigas datam de 1680) já se observa um domínio completo da arte da composição. Obras: *Dido and Aeneas*; semi-óperas: *The Fairy Queen*; *King Arthur*; canções e música incidental para 40 peças; 65 *anthems*; 24 odes e canções de boas-vindas; 13 fantasias; 5 voluntaries.

Alessandro Scarlatti (1660-1725): compositor italiano. Em 1672 foi para Roma estudar com Carissimi. Sua segunda ópera *Gli equivoci nel sembiante* fez

sucesso em 1679, confirmando-o como grande compositor de óperas, carreira que escolheu. Em 1684 foi nomeado *maestro di cappella* em Nápoles, e desta data até 1704, mais da metade das novas óperas apresentadas em Nápoles eram dele. Os tempos ficaram difíceis em Nápoles com a Guerra da Sucessão Espanhola e em 1702 Alessandro aceitou uma posição inferior, em Roma, de diretor assistente de música em Santa. Maria Maggiore. Com a proibição papal às óperas em público, concentra seu talento nos Oratórios e na composição de Cantatas. Em 1708 retoma sua função de *maestro di cappella* em Nápoles. Obras: 35 oratórios; mais de 70 motetos e de 700 cantatas; *Il Pirro e Demetrio*; *Telemaco*; *La Griselda*, entre outras.

François Couperin (1668-1733): compositor francês. Foi a figura principal da escola francesa de cravo. Em 1693 tornou-se um dos quatro organistas reais, o que lhe permitiu desenvolver sua carreira como professor, por meio de ligações na corte. No ano de 1716 publicou um importante tratado sobre a execução ao cravo, *L'Art de toucher le clavecin*, e no ano seguinte, foi nomeado cravista real. Interessava-se pela fusão dos estilos francês e italiano, compondo obras programáticas em homenagem a J. B. Lully e A. Corelli. Destacou-se como compositor para o cravo publicando 4 livros com cerca de 220 peças, agrupadas em 27 *orders*, ou suítes: algumas retratando pessoas, outras abstratas, outras ainda, os sons da natureza; a maior parte delas em forma de *rondeau*. Obras: 12 trios; 4 *Concerts royaux*; 2 suítes para viola da gamba; 2 missas para órgão; 27 motetos; 9 *airs*; obras para teclado.

Tomaso Albinoni (1671-1751): compositor italiano. Filho de pais ricos, foi músico dileitante, nunca buscando um posto na igreja ou na corte. Concentrou-se na música instrumental e vocal e conheceu o sucesso muito cedo com sua ópera *Zenobia* (1694, Veneza). Ao todo escreveu mais de 50 óperas, várias obras cênicas e cerca de 40 cantatas para solista. Suas obras instrumentais, especialmente para cordas, eram muito apreciadas, tanto que J. S. Bach elaborou 4 fugas para teclado sobre temas tirados das sonatas op.1 de Albinoni. Seus concertos, apesar de menos ousados nos solos, foram os primeiros compostos consistentemente em 3 movimentos e os concertos para oboé foram os primeiros de um compositor italiano a serem publicados. Obras: sonatas; *baletti*; sinfonias; 42 trio-sonatas; missa; 5 grupos de 12 concertos opp. 2, 5, 7, 9 e 10 (opp. 7 e 9 com oboé).



Figura 55: Antonio Vivaldi – gravura de 1725 por François Morellon de la Clave.

Antonio Vivaldi (1678-1741): compositor italiano. Estudou para o sacerdócio e recebeu as ordens em 1703, mas pouco tempo depois deixou de celebrar missas alegando problemas de saúde. Ainda em 1703 foi nomeado *maestro di violino* do Ospedale della Pietà (Veneza), cargo que ocupou até 1709, retornando depois em 1711 até 1716. Começou a ser conhecido após suas primeiras publicações de trio-sonatas (1703-1705), sonatas para violino e, especialmente, seus 12 concertos *L' estro Armonico op.3* (1711). Foi o primeiro compositor a usar regularmente a forma do *ritornello* em movimentos rápidos dos concertos. Dedicou-se também à música vocal, escrevendo grande quantidade de obras sacras, em especial para as meninas do Pietà. Obras: *As 4 Estações op.8 n. 1-ª*; 40 sonatas para violino; 40 concertos duplos; 10 sonatas para flauta; *Gloria em Ré M*; salmos; hinos.

Georg Phillip Telemann (1681-1767): compositor alemão. Um dos mais produtivos compositores de todos os tempos. Aos 10 anos já tocava quatro instrumentos e já havia escrito várias árias, motetos e obras instrumentais. Aos 21 anos tornou-se diretor musical da Ópera de Leipzig e aos 23, assumiu um cargo de organista da Igreja. Recebeu inúmeras ofertas de cargos e foi certamente o compositor mais famoso e reconhecido na Alemanha de seu tempo. Compôs em todas as formas e estilos correntes na época: concertos e sonatas em estilo italiano, aberturas-suítes e quartetos em estilo francês, fugas, Cantatas, Paixões e canções alemãs. Apesar de 4 anos mais velho que J. S. Bach e G. F. Händel, utilizou um idioma muito mais avançado e, em vários gêneros, pode ser encarado como um precursor do estilo clássico. Obras: 1.700 cantatas eclesiásticas; 27 Paixões; 6 Oratórios; 9 óperas; 120 aberturas; 47 concertos solos; cerca de 100 trio-sonatas e várias obras para teclado.

Jean-Phillippe Rameau (1683-1764): compositor e teórico francês. Em 1702 é *maître de musique* da Catedral de Avignon, depois da Catedral de Clermont. Em 1706 foi organista do colégio jesuíta de Paris. No ano de 1722 deixa

Clermont, quebrando seu contrato de 29 anos como organista e se muda definitivamente para Paris, para supervisionar a publicação de seu *Traité de l'Harmonie*, obra que trata de uma nova teoria, baseada na concepção das propriedades físicas do som, sobre a relação entre baixo e harmonia. Sua música para cravo é notável pela variedade de textura, originalidade de fraseado e harmonias ousadas. Entretanto, sua maior contribuição está na ópera (*tragédie lyrique*), antecipando a reforma de C. W. Gluck (1714-1787). Obras: óperas *Hippolyte et Aricie*; *Les fêtes d'Hebe*; *Pygmalion*; *Anacréon*; *Les Paladins*; 9 cantatas; 4 livros para cravo.



Figura 56: Georg Friedrich Händel.

Georg Friedrich Händel (1685-1759): compositor inglês, de origem alemã. Aos 17 anos foi nomeado organista da Catedral Calvinista (Halle) e um ano depois parte para Hamburgo, tocando violino e cravo no teatro de ópera, onde sua ópera *Almira* foi apresentada em 1705. Entre 1706 e 1709 esteve na Itália, passando por Florença, Roma, Nápoles e Veneza. Em 1711 vai para Londres, onde várias de suas óperas são encenadas, como por exemplo, *Rinaldo*. No ano de 1720 foi inaugurada a Royal Academy of Music, com Händel como seu diretor e em 1727 tornou-se cidadão britânico. Nos anos de 1730, oscilou entre a ópera italiana e as formas inglesas como o oratório e odes. Nos últimos dez anos de sua vida sua saúde ficou bastante debilitada, teve dois derrames e por volta dos 60 anos, perdeu totalmente a visão. Mas isso não o fez parar, continuou a compor, arranjar peças antigas e a supervisionar produções musicais até sua morte. Händel foi reconhecido na Inglaterra e por muitos na Alemanha como o maior compositor de sua época. Possuía um extraordinário senso dramático e uma grande capacidade e originalidade de invenção. Obras: *Orlando*; *Ariana*; *Serse*; *Música Aquática*; *Música para os reais fogos de artifícios*; 2 livros de suítes para teclado; várias cantatas, oratórios, odes.



Figura 57: J. S. Bach com 61 anos. Segunda versão (1748) do retrato original de 1746 feito por Elias Gottlob Haussmann.

Johann Sebastian Bach (1685-1750): compositor e organista alemão. Em 1702 perde um posto de organista em Sangerhausen, passando a primavera e verão de 1703 como “criado” e violinista na corte de Weimar, assumindo depois o posto de organista da Neukirche, Arnstadt. No ano de 1717 foi nomeado *Kapellmeister* em Cöthen. Sua primeira esposa e prima de terceiro grau, Maria Barbara Bach, morreu em 1720 e no ano seguinte Bach se casa com a cantora Anna Magdalena Wilcke. Em 1722 apresentou sua candidatura ao posto de *director musices* e *Kantor* da Thomasschule de Leipzig. Esse cargo foi concedido à Bach somente após os candidatos preferidos, Telemann e Graupner, terem retirado suas candidaturas em 1723. Continuou como *Thomaskantor* pelo resto da vida, frequentemente em conflito com as autoridades, mas um chefe de família feliz. Em 1726 sua fama de compositor cresceu pela edição de algumas músicas para teclado. Há muito que se falar sobre a genialidade de Bach. Sua produção musical abrange praticamente todos os gêneros e é o último grande representante do Barroco, numa época que já se rejeitava essa estética em favor do estilo novo, o Iluminismo. Obras: *Paixão Segundo S. João*; *Oratório de Natal*; cerca de 200 Cantatas para Igreja; Concertos Brandenburgo; concertos para diversos instrumentos; música de câmara; suítes; inúmeras obras para teclado.

Domenico Scarlatti (1685-1757): compositor e tecladista italiano, filho de A. Scarlatti. Em 1701 foi nomeado organista e compositor da corte do vice-rei em Nápoles, onde seu pai era *maestro di cappella*. No ano de 1705, em Veneza, conheceu G. F. Händel e entre os anos de 1707 a 1719 permaneceu em Roma ocupando diversos cargos na corte. Em 1719 se mudou para Palermo, depois Lisboa, assumindo o posto de mestre da corte portuguesa. Em 1738, como reconhecimento pelo seu trabalho, recebeu o título de cavaleiro, concedido pelo rei D. João V de Portugal, ao que Domenico respondeu dedicando ao rei um volume de *Essercizi per gravicembalo* – única música sua publicada em vida sob sua supervisão. Sua fama reside nas centenas de sonatas para teclado em

forma binária que exploram o domínio da técnica virtuosística com novos recursos, como o cruzamento de mãos, repetição rápida de notas, saltos amplos em ambas as mãos, entre outros. Obras: mais de 550 sonatas para teclado; inúmeras obras instrumentais; 12 óperas; cerca de 70 Cantatas; 3 Missas; *Te Deum*; *Sabat Mater*, motetos.

5.3 Considerações finais

O Barroco foi um período que se estendeu de 1600 a 1750, aproximadamente. Sob a estética Maneirista italiana, a arte barroca reflete os conflitos humanos entre o racional e o emocional, principalmente através do emprego dos contrastes: o *chiaroscuro* na pintura e o *forte-piano* na música. Com base nesta influência maneirista é possível destacar algumas características da música barroca:

- Música exuberante: melodias ornamentadas; ritmos vigorosos; emprego de contrastes tímbricos (vários instrumentos contra poucos, por exemplo, como acontece no concerto grosso) e de dinâmica (sonoridade suave contra sonoridade forte).
- Consolidação do sistema tonal
- Textura polifônica perde prestígio, mas continua em voga, especialmente na música sacra e música para teclado (fugas) – é o chamado *stilo antico* de composição.
- Textura homofônica ganha prestígio, principalmente na música vocal (ópera), em que a melodia é apoiada sobre acordes simples – é o chamado *stilo moderno* de composição.
- Emprego do baixo contínuo em praticamente todo gênero musical barroco. É o papel desempenhado por um instrumento harmônico (cravo, órgão ou alaúde) que acompanha a linha do baixo, enriquecendo a textura e dando apoio à harmonia e à afinação do conjunto instrumental.
- Início da ópera como gênero e evento social. A consolidação da ópera no cenário musical foi de extrema importância, pois estabeleceu uma nova maneira de concepção musical, a monodia.
- Os compositores preocupam-se em exprimir as emoções ou estados de espírito por meio da música – Teoria dos Afetos.
- Várias formas musicais instrumentais e vocais se padronizam no período barroco: suíte, concerto grosso, *sonata da camera*, *sonata da chiesa*, fuga, cantata, oratório, ária, ópera.
- Instrumentos como violino, cravo e órgão atingem grande desenvolvimento na luteria.

- A família das cordas transforma-se na parte central da orquestra, que se estrutura em um conjunto instrumental definido, com a associação de alguns instrumentos de sopro, do tímpano e da presença imprescindível do baixo contínuo, aqui, geralmente desempenhado pelo cravo.
- Os primeiros teatros de óperas são construídos na Europa, favorecendo a apresentação pública paga. É o início da emancipação do artista e da formação de um público consumidor de música.
- Os compositores eram empregados comuns das cortes ou Igrejas e deveriam se submeter às exigências que o seu posto ou cargo determinava. Geralmente o cargo de renome e aspirado pelos compositores era o de *maestro di capella* (it.), *kapellmeister* (al.) ou *maître de musique / maître de chapelle* (fr.) – significando, nos vários países, o músico responsável por um grupo instrumental ou encarregado de uma “capela” (instituição musical sacra, secular ou ambas).

5.4 Estudos complementares

Para uma pesquisa mais profunda e direcionada acerca dos assuntos tratados sobre a música no Barroco, faz-se importante o estudo e análise mais detalhados das seguintes referências de consulta:

- Características gerais da música/período Barroco:
 - Capítulo 9: Música do primeiro período barroco / Capítulo 12: A primeira metade do século XVIII em *História da Música Ocidental* de Donald Grout & Claude Palisca. Tradução de Ana Luísa Faria. 4. ed.. Lisboa: Gradiva, 2007 (759 p.)
- Termos musicais referentes ao período Barroco:
 - *Dicionário Grove de música*. Editor Stanley Sadie. Tradução de Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994 (1048 p.).
- Música vocal Barroca e suas formas:
 - Capítulo 8: Música vocal no século XVII em *História Concisa da Música* de William Lovelock. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1987. (285 p.).
 - Formação do Melodrama e do Estilo Concertante em *História universal da música* de Roland de Candé. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1994. v. 1. (631 p.).

- Capítulo 10: Ópera e música vocal na segunda metade do século XVII em *História da Música Ocidental* de Donald Grout & Claude Palisca. Tradução de Ana Luísa Faria. 4. ed. Lisboa: Gradiva, 2007 (759 p.).
- Música instrumental Barroca, suas formas e instrumentos musicais:
 - Capítulo 9: Música instrumental no século XVII em *História Concisa da Música* de William Lovelock. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1987. (285 p.).
 - Formação do Melodrama e do Estilo Concertante: eclosão das formas instrumentais clássicas em *História universal da música* de Roland de Candé. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1994. v. 1. (631 p.).
 - Capítulo 11: Música instrumental no barroco tardio em *História da Música Ocidental* de Donald Grout & Claude Palisca. Tradução de Ana Luísa Faria. 4. ed. Lisboa: Gradiva, 2007 (759 p.).
- Biografia dos compositores Barrocos:
 - *Dicionário Grove de música*. Editor Stanley Sadie. Tradução de Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994 (1048 p.).
 - *Guia de Música Clássica*. Editor John Burrows. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008 (512 p.).
 - Capítulo 10: A era de Bach e Handel em *História Concisa da Música* de William Lovelock. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1987. (285 p.).
- Músicas para ouvir:
 - Claudio Monteverdi: ópera *L'Orfeo*.
 - Jean-Baptiste Lully: balé cômico *Le bourgeois Gentilhomme*; ópera *Armide*; danças; motetos; *De Profunctis*.
 - Arcangelo Corelli: *Concerti Grossi op.6*; *Sonata a violino e violone o cimbalo op.5 n.12 – Follia*; *Concerto de Natal*.
 - Henry Purcell: semi-ópera *The Fairy Queen*; ópera *Dido and Aeneas*.
 - Antonio Vivaldi: *Gloria, Rv. 589*; *L'estro armonico op.3*; *As Quatro Estações op.8 n.1-4*.
 - Georg Philipp Telemann: *Nouveaux Quatuors en six suites*; *Musique de Table*; *Bourlesque de Quixote*.

- Jean-Philippe Rameau: *Pièces de Clavecin; Pièces de Clavecin en Concert; ópera Hippolyte et Aricie.*
 - Domenico Scarlatti: *Salve Regina; Sonatas para cravo.*
 - Georg Friedrich Händel: *Suíte Aquática HWV 348-350; Música para os Reais Fogos de Artificio HWV 351; oratório Messiah HWV 56; Concertos para órgão; Suítes para cravo.*
 - Johann Sebastian Bach: *O Cravo Bem Temperado BWV 846-893; Missa em Si menor BWV 232; Suítes para violoncelo solo BWV 1007-1012; Paixão Segundo São Mateus BWV 244; Variações Goldberg BWV 988; Concertos de Brandenburgo BWV1046-1051; Cantatas; Suítes orquestrais.*
- Filmes sobre o Barroco:
 - *Crônicas de Anna Magdalena Bach.* Direção: Danièle Huillet & Jean-Marie Straub. Itália/Alemanha, 1968. 94 min. Drama.
 - *Caravaggio.* Direção: Derek Jarman. Inglaterra, 1986. 93 min. Drama
 - *Todas as manhãs do mundo.* Direção: Alain Corneau. França, 1991. 115 min. Drama.
 - *O rei dança.* Direção: Gerárd Corbiau. Alemanha/Bélgica/França, 2000. 115 min. Drama.
 - *Antonio Vivaldi, um príncipe em Veneza.* Direção: Jean-Louis Guiller-mou. França, 2006. 97 min. Drama.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, T. *Sobre la música*. Barcelona: Paidós ICE/UAB, 2000.
- BAS, J. *Tratado de la forma musical*. Tradução de Nicolas Lamuraglia. 4. ed. Buenos Aires: Ricordi, 1964.
- BAYER, R. *História da estética*. Lisboa: Estampa, 1993.
- BENNETT, R. *Instrumentos da orquestra*. Tradução de Luiz Carlos Csêko. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.
- _____. *Uma breve história da música*. Tradução de Maria Teresa Resende Costa. 3. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1986.
- _____. *Instrumentos de teclado*. Tradução de Maria Teresa Resende Costa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1989.
- BOFFI, G. *História da música clássica*. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2006.
- BURROWS, J; WIFFEN, C. (editores gerais). *Guia de música clássica*. Tradução de André Telles. 3. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008.
- CANDÉ, R. *História universal da música*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, v. 1, 1994.
- _____. *História da música clássica: Barroco e Classicismo*. Madrid: Ediciones del Prado, v. 1, 1995.
- CARPEAUX, O. *O livro de ouro da história da música – da idade média ao século XX*. 3. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.
- CASOY, S. *A invenção da ópera: a história de um engano florentino*. São Paulo: Algor, 2007.
- CHIANTORE, L. *Historia de la técnica pianística*. Madrid: Alianza Música, 2001.
- DUFRENNE, M. *Estética e filosofia*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- DUFOURCQ, N. *Breve historia de la música*. Tradução de Emma Susana Speratti. México: Fondo de Cultura Económica, 1963.
- FRANÇA, E. *A arte da música através dos tempos: ensaios histórico-críticos sobre a música no ocidente*. Rio de Janeiro: Atheneu-Cultura, 1990.
- FUBINI, E. *Estética de la música*. Tradução de F. Campillo. Madrid: A. Machado Libros, 2001.
- GROUT & PALISCA. *História da Música Ocidental*. Tradução de Ana Luísa Faria. 4. ed. Lisboa: Gradiva, 2007.
- HADJINICOLAOU, N. *História da arte e movimentos sociais*. São Paulo: Martins Fontes, 1979.
- HANSLICK, E. *De lo bello en la música*. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1947.
- LOVELOCK, W. *História concisa da música*. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- MALHOTRA, R. (org.). *História da Música: da antiguidade aos nossos dias*. Tradução de Manuel Alberto Vieira. Berlim: H. F. Ullmann, 2008.

- McLEISH, K. *Guia do ouvinte de música clássica*. Tradução de Enio Silveira & Eduardo Francisco Alves. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991.
- MICHELS, U. *Atlas de música – dos primórdios ao Renascimento*. Lisboa: Gradiva, 2003.
- _____. *Atlas de música – do Barroco a Actualidade*. Lisboa: Gradiva, 2007.
- MOSER, H. *Estética de la música*. Tradução de Carlos Gerhard. México: UTHEA, 1966.
- PAHLEN, K. *História Universal da Música*. Tradução de A. Della Nina. São Paulo: Melhoramentos.
- PIANA, G. *A filosofia da música*. Tradução de Antonio Angonese. Bauru, SP: EDUSC, 2001.
- RATTALINO, P. *Historia del piano - el instrumento, la música y los intérpretes*. España: SpanPress, 1997.
- RIEMANN, H. *Composición musical – teoría de las formas musicales*. Tradução de Roberto Gerhard. 2. ed. Barcelona: Labor, 1950.
- SADIE, S. (editor). *Dicionário Grove de música*. Tradução de Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.
- SEVILLA, S. *Etimologias*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1994.
- SCHOENBERG, A. *Harmonia*. Tradução de Marden Maluf. São Paulo: UNESP, 2001.
- _____. *Fundamentos de la composición musical*. Tradução de A. Santos. Madrid: Real Musical, 2000.
- STEHMAN, J. *História da música européia: das origens aos nossos dias*. Tradução de Maria Teresa Ahayde. 2. ed. Lisboa: Bertrand, 1979.
- TRANCHEFORT, F. (Org.). *Guia da música sinfônica*. Tradução de Vários. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

SOBRE A AUTORA

Maristella Pinheiro Cavini

Doutora em Ciências sobre Arte – especialidade em História, Teoria e Crítica da Música, pelo Instituto Superior de Arte de Havana, Cuba. Recebeu seu título em julho de 2009 com a tese intitulada *Inmanencia de la sonoridad de los conjuntos instrumentales folklóricos en las danzas de los cuatro “Ciclos Nordestinos para Piano” de Marlos Nobre*. Participou de Recitais e Concertos como solista e pianista acompanhante entre 1992 e 2004; participou dos cursos de Interpretação Pianística e História da Música no Conservatório Estatal P. I. Tchaikovsky em Moscou, Rússia (1997); e do III Encontro Ibero-americano de Música no ISA, Havana, Cuba (1999). Apresentou dois de seus trabalhos no III Fórum de Pesquisa Científica em Arte, promovido pela EMBAP – Curitiba-PR em outubro de 2005 e em maio de 2008, apresentou no I Fórum de Musicologia da USC – Bauru-SP, parte dos resultados de suas pesquisas de doutorado. No mesmo ano teve seu artigo “As Danças Fascinantes do 4º Ciclo Nordeste para piano de Marlos Nobre: Caboclinhos e Maracatu” publicado na Revista OPUS-ANPPOM, volume 14, número 1, julho de 2008. Atualmente, leciona nos cursos presenciais de Música da Universidade Sagrado Coração (USC-Bauru/SP) as disciplinas de História da Música: Pré-História, Idade Média, Renascimento; História da Música: Barroco e Classicismo; História da Música: Século XX e Contemporânea e Instrumento Complementar – piano; leciona também no curso de EaD da UAB-UFSCar a disciplina de História da Música e da Educação Musical 1 & 2.

