

HISTÓRIA DA MÚSICA: ANTIGUIDADE AO BARROCO

Prof.^a Débora Costa Pires



2019



Copyright © UNIASSELVI 2019

Elaboração:

Prof.^a Débora Costa Pires

Revisão, Diagramação e Produção:

Centro Universitário Leonardo da Vinci – UNIASSELVI

Ficha catalográfica elaborada na fonte pela Biblioteca Dante Alighieri

UNIASSELVI – Indaial.

P667h

Pires, Débora Costa

História da música: antiguidade ao barroco. / Débora Costa Pires. –
Indaial: UNIASSELVI, 2019.

253 p.; il.

ISBN 978-85-515-0260-0

1.Música – História - Brasil. II. Centro Universitário Leonardo Da Vinci.

CDD 780.9

APRESENTAÇÃO

Prezado acadêmico, seja bem-vindo à disciplina de História da Música: Antiguidade ao Barroco. O objetivo da disciplina é introduzir a reflexão sobre a história da música, iniciando na antiguidade, contemplando as importantes contribuições da teoria musical na Grécia Antiga, Idade Média, Renascimento e culminando no período Barroco por meio de propostas que lhe permitam apreciar e relacionar características e práticas musicais com os aspectos teóricos. Esse período histórico vai contribuir e dialogar com todas as transformações ocorridas no mundo da música posteriormente.

Durante todo o livro você terá indicações de audição. É essencial ouvir com atenção e com uma postura de pesquisador. A história da música sem a audição torna-se uma compilação de datas e dados que não adquirem valor, pois torna-se essencial a reflexão e a escuta reflexiva. A escuta atenta e reflexiva envolve prestar atenção ao que se ouve, temos o costume de associar a audição musical com outras atividades, nesta disciplina, a escuta é a tarefa principal. Vivemos em mundo em que o acesso à informação está cada vez mais acessível, não se prenda apenas aos exemplos sugeridos, aprofunde o seu repertório musical, descubra novas peças e obras musicais. Ouça com atenção! Mergulhe no mundo da música antiga!

Este livro de estudos está organizado em três unidades, na Unidade 1 vamos conversar sobre as primeiras manifestações musicais e sobre a música no mundo antigo. Conheceremos importantes descobertas e realizações das civilizações grega e romana, que fundamentaram a teoria e a prática musical na civilização ocidental. Nessa unidade também veremos as rápidas e contundentes mudanças que envolvem a música na Idade Média, na música sacra e profana, com a monodia e o início da polifonia.

Na Unidade 2 iremos conhecer um pouco a história da música na transição da Idade Média para o Renascimento. Nessa Unidade serão apresentadas a música francesa e italiana do século XIV e alguns de seus compositores de destaque. Também conheceremos a música inglesa e os compositores das gerações franco-flamengas e as correntes musicais que surgiram e se estabeleceram durante o século XVI.

Na Unidade 3 faremos a transição do Renascimento para o Barroco, o impacto da Reforma na Alemanha e da Contrarreforma no panorama musical. No período Barroco veremos o início da ópera, as transformações na música vocal e instrumental e conheceremos importantes nomes para a história da música ocidental, como Jean Sebastian Bach e Georg Frideric Haendel.

Essa disciplina lhe permitirá ter uma importante base para a sua formação inicial, o que favorecerá a sua compreensão de outras disciplinas de seu curso, sempre enfatizando a importância desse conhecimento na formação do professor de música e a amplitude necessária em todo o seu estudo. Desejo que esse percurso histórico seja esclarecedor e permeado pela vivência e audição musical.

Bons estudos!

Prof^a Débora Costa Pires



Você já me conhece das outras disciplinas? Não? É calouro? Enfim, tanto para você que está chegando agora à UNIASSELVI quanto para você que já é veterano, há novidades em nosso material.

Na Educação a Distância, o livro impresso, entregue a todos os acadêmicos desde 2005, é o material base da disciplina. A partir de 2017, nossos livros estão de visual novo, com um formato mais prático, que cabe na bolsa e facilita a leitura.

O conteúdo continua na íntegra, mas a estrutura interna foi aperfeiçoada com nova diagramação no texto, aproveitando ao máximo o espaço da página, o que também contribui para diminuir a extração de árvores para produção de folhas de papel, por exemplo.

Assim, a UNIASSELVI, preocupando-se com o impacto de nossas ações sobre o ambiente, apresenta também este livro no formato digital. Assim, você, acadêmico, tem a possibilidade de estudá-lo com versatilidade nas telas do celular, *tablet* ou computador.

Eu mesmo, UNI, ganhei um novo *layout*, você me verá frequentemente e surgirei para apresentar dicas de vídeos e outras fontes de conhecimento que complementam o assunto em questão.

Todos esses ajustes foram pensados a partir de relatos que recebemos nas pesquisas institucionais sobre os materiais impressos, para que você, nossa maior prioridade, possa continuar seus estudos com um material de qualidade.

Aproveito o momento para convidá-lo para um bate-papo sobre o Exame Nacional de Desempenho de Estudantes – ENADE.

Bons estudos!



BATE SOBRE O PAPO ENADE!



Olá, acadêmico!

Você já ouviu falar sobre o **ENADE**?

Se ainda não ouviu falar nada sobre o ENADE, agora você receberá algumas informações sobre o tema.

Ouviu falar? Ótimo, este informativo reforçará o que você já sabe e poderá lhe trazer novidades.



Vamos lá!

Qual é o significado da expressão ENADE?

EXAME NACIONAL DE DESEMPENHO DOS ESTUDANTES

Em algum momento de sua vida acadêmica você precisará fazer a prova ENADE.



Que prova é essa?

É **obrigatória**, organizada pelo INEP – Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira.

Quem determina que esta prova é obrigatória... O **MEC – Ministério da Educação**.

O objetivo do MEC com esta prova é o de avaliar seu desempenho acadêmico assim como a qualidade do seu curso.



Fique atento! Quem não participa da prova fica impedido de se formar e não pode retirar o diploma de conclusão do curso até regularizar sua situação junto ao MEC.

Não se preocupe porque a partir de hoje nós estaremos auxiliando você nesta caminhada.

Você receberá outros informativos como este, complementando as orientações e esclarecendo suas dúvidas.



Você tem uma trilha de aprendizagem do ENADE, receberá e-mails, SMS, seu tutor e os profissionais do polo também estarão orientados.

Participará de webconferências entre outras tantas atividades para que esteja preparado para #mandar bem na prova ENADE.

Nós aqui no NEAD e também a equipe no polo estamos com você para vencermos este desafio.

Conte sempre com a gente, para juntos mandarmos bem no ENADE!



SUMÁRIO

UNIDADE 1 – HISTÓRIA DA MÚSICA: DA ANTIGUIDADE À IDADE MÉDIA.....	1
TÓPICO 1 – AS PRIMEIRAS MÚSICAS	3
1 INTRODUÇÃO	3
2 OS PRIMEIROS SONS.....	4
2.1 MÚSICA NA MESOPOTÂMIA	8
2.1.1 Sumérios.....	9
2.1.2 Babilônios e Assírios.....	13
2.1.3 Hebreus	13
2.1.4 Fenícios	14
2.1.5 Egípcios	15
2.1.6 Medos e Persas	18
3 MÚSICA CHINESA	20
RESUMO DO TÓPICO 1.....	23
AUTOATIVIDADE	25
TÓPICO 2 – A MÚSICA NO FIM DO MUNDO ANTIGO.....	27
1 INTRODUÇÃO	27
2 A HERANÇA GREGA	28
3 DOCTRINA DO ETHOS	31
4 SISTEMA MUSICAL GREGO.....	34
5 MÚSICA NA ANTIGA ROMA.....	43
RESUMO DO TÓPICO 2.....	46
AUTOATIVIDADE	48
TÓPICO 3 – MÚSICA NA IDADE MÉDIA.....	49
1 INTRODUÇÃO	49
2 A IGREJA E A TRANSIÇÃO PARA A IDADE MÉDIA.....	51
3 A MÚSICA SACRA E O CANTOCHÃO	53
4 MÚSICA PROFANA E NÃO LITÚRGICA.....	60
4.1 JOGRAIS OU MENESTREIS	61
4.2 TROVADORES E TROVEIROS.....	63
4.3 MINNESINGER	66
4.4 GOLIARDOS	67
5 MÚSICA INSTRUMENTAL E SEUS INSTRUMENTOS.....	70
6 POLIFONIA	72
6.1 ORGANUM PRIMITIVO	72
6.2 ORGANUM MELISMÁTICO.....	74
6.3 MODOS RÍTMICOS	75
6.4 ORGANUM DE NOTRE DAME.....	75
6.5 CONDUCTUS POLIFÔNICO	76
6.6 MOTETE.....	77
6.7 HOQUETO.....	78

LEITURA COMPLEMENTAR.....	79
RESUMO DO TÓPICO 3.....	81
AUTOATIVIDADE	83
UNIDADE 2 – HISTÓRIA DA MÚSICA: DA IDADE MÉDIA AO RENASCIMENTO.....	85
TÓPICO 1 – MÚSICA FRANCESA E ITALIANA DO SÉCULO XIV	87
1 INTRODUÇÃO	87
2 ARS NOVA NA FRANÇA	89
2.1 PHILIPPE DE VITRY E A NOTAÇÃO.....	90
2.2 MOTETE ISORRÍTMICO	93
2.3 GUILLAUME DE MACHAUT	95
3 MÚSICA DO TRECENTO ITALIANO	97
3.1 MADRIGAL	98
3.2 CACCIA	99
3.3 BALLATA	100
4 MÚSICA FRANCESA NO FINAL DO SÉCULO XIV	102
5 MÚSICA FICTA.....	104
RESUMO DO TÓPICO 1.....	106
AUTOATIVIDADE	107
TÓPICO 2 – TRANSIÇÃO E RENASCIMENTO MUSICAL.....	109
1 INTRODUÇÃO.....	109
2 CARACTERÍSTICAS DA MÚSICA NO RENASCIMENTO	110
3 MÚSICA INGLESA.....	113
3.1 JOHN DUNSTABLE.....	115
3.2 LEONEL POWER.....	119
4 PRIMEIRA GERAÇÃO FRANCO-FLAMENGA OU O DUCADO DE BORGONHA.....	120
4.1 GUILLAUME DUFAY	124
4.2 GILLES DE BINCHOIS	125
5 SEGUNDA GERAÇÃO FRANCO-FLAMENGA (1480-1520)	127
5.1 JOHANNES OCKEGHEM (BÉLGICA)	127
5.2 ANTOINE BUSNOIS (FRANÇA)	130
6 TERCEIRA GERAÇÃO FRANCO-FLAMENGA (1480-1520).....	131
6.1 HEINRICH ISAAC (HOLANDA).....	132
6.2 JOSQUIN DES PREZ (FRANÇA).....	135
6.3 JACOB OBRECHT (HOLANDA)	140
RESUMO DO TÓPICO 2.....	141
AUTOATIVIDADE	143
TÓPICO 3 – CORRENTES MUSICAIS DO SÉCULO XVI	145
1 INTRODUÇÃO	145
2 MÚSICA NA QUARTA GERAÇÃO FRANCO-FLAMENGA (1520-1560).....	145
2.1 LUDWIG SENFL (SUÍÇA).....	145
2.2 ADRIAN WILLAERT (BÉLGICA)	147
2.3 JACOBUS CLEMENS.....	150
2.4 NICOLAS GOMBERT (FRANÇA)	150
3 ESTILOS NACIONAIS.....	158
3.1 FROTTOLA (ITÁLIA)	159
3.2 LAUDA (ITÁLIA)	160
3.3 CHANSON (FRANÇA).....	160
3.3.1 <i>Chanson</i> franco-flamenga (Antuérpia)	160

3.4 <i>LIED</i> (ALEMANHA).....	160
3.5 <i>QUODLIBET</i> (ALEMANHA).....	160
3.6 <i>VILLANCICO</i> (ESPANHA).....	161
3.7 <i>MADRIGAL</i> (ITÁLIA).....	161
4 MÚSICA INSTRUMENTAL DO SÉCULO XVI.....	163
4.1 <i>CANZONA</i>	166
4.2 <i>DANÇA</i>	166
4.3 <i>PEÇAS IMPROVISADAS</i>	166
LEITURA COMPLEMENTAR.....	168
RESUMO DO TÓPICO 3.....	171
AUTOATIVIDADE	173

UNIDADE 3 – HISTÓRIA DA MÚSICA: DO RENASCIMENTO AO BARROCO..... 175

TÓPICO 1 – MÚSICA SACRA NO RENASCIMENTO TARDIO	177
1 INTRODUÇÃO	177
2 MÚSICA NA REFORMA NA ALEMANHA	179
3 MÚSICA SACRA DA REFORMA FORA DA ALEMANHA	183
4 CONTRARREFORMA.....	184
4.1 <i>PALESTRINA</i>	186
4.2 <i>VICTORIA</i>	188
4.3 <i>DI LASSO</i>	194
4.4 <i>WILLIAM BYRD</i>	195
5 ESCOLA VENEZIANA.....	197
RESUMO DO TÓPICO 1.....	199
AUTOATIVIDADE	201

TÓPICO 2 – MÚSICA VOCAL NO PERÍODO BARROCO	203
1 INTRODUÇÃO	203
2 CARACTERÍSTICAS MUSICAIS.....	205
3 ÓPERA	209
3.1 <i>PRINCÍPIOS DA ÓPERA</i>	210
3.2 <i>ÓPERA ITALIANA</i>	214
3.3 <i>ÓPERA NA FRANÇA</i>	215
3.4 <i>ÓPERA INGLESA</i>	216
3.5 <i>ÓPERA ALEMÃ</i>	222
4 MÚSICA VOCAL DE CÂMARA	223
4.1 <i>ESTILO CONCERTATO</i>	223
4.2 <i>GÊNEROS DE MÚSICA VOCAL SOLÍSTICA</i>	224
RESUMO DO TÓPICO 2.....	227
AUTOATIVIDADE	229

TÓPICO 3 – MÚSICA SACRA E INSTRUMENTAL NO PERÍODO BARROCO.....	231
1 INTRODUÇÃO	231
2 MÚSICA SACRA E ORATÓRIO.....	232
3 MÚSICA INSTRUMENTAL.....	235
4 PRINCIPAIS COMPOSITORES DO PERÍODO BARROCO	238
LEITURA COMPLEMENTAR.....	242
RESUMO DO TÓPICO 3.....	245
AUTOATIVIDADE	247
REFERÊNCIAS	249

HISTÓRIA DA MÚSICA: DA ANTIGUIDADE À IDADE MÉDIA

OBJETIVOS DE APRENDIZAGEM

A partir do estudo desta unidade, você deverá ser capaz de:

- identificar fontes para o conhecimento da História da Música;
- conhecer a trajetória da música pré-histórica e sua relação com a natureza;
- compreender a Música na Mesopotâmia e as particularidades de cada povo;
- entender algumas particularidades da música chinesa;
- compreender a importância e impacto da música na Grécia antiga;
- relacionar a música grega e romana;
- entender a importância da música litúrgica e sacra na prática musical medieval;
- diferenciar a música profana e a música sacra e litúrgica;
- conhecer os diferentes personagens e momentos da polifonia medieval.

PLANO DE ESTUDOS

Esta unidade está dividida em três tópicos. No decorrer da unidade você encontrará autoatividades com o objetivo de reforçar o conteúdo apresentado.

TÓPICO 1 – AS PRIMEIRAS MÚSICAS

TÓPICO 2 – A MÚSICA NO FIM DO MUNDO ANTIGO

TÓPICO 3 – MÚSICA NA IDADE MÉDIA

AS PRIMEIRAS MÚSICAS

1 INTRODUÇÃO

Ao pensar em conhecer a história da música, alguns questionamentos surgem: Como conhecemos a história da música, ocidental ou não? Como é possível saber como era a música em períodos tão distantes de nós? A partir de quais materiais é possível estudar a história da música, especialmente a música ocidental? Estudamos a música através de seus registros, de suas fontes. Através da música escrita, de tratados, documentos iconográficos, da transmissão oral, de relatos, de instrumentos musicais e através de gravações.

A música escrita refere-se às partituras ou grafias musicais que sobrevivem ao tempo e permitem conhecer e estudar a música de outros tempos, podendo gerar execuções musicais. Os tratados são informações reunidas por estudiosos sobre determinados assuntos, funcionando como uma espécie de resumo do conhecimento disponível em determinada época sobre algum assunto.

As iconografias são o estudo de fontes visuais relacionadas à música, que apresentam informações sobre instrumentos musicais e suas formas de execução, números e tipos de intérpretes, formas, dimensões e características dos espaços de apresentação musical, como teatros, igrejas, residências ou outros, figurino e cenários (CASTAGNA, 2008). Imagens que sobrevivem à história e são relatos da prática musical. Muito do que se conhece hoje sobre instrumentos musicais antigos deve-se a imagens em catedrais, códices e quadros encontrados. As iconografias também permitem visualizar, em alguns casos, o contexto em que determinada música ou instrumento era tocado, podemos dessa forma inferir informações socioculturais da música de determinado período histórico.

Além das iconografias, existem os relatos. Os relatos são registros escritos de pessoas, podendo ser cartas, diários e anotações que abordam aspectos musicais. Esses relatos trazem opiniões e visões que permitem conhecer a forma como a música, sua prática, era recebida pela sociedade da época. Há também informações que sobrevivem ao tempo pela transmissão oral e que, ao serem escritas ou gravadas, têm a sua sobrevivência ampliada.

Os instrumentos musicais também são uma importante fonte de conhecimento da história da música, não há praticamente nenhuma civilização

que não possuísse algum tipo de instrumento musical. Alguns deles sobrevivem ao tempo e são testemunhas das práticas e sonoridades musicais de determinadas épocas. E, levando em consideração a produção musical mais recente, existem as gravações. Nesse tópico vamos nos debruçar sobre as primeiras práticas musicais conhecidas e as suas relações com o cotidiano e crenças de diversos povos.

2 OS PRIMEIROS SONS

A vida é som... A natureza está cheia de sons, de música: há milhões de anos, antes que houvesse ouvidos humanos para captá-la, borbulhavam as águas, ribombavam os trovões, sussurravam as folhas ao vento... Quem sabe quantos outros sons não se propagaram! (PAHLEN, 1965, p. 122).

Em que momento surgiu a música? Quando e como o homem primitivo começou a fazer música? Essas são questões que estão no campo do impossível em termos de resposta, porém, sabe-se que a origem e desenvolvimento da música acompanham e se confundem com a história da humanidade. O som e o ritmo estão presentes na natureza e são, possivelmente, os primeiros componentes da linguagem musical com os quais o homem entrou em contato, já no útero, através das pulsações do coração materno (LOURENZI, 2004).

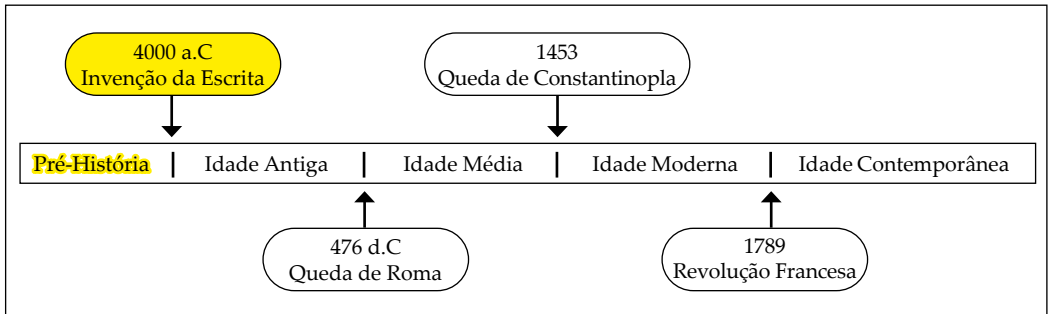
O homem experimenta a existência de elementos rítmicos e sonoros em seu próprio corpo, através dos batimentos cardíacos, na respiração, ao caminhar e produzindo sons com o corpo, através das mãos, dos pés e da voz. Porém, apesar de possuir em si mesmo os princípios para uma prática musical, em que momento o homem passou a ter consciência de como combinar sons e ritmo? Não há arquivos sonoros das épocas primitivas, porém existem algumas hipóteses sobre a origem do canto humano.

Alguns pesquisadores afirmam que o canto é consequência do ritmo, primeira forma de comunicação do homem (LENNEBERG, 1967); outros, de que o canto surge pela necessidade de expressar sentimentos (PAHLEN, 1965); outros, ainda, acreditam que o homem, encantado com os ruídos emitidos pela natureza, tenta imitar o som dos pássaros, de ondas, ventos e trovões, iniciando seu próprio (BAITELLO JR. apud ZAREMBA; BENTES, 1999). Essas suposições podem estar todas corretas. O ritmo pessoal que cada homem possui facilita o desenvolvimento da sua capacidade musical. O homem primitivo, ao observar fenômenos da natureza e animais, pôde experimentar sentimentos impossíveis de serem expressados em seu vocabulário restrito. Dessa forma, desde a Pré-história é impossível dissociar a música da emoção.



A Pré-História compreende o período histórico entre o aparecimento do homem, aproximadamente a 500.000 a.C., até o surgimento da escrita, evento que define o começo dos tempos históricos registrados, que ocorreu em 4000 a.C. (CAVINI, 2011). A Pré-história é estudada por antropólogos, arqueólogos e paleontólogos e está dividida em Paleolítico ou Idade da Pedra Lascada (que se subdivide em Paleolítico Inferior, Paleolítico Médio e Paleolítico Superior), Mesolítico ou Idade Média da Pedra e Neolítico ou Idade da Pedra Polida. O período Neolítico coexistiu com a Idade dos Metais, um período de transição entre a Pré-História e a Antiguidade (CAVINI, 2011).

FIGURA 1 – LINHA DO TEMPO – PRÉ-HISTÓRIA



FONTE: A autora

Há a crença de que na Pré-história os sons musicais estivessem intimamente ligados ao relacionamento com o divino. Associada com a dança, a música era utilizada como uma forma de comunicação com Deus. É nessa época que o homem começa a apreender as funções sobrenaturais na prática musical. Para o músico e pesquisador Stewart (1989, p. 51), a música deriva da fala. E o pianista Robert Jourdain (1998) acredita que a música tenha surgido como uma ramificação da linguagem. Já para o naturalista e filósofo inglês Charles Darwin, a música não provém da fala, ao invés disso, Darwin propôs que o canto é a forma primordial de comunicação humana, principalmente com o objetivo de galanteio. A fala surge, portanto, mais tarde, com o desenvolvimento de uma linguagem voltada para a troca de informações entre as pessoas (DARWIN apud MUGGIATI, 1983). Apesar das diferenças entre os pensamentos de Stewart, Jourdain e Darwin sobre a origem do canto e da fala, ambos concordam que a música é um meio de comunicação muito importante entre os homens.

Além do canto, o homem pré-histórico percebeu que ao assoprar ossos furados, bater palmas ou percutir em peles de animais curtidas e esticadas poderia produzir diferentes sons. Todas as hipóteses da prática musical no período pré-histórico foram traçadas a partir de pesquisas arqueológicas, antropológicas e musicológicas (CAVINI, 2011).

Os instrumentos mais antigos, flautas feitas de ossos com apenas um orifício, são do Paleolítico Inferior, usados provavelmente em caçadas para imitar sons ou cantos de animais e pássaros, ou para os homens se comunicarem. No Paleolítico Médio foram encontradas flautas com três a cinco orifícios. Em 2009 foi descoberta no sul da Alemanha, próximo à caverna de Hohle Fels, uma flauta feita de osso de abutre, datada de 35 mil anos, com quase 22 centímetros e cinco buracos, o osso tem marcas de linhas em volta dos buracos, sugerindo que os buracos foram calibrados para produzir um som melhor. Vários instrumentos musicais foram encontrados nessa área, reforçando a ideia de que os humanos paleolíticos desenvolveram uma cultura rica. Foram encontrados no total quatro fragmentos de quatro flautas. Além da flauta quase inteira em osso de urubu, três instrumentos foram feitos em marfim de mamute. As flautas foram descobertas com a chamada Vênus Pré-Histórica, escultura de forma feminina, considerada a mais antiga já encontrada (CAVINI, 2011).

FIGURA 2 – FLAUTA DE OSSO DE ABUTRE DESCOBERTA NA CAVERNA DE HOHLE FELS, ALEMANHA



FONTE: <<https://diepresse.com/home/science/489922/Die-aeltesten-Floeten-der-Welt>>. Acesso em: 8 set. 2018.



Você pode ouvir o som proveniente dessa flauta nesse endereço: <<https://hypescience.com/wp-content/uploads/2009/06/flauta-prehistorica.mp3>>.

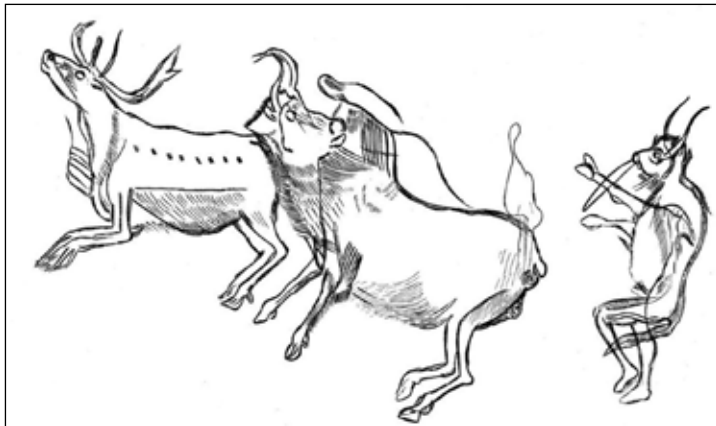
Foi encontrada uma gravura rupestre que representa um tocador de flauta ou de arco musical, datada de cerca de 10.000 a.C., na gruta de Trois Frères, em Ariège, França (CAVINI, 2011). Um dos primeiros testemunhos da arte musical pode ser visto a seguir:

FIGURA 3 – PEQUENO FEITICEIRO COM FLAUTA OU ARCO MUSICAL DE TROIS-FRÈRES, EM CONTEXTO



FONTE: <<http://www.sauval.com/angustia/brujomusical3hermanos.gif>>. Acesso em: 8 set. 2018.

FIGURA 4 – PEQUENO FEITICEIRO COM FLAUTA OU ARCO MUSICAL DE TROIS-FRÈRES



FONTE: <<http://www.sauval.com/angustia/brujomusical3hermanos2.gif>>. Acesso em: 8 set. 2018

No período Neolítico aparecem os primeiros tambores, que eram ornamentados, e matracas em argila no formato de pequenos animais ou com a forma humana, provavelmente tinham uso religioso (MICHELS, 2003). Há muitas descobertas que corroboram a existência de música entre os homens primitivos, porém não é possível afirmar se esses instrumentos eram utilizados como instrumentos musicais ou lhes eram atribuídas outras funções. A música difere da poesia ou da pintura, ela vive o momento e depois desaparece e ninguém mais pode concretizá-la (PAHLEN, 1965). Em *História Universal da Música*, Roland de Candé (1994) propõe a seguinte sequência aproximada de eventos, que ajuda a entender, de maneira didática, como aconteceu o amadurecimento do pensamento musical no ser humano:

- **Antropoides do período terciário (Australopithecus):** Organização rítmica rudimentar. Batidas com bastões, percussão corporal e objetos entrecrocados.
- **Paleolítico Inferior (Pitcanthropus, entre outros):** Gritos e imitação de sons da natureza pela boca e laringe.
- **Paleolítico Médio (Homo musicus):** Desenvolvimento do controle da altura, intensidade e timbre da voz à medida que as demais funções cognitivas se desenvolviam. Há emoção ou intenção expressiva.
- **Paleolítico Superior (Homo sapiens):** Aquisição de consciência musical. Desenvolvimento da linguagem falada e do canto e domínio da linguagem abstrata. Criação dos primeiros instrumentos musicais para imitar os sons da natureza, de caráter mágico (imitam a chuva para atraí-la, por exemplo).
- **Paleolítico Superior e Mesolítico:** Criação de instrumentos mais controláveis, feitos de pedra, madeira e ossos (xilofones, litofones, tambores de tronco e flautas) que permitem emissão de altura determinada. Há distinção entre canto e a fala e entre dança e música instrumental da expressão gestual sonorizada.
- **Neolítico:** Criação de membranofones e cordofones, após o desenvolvimento de ferramentas mais refinadas. Primeiros instrumentos afináveis.
- **Idade do Cobre e Idade do Bronze:** Desenvolvimento da metalurgia. Criação de instrumentos de cobre e bronze permite a execução mais sofisticada. Surgimento das primeiras civilizações musicais com sistemas próprios (escalas e harmonia).

Por ser um tipo de linguagem, a música nas civilizações antigas está no centro da vida, ao acompanhar os acontecimentos da vida cotidiana, cerimônias religiosas e guerreiras, colheitas e festas (HARNONCOURT, 1990). Com o decorrer do tempo, as práticas musicais têm o seu caráter modificado, sem perder o seu poder e influência sobre o ser humano.

2.1 MÚSICA NA MESOPOTÂMIA

Os primeiros povos a desenvolver a escrita foram também os primeiros a desenvolver a prática musical. Na região da Mesopotâmia viviam os povos sumérios, assírios, babilônios, medos, persas, hebreus e egípcios. Em suas ruínas foram encontradas no território sumério harpas e, na localidade dos assírios, cítaras. Esse período é chamado de Antiguidade Oriental e o conhecimento de que esses povos mantinham contato com a música e a sua relação com a magia veio por meio de gravuras e inscrições encontradas em templos e túmulos egípcios e mesopotâmicos, monumentos assírio-babilônicos e também em afrescos e ornamentações encontrados em vasos e ânforas onde são numerosas as cenas de interpretações musicais. A Mesopotâmia ocupava uma posição central, com forte influência sobre povos vizinhos, dessa forma a música e os instrumentos mesopotâmicos são encontrados em outras civilizações (CAVINI, 2011).

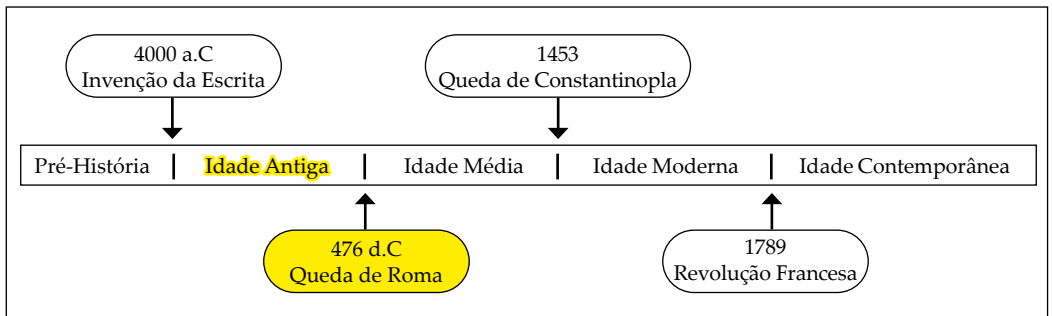
Na antiga Mesopotâmia, a música e o canto faziam parte de vários aspectos da vida e desempenhavam um papel importante nos templos, já que

eles possuíam uma orquestra e um coral com músicos profissionais. Assim como acontecia com os textos literários, as composições musicais eram anônimas. Com uma exceção, uma princesa suméria, Enkeduanna, filha de Sargão de Akkad (2334-2279 a.C.), sacerdotisa do deus Nanna (Lua), compôs e assinou vários hinos religiosos (POZZER, 2005, p. 53).



Idade Antiga, também chamada de Antiguidade, é o período que se estende desde a invenção da escrita (por volta de 4000 a.C.) até a queda do Império Romano do Ocidente (476 d.C.). Estudiosos enfatizam a importância da cultura material das sociedades desse período.

FIGURA 5 – LINHA DO TEMPO – ANTIGUIDADE



FONTE: A autora

2.1.1 Sumérios

Os **sumérios (3.500 a 2.550 a.C.)** foram os primeiros habitantes da Mesopotâmia, possuíam um método próprio de leitura musical e se utilizavam de instrumentos para acompanhamento vocal. Sua música tinha o estilo religioso e estava presente em todas as cerimônias solenes ou familiares. Construíram instrumentos de sopro a partir de chifres de animais e produziram também instrumentos de percussão. Sua prática musical foi herdada por outros povos que habitaram a Mesopotâmia, como os assírios e caldeus (CAVINI, 2011).

Existem muitas referências textuais com listas de canções com temas como o trabalho, as batalhas, o amor e hinos em louvor aos deuses (GLASSNER, 2002). Há também documentos sumérios e acádios que relatam a existência de cantores e instrumentistas que acompanhavam o exército, prisioneiros de guerra, especialmente mulheres, que poderiam ser treinados para tornarem-se cantores.

Músicas eram tocadas em várias situações de risco, como o eclipse lunar, no nascimento de crianças, junto ao leito dos enfermos e durante os rituais de enlutamento (MICHEL, 2001). Havia uma diferenciação entre os músicos: homens e mulheres que tocavam atáude e tambores não podiam participar das orquestras dos templos e eles, em geral, se apresentavam nus e, às vezes, mantinham relações sexuais entre si enquanto tocavam seus instrumentos (KILMER, 2000). Os músicos seculares tocavam nas tabernas e em celebrações sociais.

A música era, assim como a literatura, a linguagem e a matemática, uma das disciplinas básicas do ensino formal mesopotâmico. Após escavações em um sítio arqueológico na região de Ugarit, atual Síria, foram encontrados muitos tabletas com inscrições de cultos hurritas, dentre estes, três fragmentos de um mesmo que é considerado hoje a notação musical mais antiga do mundo, de um hino aos deuses, datando do ano de 1400 a.C. A descoberta desse hino revolucionou todo o conceito da origem da música ocidental (CAVINI, 2011).

FIGURA 6 – A MAIS ANTIGA NOTAÇÃO MUSICAL CONHECIDA



FONTE: <<http://www.amarantypublishing.com/moonhymn1.gif>>. Acesso em: 8 set. 2018.

Houve outras escavações ao longo da bacia do Tigre e Eufrates, e a partir delas foram encontrados outros tabletas que tratam de teoria musical e permitiram decifrar o tablete-canção, esclarecendo questões de harmonia, tipos de instrumentos e escala musical (KILMER, 1980). Esses textos demonstraram o sistema sumeriano antigo de notação musical, semelhante ao nosso sistema de sete notas: dó, ré, mi, fá, sol, lá e si. Dessa forma, é possível conhecer aspectos da música mesopotâmica através de centenas de tabletas escritos em língua suméria e acádia (CAVINI, 2011).



A maioria das músicas antigas foi perdida. Porém, com a descoberta arqueológica de Ugarit é possível ouvir um pouco da música antiga. A interpretação da notação musical de Ugarit é um desafio e vários trabalhos foram publicados com o intuito de desvendar. Você pode ouvir a reprodução dessa música: <<https://youtu.be/DBhB9gRnIHE>> ou em <<https://youtu.be/-AKedKrxoLI>>. Ouça!

Além disso, há muitas representações de instrumentos musicais em selos-cilindros, cerâmicas pintadas, mosaicos e esculturas. A partir de iconografias e inscrições antigas foi possível conhecer os instrumentos musicais mesopotâmicos (KILMER, 2000). Entre os instrumentos de corda, os sumérios e acadianos possuíam a **harpa**, triangular e com cordas desiguais, que era tocada com as duas mãos; a **lira**, em forma de U cortado por uma barra onde se fixavam as cordas; **cimbalão**, espécie de harpa usada pelos elamitas e sumérios de cordas percutidas; e o **alaúde de braço comprido**, com caixa de ressonância abaulada. A maior parte da documentação sobre esses instrumentos provém da cidade de Ur e data do século XXVII a. C. Nessa cidade foram encontradas oito liras e duas harpas feitas de madeira e decoradas com lápis lazuli, marfim e outros materiais (CAVINI, 2011). As liras variavam de forma, podiam ser simétricas ou assimétricas, algumas eram pequenas para serem tocadas de pé e caminhando; outras, grandes, para serem tocadas sentadas, e as muito grandes, para serem tocadas por até dois músicos sentados. As harpas eram, em geral, menores que as liras e poderiam ser tocadas por músicos sentados ou de pé (POZZER, 2005).

As chamadas “Harpas de Ur” são consideradas os mais antigos instrumentos de cordas descobertos até agora, datam de aproximadamente 2400 a.C. A “Harpa de Ouro” ou “Harpa do Touro” foi considerada a mais bela das quatro encontradas naquele lugar, mas foi destruída quase em sua totalidade durante a invasão dos EUA ao Iraque em 2003. Entidades e universidades construíram uma réplica, que você pode ver a seguir, e recuperaram a cabeça original do touro.

FIGURA 7 – LIRA DE 11 CORDAS ENCONTRADA NAS ESCAVAÇÕES DE UR



FONTE: <https://ensinarhistoriajoelza.com.br/wp-content/uploads/2014/12/10_Lira-716x1024.jpg>. Acesso em: 8 set. 2018.

FIGURA 8 – MÚSICO TOCANDO LIRA ACOMPANHA CANTORA



FONTE: <https://ensinarhistoriajoelza.com.br/wp-content/uploads/2014/12/15_Musico-1-960x937.jpg>. Acesso em: 8 set. 2018.

Já os instrumentos de sopro eram feitos de junco, madeira, pedra e metal e tinham tamanhos e formas diversas, e as flautas duplas eram comuns. Havia **cornetas**, com bocal e pavilhão largos, e instrumentos feitos de bronze, prata e ouro. Também foram encontrados fragmentos de **flautas** de osso, com orifícios para os dedos, datadas do período pré-histórico (CAVINI, 2011).

Os instrumentos de percussão eram compostos de **tambores** de várias formas e tamanhos, com peles de animais. Os tambores pequenos eram tocados por mulheres, muitas vezes nuas. A música dos instrumentos de percussão era acompanhada de danças. Também faziam parte dos instrumentos de percussão os **címbalos**, instrumentos em forma de pequenos pratos, feitos de bronze, cobre ou prata (CAVINI, 2011).

2.1.2 Babilônios e Assírios

Para os **babilônios (2.000 a 539 a.C.)**, a música estava associada à animação de tropas durante as batalhas; eram também compostas músicas que alegravam os banquetes e festas em tempos de paz. O canto era utilizado para a caça, o amor, o ódio, a guerra, evocação dos mortos, estados de transe, entre outros. Três tábuas babilônicas datadas dos séculos XVIII a XV a.C. mostram uma teoria musical elaborada. Essas tábuas cuneiformes revelam um método de afinação da lira-cítara de nove cordas, estabelecendo uma teoria da escala babilônica, uma **escala diatônica de sete sons**, uma novidade em uma época em que os povos da Antiguidade utilizavam escalas de cinco sons, pentatônicas (CAVINI, 2011).

Para os **assírios (1.300 a 612 a.C.)** a música era símbolo de poder, respeito e vitória. Há muito material referente à música em pinturas, esculturas e escritas em baixo relevo deixadas por eles. Os músicos eram, inclusive, mais reverenciados e estimados que os próprios sábios. Os assírios eram desumanos com seus conquistados, porém, após a conquista dos povos, os músicos eram poupados pelo exército e levados junto com os produtos adquiridos em caça ou roubo. Acredita-se que na Assíria, os ricos mantivessem uma orquestra com 150 mulheres, entre cantoras e instrumentistas. Os instrumentos assírios de sopro eram as **trombetas** e **flautas**, simples e duplas; os de cordas eram as **liras**, **cítaras** e **harpas portáteis**; e os de percussão eram os **gongos**, **tímpanos** e **tambores** de diversos tamanhos e formas (CAVINI, 2011).

2.1.3 Hebreus

Os **hebreus** viveram na região do Oriente Médio e deram origem aos povos semitas, como os árabes e os israelitas, constituíram uma civilização que deixou um legado ético e cultural para grande parte da humanidade e sempre mantiveram contato com a música. Porém, essa civilização teve maior desenvolvimento após a retirada dos hebreus do Egito por Moisés, por volta

de 1300 a.C. A música hebraica sofreu influência de outros povos, porém consolidou-se com características próprias: caráter religioso, guerreiro, festivo e de lamentação. A Bíblia constitui a principal fonte documental sobre a referência à música hebraica (CANDÉ, 1994). A música não pode ser executada fielmente por não haver registros escritos. A música era passada de professor para aluno e, mesmo conhecendo os instrumentos e representações musicais da época, não é possível saber como soava (MANN, 1982).

O rei Davi (1000-960 a.C.), poeta, músico e compositor, promoveu o apogeu da música hebraica, especialmente a sagrada. Em sua época, 4000 levitas tinham a música como profissão e os melhores músicos eram contratados por Davi para se apresentarem em praça pública, executando as melhores músicas do repertório com corais de até 100 vozes (CAVINI, 2011). A música hebraica possuía modos e escalas complexos, em forma de tetracordes descendentes e com sequência de quatro notas. Por volta dos séculos IX a VIII a.C. a música instrumental e as formas vocais do canto falado desenvolveram-se até os Salmos de Davi. Os cantos de oração se baseavam em oito modos, provavelmente relacionados ao calendário. A maioria dos Salmos reverencia a forma vocal, porém possui a inscrição que recomenda o acompanhamento de cordas ou outros instrumentos (MICHELS, 2003). Quanto à execução musical, acredita-se que essa música seria homofônica: uma linha melódica acompanhada por ritmos e associada à palavra e ao gesto.

Em documentos egípcios e mesopotâmicos, datados de cerca de 1200 a.C., é possível encontrar a presença de músicos e instrumentos hebraicos, sendo, portanto, famosos entre as regiões do Nilo, Tigre e Eufrates. São os instrumentos hebraicos de sopro o **shalil ou nekeb**, flautas simples de quatro a sete orifícios; **flautas duplas**; **hazozrah**, trompas de metal, provavelmente de origem egípcia; **shofar** e **cheren**, trompas em forma de chifres em espiral, reservados aos ritos sacrificiais e cerimônias rituais; e o **halilim**, um oboé duplo. Nos instrumentos de cordas estão o **kinnor**, harpa triangular de oito cordas, feita de ébano ou cipreste e cordas de tripas de camelo; **chalischin**, alaúde de três cordas; **nevel**, espécie de harpa de dez cordas. Entre os instrumentos de percussão estão o **tof**, tambor alongado; **seliselim**, pratos de metal, de origem árabe; **pandeiro**, de origem egípcia; **zelzlin**, címbalo de cobre; e **sistro**, espécie de chocalho (CAVINI, 2011).

2.1.4 Fenícios

A **civilização fenícia** era constituída por várias cidades-estados que compartilhavam a mesma cultura, sem vínculo político e econômico entre si. Eram comerciantes e viajavam fundando concessões, feitorias e colônias em diversas regiões. Eram politeístas e imitavam a arte dos caldeus e egípcios. Viveram há cerca de 1000 a.C. nas proximidades do Mar Mediterrâneo, território que hoje pertence ao Líbano.

Eles desenvolveram um alfabeto fonético de 22 letras, que posteriormente foi adaptado pelos gregos e romanos, dando origem ao nosso alfabeto (CAVINI,

2011). Não há muitas informações sobre a música fenícia, as existentes são provenientes de inscrições nos monumentos da civilização assírio-babilônica da época de Senaquerib e Nabucodonosor, que mostram cenas de 44 fenícios cultuando a música com uma combinação instrumental típica da época: **flauta dupla, lira e tambor**. Os fenícios são considerados os inventores de alguns instrumentos musicais, como a flauta dupla (MICHELS, 2003).

2.1.5 Egípcios

Os egípcios, desde 4000 a.C., já povoavam as margens do rio Nilo, com um marcante desenvolvimento artístico. Junto com os assírios e fenícios, foram um dos primeiros povos a desenvolver a escrita, os hieróglifos. As descobertas arqueológicas, como inscrições encontradas em pirâmides, templos e túmulos, mosaicos, murais, objetos, textos e baixos-relevos demonstram a prolífica atividade musical e a diversidade de instrumentos musicais. Candé (1994) resume os documentos musicais encontrados em diversos períodos da história do Egito antigo:

- **Período Pré-Dinástico (5000-3200 a.C.):** é desse período o mais antigo documento musical encontrado, uma representação de dançarinos mascarados tocando flauta (3500 a.C.), esculpidos numa placa de xisto.
- **Antigo Império (3200-2300 a.C.):** através das figurações coreográficas com inscrições que informam sobre as danças que eram apresentadas aos faraós. Cantores, harpista e tocador de flauta longa são representados em um relevo mural.
- **Médio Império (2134-1580 a.C.):** desse período encontram-se numerosos documentos representando conjuntos musicais mais consideráveis, em que figuram harpas, alaúdes, liras, flautas de palheta dupla, trombetas, crótalos e tambores.
- **Novo Império (1580-525 a.C.):** a música deste período é mais viva, forte, de função ritual, religiosa e até militar. Aqui os instrumentos do período anterior se multiplicaram e se aperfeiçoaram.

A música egípcia, assim como toda a arte, estava ligada à religião, mas possuía um estilo de música para cada ocasião: de caráter religioso, nos cultos aos mortos e aos deuses; de caráter militar, quando eram cantados hinos em honra aos vencedores; de caráter social, animando banquetes solenes, cantos de trabalho, entre outros. A música egípcia era composta por cantos acompanhados por instrumentos e danças. Além dos instrumentistas e dançarinos, acompanhavam pessoas que só batiam palmas. A música egípcia era coletiva e as mulheres tinham um papel importante (CAVINI, 2011).

A civilização egípcia se diferenciava de outros povos no tratamento dado a seus músicos. Os músicos no Egito possuíam uma situação inferior, sendo raramente mencionados em textos e representados vestidos como escravos e ajoelhados diante de seus amos (CAVINI, 2011).

Os egípcios possuem 42 Livros da Sabedoria, entre eles, dois eram totalmente dedicados à importância moral, religiosa, nacional e educativa da música. Acredita-se que a música egípcia era baseada na escala pentatônica e que eles não possuíam um sistema de notação, já que não foi encontrada nenhuma referência sobre esse assunto nos documentos (CAVINI, 2011).

Os egípcios conheciam vários instrumentos; os de sopro eram: **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**, com funções militares; **oboés**, que surgem nas Dinastias XVIII e XIX, após a conquista da Síria. Acredita-se que os instrumentos de sopro teriam sido executados somente por mulheres no Antigo Egito (CAVINI, 2011).

FIGURA 9 – UMA FESTA PARA NEBAMUN



FONTE: <https://raseef22.com/en/wpcontent/uploads/sites/2/2017/04/MAIN_Music-Pharaohs.jpg>. Acesso em: 16 set. 2018.

Nota: Na tumba de Nebamun, uma parede inteira da capela-túmulo mostrava uma festa em homenagem a Nebamun. Os convidados ricamente vestidos são entretidos por dançarinos e músicos, que se sentam no chão, tocando e batendo palmas.

Os instrumentos de cordas utilizados pelos egípcios eram a **buni**, harpa com forma triangular ou angular, poucas cordas e sem caixa de ressonância; **tebuni**, harpa maior que possuía caixa de ressonância e um maior número de cordas; **trígono**, harpa portátil; **alaúde ou pandora**, espécie de bandolim esguio e alongado, com braço marcado por trastes, com três ou quatro cordas; e **cítara** ou **lira**, com 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, como vimos, as liras são originárias da Suméria (CAVINI, 2011).

FIGURA 10 – INSTRUMENTOS DE CORDAS



FONTE: <https://ic.pics.livejournal.com/aldanov/11891766/2556347/2556347_original.jpg>. Acesso em: 8 set. 2018.

Nota: Um detalhe de uma pintura da tumba de Zeserkaresonb mostrando um homem e uma mulher tocando instrumentos de cordas. Egito. 18ª Dinastia c 1420-1411 a.C.

Os instrumentos de percussão mais utilizados eram o **darabuka**, tambor em forma de taça, feito de cerâmica ou madeira; **címbalos**, com forma de pandeiros e feitos de bronze; **sistro**, um chocalho feito de porcelana ou madeira e reservado ao culto dos deuses Ísis e Hator, para afastar os maus espíritos; **tambores** de origem síria de vários tamanhos e formas, feitos de barro cozido ou madeira; **crótalos**: tipo de castanholas primeiro feitos em madeira, depois marfim e metal; e **duff**, pandeiro (CAVINI, 2011). Como aponta Montanari (1993), a civilização egípcia cultivou a música como elemento obrigatório em cerimônias religiosas e festas, além de ter desenvolvido o canto e instrumentos musicais.

FIGURA 11 – SISTRO



FONTE: <<https://goo.gl/HJZ5mJ>>. Acesso em: 16 set. 2018.

Nota: Nefertari, esposa de Ramsés II, segurando um sistro, em uma pintura do Templo de Abu Simbel (século XIII a.C.).

2.1.6 Medos e Persas

Medos e persas se estabeleceram no Irã e se destacaram. Os medos ocuparam o norte, perto da Assíria, e os persas, o sul, próximo ao Golfo Pérsico. Ao final do século VII a.C., os medos possuíam um império organizado e no reinado de Ciáxares impuseram seu domínio aos persas e, com os babilônicos, venceram os assírios (612 a.C.). Ciro II, rei dos persas, comandou uma luta contra os medos e conquistou o território em 550 a.C., unificando os dois povos e iniciando o maior império da Antiguidade, que se estendeu às regiões da Mesopotâmia e Egito. A esse império foram anexados o Reino da Média, Reino da Lídia, Babilônia e cidades gregas do litoral do Mar Egeu. O sucessor de Ciro II, Cambises II (530-522 a.C.), conquistou o Egito na batalha de Pelusa. Sob o reinado de Dario III (336-330 a.C.), o império persa foi conquistado por Alexandre Magno, rei da Macedônia (CAVINI, 2011). A arte persa teve influência dos egípcios, babilônios, hititas e assírios, mas a única notícia que se tem da cultura musical medo-persa antiga é que ela abrangia toda a música e instrumentos musicais dos egípcios e mesopotâmicos, especialmente assírios e babilônios. As esculturas e pinturas nos templos persas mostram a riqueza dos instrumentos musicais (CAVINI, 2011).

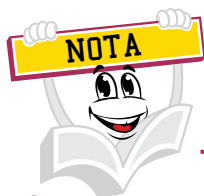
Sobre a cultura musical persa encontram-se informações nos testemunhos de Heródoto e Xenofonte sobre a música persa da Dinastia Aquemênida (século VII a.C.) e há informações também na Dinastia Sassânica (224-651 d.C.) do reinado de Cosroes II (591-628 d.C.), mecenas das artes. Após o fechamento da escola de Atenas em 529 d.C., Cosroes II reuniu em sua corte músicos que organizaram o sistema musical persa dividindo-o em sete modos reais, 30 estilos derivados e 360 melodias relacionadas com os dias do ano do calendário solar Sassânica (CAVINI, 2011).

A chegada do Islã ao Irã (século VII d.C.) intensificou a tradição musical persa. A Pérsia nutriu o Islã com músicos e estudiosos de grande reputação e converteu-se no centro musical do Oriente Islâmico. A cultura musical persa remonta à Antiguidade, mas está ligada à estruturação do radif (sete modos cromáticos) e gushé-s (sequências melódicas), datados dos primeiros séculos da era cristã, por isso esses aspectos não serão abordados (CAVINI, 2011). Os modos persas são semelhantes ao sistema grego antigo, com a conjunção de dois tetracordes, fragmentos de escala de quatro notas. Essas escalas ou modos sempre têm sete notas, sem cromatismos, mas com uma variação na afinação. Assim como outros gêneros da Ásia Central, a música persa é monofônica, ou seja, todos os instrumentos têm o mesmo padrão melódico sem conotações harmônicas; é modal; e sua afinação usa tons diferentes da divisão temperada. Diferentemente dos estilos musicais próximos, a música persa possui um escopo estreito de melodias, degraus articulares, sem saltos na melodia, o acento na cadência, a simetria e a repetição dos mesmos motivos melódicos em diferentes alturas, padrões rítmicos simples, tempos rápidos e uma ornamentação florida.

Os instrumentos musicais de sopro persas são as **flautas simples e duplas**; **balban**, flauta de madeira ou osso, de sete orifícios, e **zurna**, flauta com palheta dupla. Os instrumentos de cordas são o **taar**, alaúde de braço longo de seis cordas, que é tocado com plectro ou chifre; **kamancheh**, da família dos violinos, com quatro cordas de metal e tocado na vertical; **gheychak**, também da família dos violinos, com quatro a seis cordas e duas caixas de ressonância, que funcionam como amplificador; e **barbat**, alaúde. E os instrumentos de percussão são o **dohol**, tambor de diversos tamanhos, com pele nas duas extremidades e tocado com duas baquetas; **tonbak**, tambor chefe da percussão persa, feito de madeira, cerâmica ou metal, é o único instrumento que pode ser tocado com os dez dedos das mãos; e o **daf**, considerado um tambor sagrado, conhecido desde épocas pré-islâmicas (CAVINI, 2011).

3 MÚSICA CHINESA

Os chineses descendem dos povos da Ásia Central e Mongólia e no início formaram pequenos estados independentes até serem ameaçados pelos mongóis e unirem-se em um Império sob a Dinastia Zhou (1122-249 a.C.). Desde 3000 a.C., há notícias de que os chineses estimavam a música, possuindo um sistema já estruturado. Ling-Iuen, sábio chinês que viveu por volta de 2637 a.C., observou 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 (CANDÉ, 1994). Ling-Iuen conseguiu sistematizar uma série de cinco tons, que correspondiam aos cinco elementos, chamado de lyu. Essa escala foi aperfeiçoada até uma série de 12 lyus, intervalos originados da derivação por quintas de um som fundamental, que correspondiam às 12 luas, aos 12 meses do ano e às 12 horas do dia chinês. Assim, se o primeiro lyu tiver o som de dó, será essa sequência: dó, sol, ré, lá, mi, si, fá#, dó#, sol#, ré#, lá# e mi# (5^{as}. ascendentes, geração feminina). Inversamente, cada lyu daria a 5^a inferior precedente, ou seja: dó, fá, sib, mib, láb, réb, solb, dób, fáb, sibb, mibb, lább (5^{as} descendentes, geração masculina) (CAVINI, 2011, p. 49).



O princípio do lyu surgiu 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. Cada cana teria 2/3 do comprimento da precedente, em um intervalo de 5^a, de onde surgiu uma escala baseada no "ciclo das quintas" (CAVINI, 2011, p. 49).

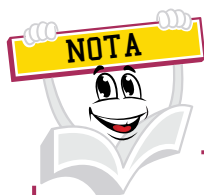
As notas musicais chinesas seguiam a denominação de acordo com as classes sociais: kong, o Imperador: nota fá; chang, o Ministro: nota sol; kyo, o Burguês: nota lá; tchi, o Funcionário: nota do e yu, o Camponês: nota ré (CAVINI, 2011, p. 49). A notação musical chinesa comumente se fazia com as próprias letras do alfabeto chinês. A polifonia é um elemento secundário na música chinesa e as vozes estão dispostas em uníssono ou em 8^a, às vezes em 5^{as}. e 4^{as}. paralelas. Os instrumentos chineses destacam-se pelo refinamento e variedade.

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 (CAVINI, 2011, p. 49).

Os chineses destacam-se pela forma como classificam-se os instrumentos, em oito grandes categorias conforme o material usado na confecção: **Metal** (sinos e jogos de sinos; gongos e jogos de gongos; metalofones de lâmina; berimbau). **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 sete cordas de seda de tamanhos iguais e espessuras diferentes, com uma sequência de quartas e quintas nas seis cordas; Sê, grande k'in sagrado de 25 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 pera, com quatro cordas; hu-k'in, violino de duas cordas; san-xian, alaúde de três 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; lung-ti, flauta transversal feita de bambu, pintada com uma resina vegetal vermelha e com uma folha de papel fina para tapar o orifício de soprar; Chu-ti, flauta horizontal; kuan-tse, flauta vertical com sete orifícios, de som estridente, feita de bambu; ti-chi). **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). **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, 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, instrumento de percussão, representando um tigre deitado, cujo dorso é raspado com um bambu rachado; cornetas; charamelas; oboés, a maioria de origem estrangeira; matracas; blocos e outros instrumentos de percussão) (CAVINI, 2011). Em 2255 a.C. os chineses utilizavam um sistema musical de 84 escalas, o sistema tradicional da música ocidental dispunha de apenas 24. A música tinha o objetivo de orientar o povo e purificar o pensamento. A cultura musical chinesa, por volta do ano 2255 a.C., influencia o Japão, Birmânia, Tailândia e Java.



O Mu-yu, "peixe de madeira", é um instrumento de percussão chinês esculpido na madeira em forma de peixe, usado nos templos, simbolizando a oração ininterrupta, pois acredita-se que os peixes nunca dormem (CAVINI, 2011).

N MU-YU



FONTE: <<https://goo.gl/CKs9v7>>. Acesso em: 16 set. 2018.



Para aprofundar os assuntos vistos até aqui é importante o estudo. Algumas referências para o aprofundamento do seu conhecimento:

CANDÉ, Roland de. Pré-História e antiguidade – cem séculos de civilização musical: em busca das origens. In: _____. **História universal da música**. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, v. 1,1994.

MICHELS, Ulrich. **Pré-História e proto-história em Atlas de música** – dos primórdios ao Renascimento. Lisboa: Gradiva, 2003.

RESUMO DO TÓPICO 1

Neste tópico, você aprendeu que:

- A história da música pode ser conhecida através da música escrita, de tratados, documentos iconográficos, da transmissão oral, de relatos, de instrumentos musicais e através de gravações.
- A trajetória da música pré-histórica, baseada principalmente em hipóteses, resume-se à 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.
- Os instrumentos mais antigos datam do Paleolítico Inferior e são flautas feitas de ossos com apenas orifícios, usadas provavelmente em caçadas para imitar sons ou cantos de animais e pássaros, ou para os homens se comunicarem.
- No período Neolítico aparecem os primeiros tambores e matracas em argila, provavelmente tinham uso religioso.
- Os sumérios possuíam um método próprio de leitura musical e se utilizavam de instrumentos para acompanhamento vocal. Sua música tinha o estilo religioso e estava presente em todas as cerimônias solenes ou familiares. Construíram instrumentos de sopro a partir de chifres de animais e produziram também instrumentos de percussão.
- A música era para os sumérios, assim como a literatura, a linguagem e a matemática, uma das disciplinas básicas do ensino formal.
- Para os babilônios, a música estava associada à animação de tropas durante as batalhas; alegravam os banquetes e festas em tempos de paz. O canto era utilizado para a caça, o amor, o ódio, a guerra, evocação dos mortos, estados de transe, entre outros.
- Para os assírios, a música era símbolo de poder, respeito e vitória. Os músicos eram mais reverenciados e estimados que os próprios sábios.
- A música hebraica sofreu influência de outros povos, porém consolidou-se com características próprias: caráter religioso, guerreiro, festivo e de lamentação. A Bíblia constitui a principal fonte documental sobre a referência à música hebraica.

- A música hebraica possuía modos e escalas complexos, em forma de tetracordes descendentes e com sequência de quatro notas. Os cantos de oração se baseavam em oito modos, provavelmente relacionados ao calendário. Acredita-se que essa música seria homofônica: uma linha melódica acompanhada por ritmos e associada à palavra e ao gesto.
- Não há muitas informações sobre a música fenícia, os fenícios são considerados os inventores de alguns instrumentos musicais, como a flauta dupla.
- Os egípcios tinham uma prolífica atividade musical e diversidade de instrumentos musicais. A música egípcia estava ligada à religião, mas possuía um estilo de música para cada ocasião: de caráter religioso, nos cultos aos mortos e aos deuses; de caráter militar, quando eram cantados hinos em honra aos vencedores; de caráter social, animando banquetes solenes, cantos de trabalho, entre outros.
- A música egípcia era composta por cantos acompanhados por instrumentos e danças. Era coletiva e as mulheres tinham um papel importante e os músicos uma situação social inferior.
- A única notícia que se tem da cultura musical medo-persa antiga é que ela abrangeu toda a música e instrumentos musicais dos egípcios e mesopotâmicos, especialmente assírios, babilônios.
- A música persa é monofônica, ou seja, todos os instrumentos têm o mesmo padrão melódico sem conotações harmônicas; é modal; e sua afinação usa tons diferentes da divisão temperada.
- A música persa possui um escopo estreito de melodias, degraus articulares, sem saltos na melodia, o acento na cadência, a simetria e a repetição dos mesmos motivos melódicos em diferentes alturas, padrões rítmicos simples, tempos rápidos e uma ornamentação florida.
- Os chineses estimavam a música e possuíam um sistema estruturado.
- As notas musicais chinesas seguiam a denominação de acordo com as classes sociais. A notação musical chinesa comumente se fazia com as próprias letras do alfabeto chinês. A polifonia é um elemento secundário na música chinesa e as vozes estão dispostas em uníssono ou em 8^a, às vezes em 5^{as} e 4^{as} paralelas. Os instrumentos chineses destacam-se pelo refinamento e variedade.
- Os chineses destacam-se pela forma como classificam-se os instrumentos, em oito grandes categorias, conforme o material usado na confecção: metal, pedra, seda, bambu, cabaça, terra, pele e madeira.

AUTOATIVIDADE



1 (UFPR, 2010) A chinesa é uma civilização que tem uma história musical de vários milênios. A sonoridade da música chinesa antiga é pouco conhecida, entretanto há muitos documentos escritos que trazem detalhes da música dessa cultura. Sobre a música tradicional chinesa, é correto afirmar:



- a) () É completamente independente do controle do Estado, caracterizando-se sua origem popular.
- b) () É marcada pela crença no poder da música.
- c) () Baseia-se em experiências empíricas com o som, distanciando-se das teorias da acústica e das relações metafísicas entre a música e o mundo natural, típicos do mundo ocidental.
- d) () A zamponha e a queña são os instrumentos típicos da música tradicional chinesa.
- e) () Caracteriza-se pela composição exclusivamente instrumental, mantendo sua função religiosa meditativa.

2 Há evidências de que a música na Pré-História não se configurou como produção artística a princípio, mas teria surgido possivelmente através da necessidade de comunicação e expressão. Uma das fontes de inspiração para o desenvolvimento da musicalidade na Pré-história foi a observação de que sons?



- a) () Sons da natureza.
- b) () Sons produzidos através do corpo.
- c) () Sons da flauta primitiva.
- d) () Sons do caminhar.

3 Quando o homem dominou o fogo, aprendeu a mantê-lo aceso soprando através de um caniço. Essa pode ter sido a origem de um dos primeiros instrumentos musicais construídos pelo homem, feitos a partir de ossos de abutre e de marfim. Que instrumento é esse?



- a) () Flauta.
- b) () Apito.
- c) () Tambor.
- d) () Flauta doce.

A MÚSICA NO FIM DO MUNDO ANTIGO

1 INTRODUÇÃO

Nesse tópico 2 da Unidade 1, nós iremos nos concentrar em dois temas específicos e muito importantes: a herança grega e a música romana. Os gregos contribuíram com descobertas e pesquisas que influenciaram a construção da teoria musical e os romanos tiveram um importante papel na preservação musical.

Durante toda a Idade Média e até os dias de hoje, artistas e intelectuais voltam-se para a Grécia e Roma em busca de ensinamentos e inspiração nos mais diversos campos de atividades, como a música. Porém, o campo da música possui algumas diferenças em relação às outras artes. A literatura romana continuou a ser lida, autores e textos gregos foram recuperados. Os artistas medievais e renascentistas podiam estudar os modelos da Antiguidade, eles sobreviveram. Já os músicos da Idade Média não conheceram a música grega ou romana. Atualmente foram reconstituídas algumas peças ou fragmentos de peças musicais gregas, a maioria de épocas tardias. Não há vestígios da música antiga de Roma, mas há relatos verbais, baixos-relevos, mosaicos, afrescos e esculturas, de que a música tinha um importante papel na vida militar, no teatro, na religião e nos rituais de Roma.

O desaparecimento das tradições e da prática musical romana no início da Idade Média ocorreu por esta música, em sua maioria, estar associada a práticas sociais e rituais pagãos que a Igreja primitiva julgava que deveriam ser eliminados. Assim, afastou-se essa música da Igreja, já que traria abominações ao espírito dos fiéis, e apagou-se por completo a memória dela. Contudo, alguns elementos da prática musical antiga sobreviveram durante a Idade Média e as teorias musicais foram as bases das teorias medievais, integradas à maior parte dos sistemas filosóficos. Para compreender a música medieval é preciso conhecer a teoria e as práticas musicais gregas.

2 A HERANÇA GREGA

Na Grécia antiga, entre os séculos VII e VI a.C., a música estava vinculada a todas as manifestações sociais, culturais e religiosas. Era a mais importante das artes, essencial para a educação e considerada uma força obscura, conectada com potenciais do bem e do mal, com capacidade para curar, elevar o homem até a divindade ou levá-lo para o mal (LIMA, 2007). Esse comportamento cultural é chamado ética musical ou doutrina do caráter, desenvolvida pelo filósofo Damón e aprimorada por Platão, que acreditava que a música bem ensinada poderia ser um dos meios para atingir a virtude (FUBINI, 1999).

Os gregos atribuíram à música uma origem divina e acreditavam que seus inventores e primeiros intérpretes eram deuses e semideuses, como Apolo e Orfeu. A música possuía poderes mágicos, era capaz de curar doenças, purificar o corpo e operar milagres. A música era um elemento indissociável das cerimônias religiosas, no culto a Apolo utilizava-se a lira e no de Dionísio, o áulo. Acredita-se que os dois instrumentos tenham sido trazidos da Ásia Menor. A lira e a cítara, uma lira de maior dimensão, eram instrumentos de cinco e sete cordas, chegando até 11 cordas, eram tocadas solo ou acompanhando o canto ou recitação de poemas épicos.

FIGURA 12 – VASO COM ORFEU TOCANDO A LIRA



FONTE: <<https://goo.gl/Ny2Ekw>>. Acesso em: 15 set. 2018.

Nota: Terracota, 430 a.C. Localização atual: Museu Pergamon (Berlim).

O áulo é um instrumento de palheta simples ou dupla, muitas vezes com dois tubos, timbre estridente e penetrante. Era associado ao canto de um certo tipo de poema, o ditirambo, no culto de Dionísio, culto que está ligado à origem do teatro grego, nas tragédias da época clássica. Os coros e outras partes musicais eram acompanhados pelo som do áulo.

FIGURA 13 – SÁTIRO TOCANDO ÁULO



FONTE: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/90/Satyros_aulos_Louvre_MNE987.jpg>. Acesso em: 15 set. 2018.

Nota: Procedência: Metaponto (Lucania). Face de uma taça de vinho de figuras vermelhas, 400-390 a. C. Localização atual: Museu do Louvre (França).

A lira e o áulo eram tocados em solos no século VI a.C. e os festivais de música instrumental e vocal tornaram-se mais populares a partir do século V a.C. Quanto mais a música tornava-se independente, maior o número de virtuosos e mais complexa em todos os aspectos. Após a época clássica (aproximadamente entre 450 e 325 a.C.), houve uma reação contra o excesso de complexidade técnica e, no início da era cristã, a teoria musical grega, e possivelmente a prática, estava muito simplificada.

Um dos mais importantes exemplos de música grega é o fragmento de um coro de *Orestes*, de Eurípides, de um papiro, escrito em aproximadamente 200 a.C. em Hermópolis, Egito. Esse fragmento possui sete linhas de escrita contendo partes dos versos 338-344 do primeiro refrão de *Orestes*. Escrito em 408 a.C. pelo escritor de tragédia grega Eurípides (por volta de 480-406 a.C.), a peça conta a história de *Orestes*, que mata sua mãe Clitemnestra para vingar a morte de seu pai, Agamenon e, por isso, é perseguido pelas Fúrias. Esse fragmento possui uma passagem de canto coral (*stasimon*) e símbolos vocais e instrumentais escritos acima das linhas das letras da música. Esse é um dos poucos textos gregos existentes com notação musical, foi recuperado da cartomagem de uma múmia no fim do século XIX e estudiosos tentaram reconstruir como o refrão poderia ter sido tocado ou cantado (BIBLIOTECA DIGITAL MUNDIAL, 2017).

FIGURA 14 – FRAGMENTO DE ORESTES



FONTE: <<https://dl.wdl.org/4309.png>>. Acesso em: 15 set. 2018.

Nota: Fragmento de papiro. 9,2 x 8,5 centímetros. Data: 480 a. C. Localização atual: Biblioteca Nacional da Áustria (Áustria).



O fragmento do coro de Orestes, de Eurípides, é um *stasimon*, uma ode cantada com o coro imóvel no seu lugar na orquestra, zona semicircular entre o palco e a bancada dos espectadores. O papiro contém sete versos com notação musical, mas só subsistiu a parte central dos versos e 42 notas da peça musical, mas faltam muitas outras. Por isso, qualquer interpretação terá como base uma reconstituição. Ouça uma dessas interpretações em <<https://youtu.be/xI5BQqgO-oY>>.

A música grega era monofônica, uma melodia sem harmonia ou contraponto. Porém, muitas vezes, vários instrumentos embelezavam a melodia junto com a interpretação de cantores, criando assim uma heterofonia, mas, lembre-se, nem a heterofonia, nem o canto em oitavas, quando homens e rapazes cantam em conjunto, constituem uma verdadeira polifonia. A música grega também era improvisada, estava associada à palavra, à dança ou a ambas. A melodia e seu ritmo estavam ligados à melodia e ao ritmo da poesia. A música dos cultos religiosos, do teatro e dos concursos públicos era interpretada por cantores que a acompanhavam dançando.

Tendo em vista que pouco se sabe sobre a prática musical grega, foi a teoria dos gregos que afetou a música da Europa ocidental na Idade Média. Há mais informações sobre as teorias musicais gregas do que da música em si, essas

teorias eram de dois tipos: doutrinas sobre a natureza da música, o seu lugar no cosmo, os efeitos e a forma de se usar a música na sociedade humana; e descrições sistemáticas dos modelos e materiais da composição musical.

Desde Pitágoras (cerca de 500 a.C.), fundador do pensamento grego no domínio da música, até Aristides Quintiliano (século IV a.C.), último autor grego a formular teorias sobre música, as formulações teóricas musicais gregas ainda hoje não foram ultrapassadas. A música na Grécia era idealizada como algo comum a todas as atividades que diziam respeito à busca da beleza e da verdade. Para Pitágoras e seus seguidores, música e aritmética não estavam separadas, os números eram considerados a chave de todo o universo espiritual e físico. Foi Platão que apresentou essa doutrina de forma mais completa e sistemática, no *Timeu* e na *República*. As ideias de Platão sobre a natureza e funções da música influenciaram profundamente as concepções sobre música e a sua educação durante a Idade Média.

Alguns pensadores gregos acreditavam na ligação da música com a astronomia, Cláudio Ptolomeu (século XI d.C.) foi o mais sistemático teórico antigo da música e mais importante astrônomo. Acreditava-se que as leis matemáticas eram a base do sistema dos intervalos musicais e também do sistema dos corpos celestes. Relacionava-se certos modos e notas a outros planetas. Essas concepções eram comuns a todos os povos orientais. Essa ideia aparece no mito da *Música das Esferas*, de Platão, que fala sobre a música produzida pela revolução dos planetas, mas que os homens não conseguiam ouvir.

Para os gregos, música e poesia eram termos praticamente sinônimos. A Música da Poesia era para os gregos uma verdadeira melodia, cujos intervalos e ritmos podiam ser medidos de forma exata. A poesia lírica significava poesia cantada ao som da lira. Palavras gregas que designam diferentes gêneros de poesia, como ode e hino, são termos musicais. A ideia grega de que a música se ligava à palavra falada ressurgiu ao longo de toda a história da música, como a invenção do recitativo, por volta de 1600 e as teorias de Wagner sobre o teatro musical, no século XIX.

3 DOCTRINA DO *ETHOS*

Na Grécia antiga, havia certos tipos ou formas de música, as quais eram conhecidas por nomes de nações ou tribos (Dóricos, Jônios, Frígios, Lídios, etc.), cada uma dessas era acreditada ser capaz não somente de expressar emoções particulares, mas de agir sobre a sensibilidade de tal maneira a exercer uma influência poderosa e específica na formação do caráter. Consequentemente, a escolha dentre essa variedade de formas musicais daquelas que deveriam ser admitidas na educação do estado era questão da mais séria preocupação (MONRO, 2012, p. 20).

A música na Grécia antiga tinha o poder de influenciar e modificar a natureza moral do homem e do Estado. Além de um valor estético, a música

tinha um sentido fisiológico e ético, por isso sua importância na formação da personalidade humana. Os gregos acreditavam na relação entre sons musicais e os processos naturais capazes de influenciar a conduta humana (LIMA, 2015). A força era transformada em música através de pequenos grupos melódicos que serviam como unidades estruturais para compor melodias mais extensas. Esse grupo era denominado *nómos*, *nómoi* no plural, e representava toda a força dinâmica da música. Esse princípio tem origem na música das culturas orientais, mas atinge seu desenvolvimento máximo na Grécia com a doutrina do *ethos* (NASSER, 1997).

Os *nómoi* eram no início essencialmente vocais e depois passaram a ser utilizados nas composições instrumentais, como a cítara, lira e áulo. Essas fórmulas melódicas geravam padrões dentro das melodias e revelavam seu valor expressivo, por isso a sua função de agir e modificar os estados de espírito dos indivíduos (NASSER, 1997). Para os filósofos gregos, a música pode afetar o comportamento humano de quatro maneiras: a música poderia induzir à ação, manifestar a força, provocar a fraqueza no equilíbrio moral do indivíduo e induzir temporariamente à ausência das faculdades volitivas, produzindo um estado de inconsciência (NASSER, 1997).

A primeira descrição do poder do *ethos* na música data do século V a.C. (ANDERSON; MATHIESEN, 2017). A doutrina do *ethos* refere-se às qualidades e efeitos morais da música. *Ethos* é um conceito muito importante para entender os fundamentos da ética na sociedade da Grécia antiga, trata sobre a norma de conduta e do bom comportamento social. *Ethos* pode ser entendido como “caráter” ou “modo de vida habitual” (PETERS, 1983, p. 85). Para Heráclito (535-475 a.C.), “o *ethos* de um homem é o seu *daimon*” (DIELS apud PETERS, 1983, p. 85), o *daimon* pode ser lido como destino, mas era considerado na época como uma presença ou entidade sobrenatural, entre um deus (*theos*) e um *Ethos*. Segundo o *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* define, *Ethos* expressa um costume ou hábito, o caráter moral aceito como resultado de hábito. Dessa forma, *ethos* diz respeito às atitudes, aos hábitos, às crenças e convicções de um indivíduo ou de um grupo particular.

O *ethos* também foi incluído por Aristóteles como um dos três pilares do discurso retórico: o *ethos*, convencimento baseado na ética em que o orador convence a partir do caráter e autoridade de alguém; o *pathos*, o convencimento baseado no apelo à emoção em que o orador tenta convencer pela resposta emocional que provoca na audiência; e *logos*, o convencimento fundamentado na lógica, em que o orador persuade pela razão (GROUT; PALISCA, 2007). Para Pitágoras, a música era um microcosmo, um sistema de tons e ritmos regidos por leis matemáticas. Nessa concepção, a música é capaz de afetar o universo. E, numa fase mais científica e posterior, ressaltou-se os efeitos da música sobre a vontade, o caráter e a conduta dos seres humanos. A doutrina da imitação, de Aristóteles, explicou o modo como a música agia sobre a vontade. Para ele, a música imita as paixões ou estados da alma, como brandura, ira, coragem, temperança e outras qualidades. Assim, quando ouvimos um trecho musical

que imita uma determinada paixão, ficamos impregnados dessa mesma paixão. Se ouvirmos por um tempo longo um tipo de música que desperta sentimentos baixos, todo o nosso caráter tornar-se-á baixo; se ouvirmos música adequada, tornamo-nos pessoas boas.

Tanto Platão quanto Aristóteles concordavam que era possível produzir pessoas consideradas boas através de um sistema público de educação baseado em dois elementos fundamentais: a ginástica, para a disciplina do corpo, e a música, para a disciplina do espírito. Platão, na *República* (escrita por volta de 380 a.C.), defendeu a necessidade de equilíbrio entre esses dois elementos na educação, o excesso de música tornaria o homem efeminado ou neurótico; e o excesso de ginástica o tornaria violento e ignorante. A proporção correta entre ginástica e música gera o verdadeiro músico, porém só alguns tipos de música seriam aconselháveis. Só os modos dórico e frígio deveriam ser admitidos, pois promoviam as virtudes da coragem e da temperança, respectivamente. Muitas notas, escalas complexas, combinações de formas e ritmos contraditórios, os conjuntos de instrumentos diferentes entre si, muitas cordas e afinação estranha e até os fabricantes e os áulos deveriam ser banidos (GROUT; PALISCA, 2007).

Para Platão, os fundamentos da música não deveriam ser alterados, pois o desregramento na arte e na educação conduziria inevitavelmente à libertinagem e à anarquia na sociedade (GROUT; PALISCA, 2007). Em Platão, o *ethos* é o resultado do hábito e, a partir dele, o *ethos* deixa de ser a aceitação sobrenatural do “caráter” humano e passa a ser compreendido como “modo de vida habitual” do indivíduo (PETERS, 1983, p. 85). Para Aristóteles, o *ethos* “é mais moral do que intelectual”, isso é uma passagem de uma reflexão sobre o hábito para a orientação do comportamento do indivíduo em sociedade. Aristóteles mantém a compreensão sobre o *ethos* como hábito, porém acredita que este deve estar regulado segundo uma ética e, dessa forma, aplicado à sociedade como um todo (PETERS, 1983).

Aristóteles, na *Política* (aproximadamente 330 a.C.), foi menos restritivo que Platão quanto a ritmos e modos particulares. Ele acreditava que a música poderia ser usada como fonte de divertimento e prazer intelectual, e não apenas na educação. Acredita-se que, ao limitar os tipos de música autorizados no estado ideal, Platão e Aristóteles estavam rejeitando algumas tendências da vida musical do seu tempo, como ritmos associados a ritos orgiásticos, música instrumental independente, e a popularidade dos virtuosos profissionais (GROUT; PALISCA, 2007).

É importante ressaltar que a doutrina do *ethos* baseava-se na convicção de que a música afeta o caráter e de que diferentes tipos de música o afetam de forma diferente. Havia a música que tinha como efeito a calma e a elevação espiritual e a música que tendia a estimular a excitação e o entusiasmo. A primeira categoria estava associada ao culto de Apolo, sendo a lira o instrumento e as formas poéticas correlativas à ode e à epopeia. A segunda categoria estava associada ao culto de Dionísio, utilizava-se o áulo e tinha como formas poéticas o ditirambo e o teatro (GROUT; PALISCA, 2007).

QUADRO 1 – COMPARAÇÃO – APOLO E DIONÍSIO

	APOLO	DIONÍSIO
Deus:	 <p>Fonte: Apolo do Belvedere, cópia em mármore de original em bronze de Leócares (350 a.C. – 325 a.C.). Disponível em: <https://goo.gl/p17qC1>. Acesso em: 16 set. 2018.</p>	 <p>Fonte: Cópia romana do século II d.C. de uma estátua grega de Dionísio. Disponível em: <https://goo.gl/CoCr1R>. Acesso em: 16 set. 2018.</p>
Características:	Razão, moderação, ordem.	Emoção, excesso, desordem.
Objetivos musicais:	Calma e a elevação espiritual	Excitação e o entusiasmo.
Instrumento:	Lira	Áulo
Formas poéticas:	Ode e epopeia	Ditirambo e teatro

FONTE: A autora

4 SISTEMA MUSICAL GREGO

Pitágoras foi um grande estudioso da acústica musical, baseando-se no cálculo das relações numéricas entre os intervalos de 5ª e 8ª, criou a escala pitagórica, que consistia na base para a transformação da escala de cinco sons, chamada de pentatônica, para a de sete sons, denominada heptatônica. Pitágoras considerou apenas os intervalos de 4ª, 5ª e 8ª como sendo “consonantes”, agradáveis, pois possuem relações numéricas simples. As relações de consonância

sofreram dúvidas, mas só no ano 30 a.C. foi que Dídimos incluiu a 3ª maior como um intervalo consonante, baseado na teoria da soma de dois tons inteiros de igual valor. Mas os intervalos de 3ª e 6ª continuaram por muitos séculos como sendo “dissonantes” (CAVINI, 2011).

A teoria musical grega era composta por sete tópicos: notas, intervalos, gêneros, sistemas de escalas, tons, modulação e composição melódica. Esses pontos são discutidos por alguns autores como Cleônides e Aristóximo. Os conceitos de nota e de intervalo dependem da distinção entre dois tipos de movimento da voz humana: o contínuo e o diastemático. No movimento contínuo, a voz muda de altura, em movimentos ascendentes ou descendentes, sem se fixar em uma nota; no movimento diastemático, as notas são mantidas e tornam-se perceptíveis as distâncias entre elas, denominando-se intervalos.



Aristóximo foi um teórico grego, aluno de Aristóteles. São atribuídas a ele 453 obras, sobre teoria política e da educação, doutrina pitagórica, biografia, miscelâneas e anotações, mas destacou-se como teórico musical. Partes de três livros sobre os sons harmônicos, ou a teoria das escalas, sobreviveram como Elementos harmônicos; da mesma forma, parte de um tratado sobre Elementos do ritmo. Ele reduziu os fenômenos da música grega a um sistema coerente e ordenado (SADIE, 1994).

Quintiliano, em seu tratado para a música, escreveu que “a matéria da música é a voz e o movimento do corpo”, ou seja, o corpo posto em vibração produz o som musical (QUINTILIANUS, 1986, p. 44). O movimento é dividido em contínuo, intermediário e interválico. A voz contínua relaxa e tensiona de maneira imperceptível por causa da velocidade, é a que usamos na fala. A voz interválica possui alturas tonais claras e não permite perceber a passagem entre elas, é a que faz paradas e intervalos entre vozes simples, chamada de melódica. A intermediária é uma combinação das outras duas, usamos para recitar poemas (QUINTILIANUS, 1986, p. 45).

Os intervalos musicais são o **diésis** (quarto de tom), **semitom** (dobro da diésis), **tom** (dobro do semitom), **dítono** (dobro do tom), **semidítono** (um tom mais um semitom, chamado modernamente de terça menor), **diatesaron** (classificado modernamente como intervalo de quarta), **diapente** (classificado modernamente como quinta) e **diapason** (oitava justa).

QUADRO 2 – INTERVALOS GREGOS

Intervalos gregos	Tom	Nomenclatura atual
<i>Diésis</i>	$\frac{1}{4}$	-
<i>Semitom</i>	$\frac{1}{2}$	Semitom
<i>Tom</i>	1	Tom
<i>Dítono</i>	2	3ª Maior
<i>Semidítono</i>	$1 \frac{1}{2}$	3ª Menor
<i>Diatesaron</i>	$2 \frac{1}{2}$	4ª Justa
<i>Diapente</i>	$3 \frac{1}{2}$	5ª Justa
<i>Diapason</i>	6	8ª Justa

FONTE: A autora

Os intervalos combinavam-se em sistemas ou escalas e o bloco fundamental, a partir do qual se construíram as escalas de uma ou duas oitavas, era o tetracorde, formado por quatro notas em um intervalo de quarta. O intervalo de quarta é um dos três primeiros intervalos reconhecidos como consonâncias. Os intervalos podem se combinar em três diferentes tipos de tetracordes: diatônico, cromático e o enarmônico. Conforme Grout e Palisca (2007, p. 23):

- **Diatônico:** Os dois intervalos superiores eram tons inteiros e o inferior um meio-tom.
- **Cromático:** O intervalo superior era um semidítono (terceira menor), e os dois intervalos inferiores, formando uma zona densa, ou *pyknon*, eram meios-tons.
- **Enarmônico:** O intervalo superior era um dítono (terceira maior), e os dois intervalos inferiores do *pyknon* eram menores do que meios-tons, quartos de tons, ou próximos do quarto de tom.

FIGURA 15 – TETRACORDES

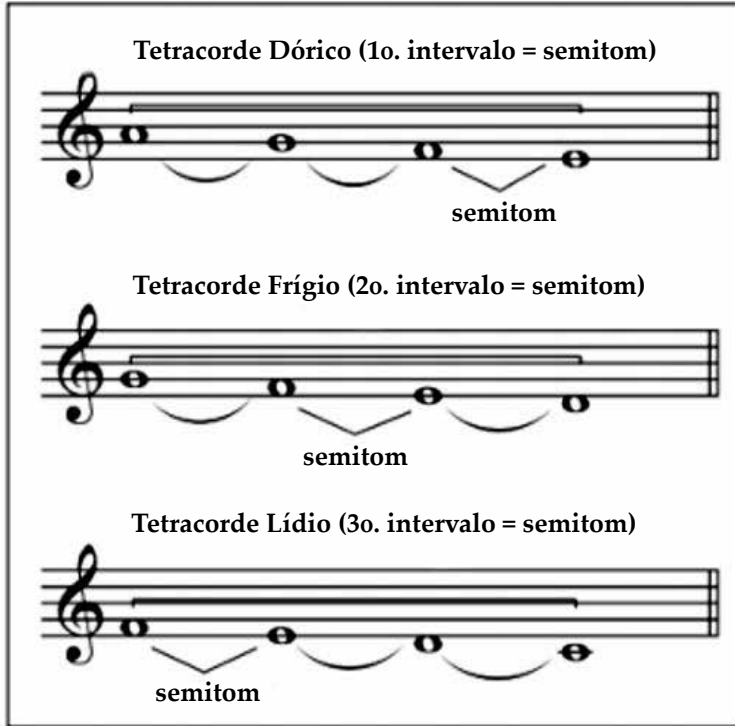


FONTE: Grout e Palisca (2007, p. 23)

O sistema musical grego era baseado em tetracordes descendentes, ou seja, escalas de quatro notas em que o intervalo entre a primeira e última nota é uma 4ª, correspondendo às notas da lira antiga. Os tetracordes eram formados por dois tons e um semitom e, conforme a posição do semitom (da direita para a esquerda, do som mais grave para o mais agudo), o tetracorde possuía uma denominação diferente:

- Dórico: semitom no primeiro intervalo do tetracorde;
- Frígio: semitom no segundo intervalo do tetracorde;
- Lídio: semitom no terceiro intervalo do tetracorde.

FIGURA 16 – TETRACORDE



FONTE: Cavini (2011, p. 57)

Esses tetracordes podiam ser encadeados por **separação ou disjunção**, entre os dois tetracordes haveria um intervalo de um tom; ou por **conjunção**, em que a nota final do primeiro tetracorde torna-se a nota inicial de segundo tetracorde (CAVINI, 2011).

FIGURA 17 – ENCADEAMENTO DE TETRACORDES

Tetracordes unidos por separação:
entre os dois tetracordes há um intervalo de 1 tom

Tetracordes unidos por conjunção:
nota final do 1º tetracorde (mi) é a inicial do 2º tetracorde (mi)

FONTE: Cavini (2011, p. 57)

Ao encadear dois tetracordes (dois dóricos, dois frígios ou dois lídios) por separação, obtêm-se os modos dórico, frígio e lídio. Se invertermos a ordem desses acordes, encadeando por conjunção e acrescentando um som grave, teremos três modos diferentes, hipodórico, hipofrígio e hipolídio (CAVINI, 2011).

FIGURA 18 – MODOS GREGOS

Dórico (encadeamento por separação)

Hipodórico (encadeamento por conjunção)

Frígio (encadeamento por separação)

Hipofrígio (encadeamento por conjunção)

Lídio (encadeamento por separação)

Hipolídio (encadeamento por conjunção)

Acréscimo do som grave (hipo)

FONTE: Cavini (2011, p. 58)

O mixolídio, o sétimo modo grego, teve a sua invenção atribuída à poetisa Safo. Cada um dos modos possui um caráter próprio, exercendo diferentes influências na mente humana, através das diferentes estruturas. O modo dórico, de caráter imponente, era utilizado em cerimônias e acontecimentos solenes; o modo frígio possuía um caráter impetuoso, e o modo lídio, um caráter alegre e leve, utilizado em festas ou banquetes. Além dos sete modos, havia o Teleion, considerado o sistema perfeito de Aristóxeno, que consistia na série de 15 sons que correspondiam às 15 cordas da cítara (CAVINI, 2011).

São conhecidos instrumentos gregos de sopro, relacionados ao deus Dionísio, cordas, relacionados ao deus Apolo, e de percussão. São de sopro: o **áulo**, de procedência frígia, flauta de palheta dupla de três ou quatro orifícios; **monáulos**, flauta simples e **diáulos**, flauta dupla; **syrix**, ou flauta de Pã, composta por vários tubos de tamanhos diferentes, unidos paralelamente, é um instrumento pastoril, usado pelas pessoas mais rústicas, menos aptas a acompanharem os cantos heroicos ou litúrgicos; **sálpinx**, instrumento equivalente à trombeta de bronze etrusca; e **keras**, diferentes tipos de trompas e cornetas, de uso militar.

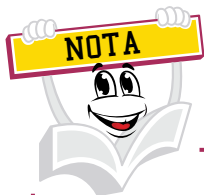
São de cordas: a **lira** ou *kítharis*, lira clássica, instrumento de cordas dos amadores, com cordas feitas de linho ou tripa de animais; *kíthara*, cítara, uma variedade de lira aperfeiçoada e usada pelos profissionais (os citaredos), apesar da cítara ser proveniente da Síria e da Fenícia, foram os gregos que melhoraram a técnica e sobre ela basearam toda a teoria musical; *magadis*, *barbiton* e *pectis*, variedades de liras, harpas e saltérios; *salterion*, forma primitiva da cítara, de tampo liso e cordas dedilhadas; e **trígono**, pequeno *salterion* em forma triangular.

E de percussão: *krotalai* (crótalos); **tambores** de várias espécies; **triângulos**; *seístron* (sistro); *kymbalai* (címbalos); *tympana* (pandeiro).

FIGURA 19 – APOLO CITAREDO, ROMANO RETRABALHADO A PARTIR DE UM ORIGINAL GREGO DO SÉCULO V a.C.



FONTE: <<https://goo.gl/2Jyk8K>>. Acesso em: 16 set. 2018.



O *Hydraulis* é considerado o primeiro instrumento de teclado. De origem grega, a invenção é atribuída a Ktesibius, de Alexandria (século III a.C.). É 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 dos foles de madeira; parando o bombeamento, os foles continuavam sendo suprimidos de ar por um breve tempo. Assista à primeira performance da reprodução de um *hydraulis*: <<https://youtu.be/bP2u8NBI5m8>>.

FIGURA 20 – MÚSICOS COM TROMPAS E *HYDRAULIS*. DETALHE DO MOSAICO ZLITEN, SÉCULO II d.C.



FONTE: <<https://goo.gl/zMc3eM>>. Acesso em: 16 set. 2018.

A civilização grega também contribuiu para o conhecimento da notação musical. Com avançado conhecimento musical, a notação musical começou a ser criada para diminuir as dificuldades de preservação de conhecimentos, que acontecia como consequência de uma tradição oral, estabelecendo-se a partir de 500 a.C. Assim, a partir do século VI a.C. os gregos começaram a usar a notação alfabética (SOUZA, 2012). A notação musical grega é um complexo sistema. Utilizavam as letras do alfabeto para a representação das notas musicais, como não utilizavam as mesmas letras para representar as mesmas notas em oitavas diferentes, precisavam acrescentar ao seu alfabeto um grande número de sinais auxiliares. Se esses sinais não fossem suficientes, empregavam sílabas que eram pronunciadas em voz alta pelo mestre de música aos seus discípulos.

Os gregos utilizavam dois tipos de notação musical: *krusis*, derivado de um alfabeto grego arcaico, combinação do alfabeto dórico antigo e do jônico, e utilizado na música instrumental; e o *léxis*, empregava o alfabeto comum, com base apenas no alfabeto jônico, para ser utilizado para a música vocal (CAVINI, 2011). Na imagem a seguir, você pode ver a relação entre o tempo, grafias do som e das pausas pela notação grega:

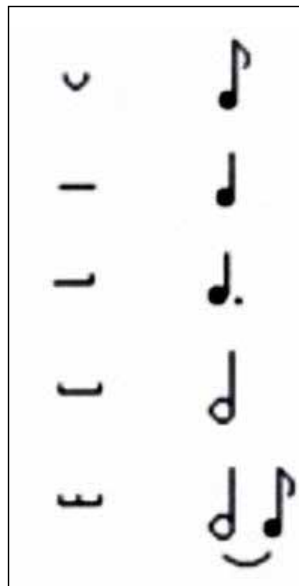
FIGURA 21 – SÍMBOLOS GREGOS PARA CADA SOM E RESPECTIVA PAUSA

	Som	Pausa
1 tempo protótipo (breve simples)	∪	∧
2 tempo simples		⋈
3 tempo simples	┌	⋈
4 tempo simples	└	⋈
5 tempo simples	≡	?

FONTE: Souza (2012, p. 26)

Aristóximo de Tarento (?-335 a.C.), autor de tratados como *Elementa Harmonica* e *Elementa Rhythmica*, foi importante na organização do ritmo e adotou como unidade de valor o “tempo protótipo”, um tempo simples e indivisível, que correspondia a uma vogal breve, usualmente associado a uma colcheia. Estabeleceu com esse tempo relações numéricas, criando os “tempos compostos”, que se ordenavam em uma frase sob a forma de conjuntos chamados “pés métricos”, representados na imagem a seguir:

FIGURA 22 – SÍMBOLOS GREGOS E RESPECTIVA CORRESPONDÊNCIA COM A NOTAÇÃO ATUAL



FONTE: Souza (2012, p. 26)

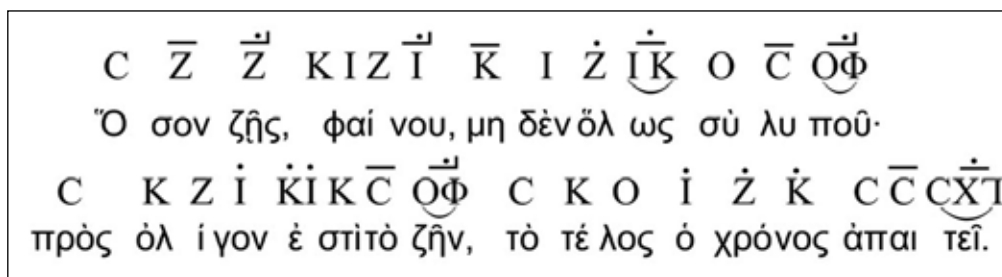
O Epitáfio de Seikilos é o mais antigo exemplo preservado de uma composição musical completa, incluindo a notação musical. Essa inscrição data do período entre o século II a.C. e 100 d.C. A canção, com melodia e ritmo, esculpida juntamente com a letra, foi encontrada em um túmulo na Turquia, perto de Éfeso, e hoje encontra-se no Museu Nacional de Copenhagen (SOUZA, 2012). Acredita-se que o epitáfio seja da autoria de Seikilos em memória de sua esposa, e consiste de quatro versos apenas, falando da beleza e da vida:

Letra:

“Enquanto viveres, brilha
E de todo não te aflijas
A vida é curta
E o tempo cobra suas dívidas”.
(ESPÍNDOLA, 2018, p. 5)

Na partitura de Seikilos, há sobre a linha das letras minúsculas (a letra da música), uma linha superior de letras maiúsculas (notas) e sinais (ritmo).

FIGURA 23 – EPITÁFIO DE SEIKILOS



FONTE: <<https://goo.gl/kUrs2n>>. Acesso em: 20 set. 2018.

FIGURA 24 – PARTITURA DO EPITÁFIO DE SEIKILOS EM NOTAÇÃO MUSICAL MODERNA



FONTE: <<https://goo.gl/vuy7Xe>>. Acesso em: 20 set. 2018.



Ouçá a reconstituição feita por Atrium Musicæ de Madrid em: <<https://youtu.be/9RjBePQV4xE>>.

5 MÚSICA NA ANTIGA ROMA

Há muitas lacunas na maioria dos estudos realizados sobre música na Roma antiga. Há uma simplificação de que os romanos assimilaram a música grega, assim como a Arte, de maneira geral. Segundo estudiosos, como Beard e Henderson (1998, p. 61), é preciso tomar cuidado ao tratar dessa questão:

Deveria estar claro hoje que esse relacionamento é mais complicado do que parece à primeira vista. A cultura romana, em outras palavras, pode ser dependente da Grécia, mas ao mesmo tempo muito do que sentimos em relação à Grécia é mediado por Roma e as representações romanas da cultura grega. A Grécia comumente nos chega através de olhos romanos.

O contato dos romanos com a música grega intensificou-se em 146 a.C. quando a Grécia tornou-se província romana. A cultura grega pode ter substituído uma música indígena, etrusca ou italiana, mas não há provas.

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 arte existente em Roma passou a ter influência grega. Na música, os romanos tornaram-na prosaica, de caráter duro e exterior. Preocupavam-se apenas com músicas que exaltavam a glória militar e a grandeza dos imperadores. A partir do século I d.C., a música em Roma era destinada às festas e danças sensuais, à animação dos circos romanos, tornou-se trivial (CAVINI, 2011).

Acredita-se que a música deve ter estado presente em quase todas as manifestações públicas, mas tinha um papel na educação. A familiaridade com a música, ou com termos musicais, era considerada como parte da educação do indivíduo culto (GROUT; PALISCA, 2007).

No auge do Império Romano, nos dois primeiros séculos da era cristã, muitos documentos relatam a existência de grandes coros e orquestras, grandes festivais e concursos de música. Muitos imperadores foram patronos da música. Com o declínio econômico do império, nos séculos III e IV, a produção musical desaparece (GROUT; PALISCA, 2007).

Os romanos conheciam todos os instrumentos que orientais e gregos usavam, especialmente os instrumentos militares. De sopro, utilizavam-se os instrumentos como a **tíbia**, idêntica ao áulo grego; **fístula**, espécie de oboé, a **syrix** grega; tubas, de uso militar para comandar os ataques e retiradas; **cornu ou buccina**, espécie de trompa, inicialmente feita com chifre e mais tarde de bronze, com a forma semicircular; **lituus**, corneta comprida, com um tubo estreito onde se

ajustava um chifre natural na ponta; era usada pela cavalaria romana. De cordas eram o **testudo**, lira clássica grega; e **cítaras**. De percussão, utilizavam-se várias espécies de **tambores**, **címbalos**, **sistros** e **crótalos** (CAVINI, 2011).

FIGURA 25 – TRIO DE MÚSICOS TOCANDO ÁULO, CÍMBALOS E TÍMPANO
(MOSAICO DE POMPEIA)



FONTE: <<https://goo.gl/qYkiGo>>. Acesso em: 16 set. 2018.

Os romanos não possuíam qualquer tipo de notação musical fixa, recorriam à tradição interpretativa com base no improviso, seguindo determinadas fórmulas musicais. Porém, deixaram diversos documentos teóricos, em que se percebe que havia consciência de diferentes valores rítmicos e alguma terminologia musical. Destacam-se autores que tiveram influência ao longo da Idade Média: Ptolomeu (século II d.C.), Santo Agostinho (IV d.C.), Santo Isidoro de Sevilha (séc. VII) e Boécio (VI d.C.). Boécio é autor da obra *De Institutione Musica*, importante no estudo musical durante muitos séculos, e criador de um sistema de notação com as primeiras 15 letras do alfabeto grego, associadas a diferentes notas (SOUZA, 2012).

Há grandes incertezas quanto à música romana. Mas o mundo antigo deixou para a Idade Média algumas ideias fundamentais no domínio da música (GROUT; PALISCA, 2007):

- Música consistindo em uma linha melódica pura e despojada.
- Melodia ligada às palavras, especialmente no tocante ao ritmo e à métrica.
- Tradição de interpretação musical baseada na improvisação, sem notação fixa, em que o intérprete criava a música de novo a cada execução, seguindo convenções e fórmulas musicais tradicionais.

- Filosofia da música que concebia a música como um sistema bem ordenado, indissociável do sistema da Natureza, e como uma força capaz de afetar o pensamento e a conduta do homem.
- Teoria acústica cientificamente fundamentada.
- Sistema de formação de escalas com base nos tetracordes.
- Existência de uma terminologia musical.

A teoria acústica cientificamente fundamentada, o sistema de formação de escalas com base nos tetracordes e a existência de uma terminologia musical são contribuições especificamente gregas, o resto era comum a todo mundo antigo. Os conhecimentos e ideias musicais foram transmitidos ao Ocidente através da igreja cristã, cujos ritos e música derivavam inicialmente da música do mundo antigo, a partir dos escritos de padres da Igreja e de tratados enciclopédicos do princípio da Idade Média que abordavam música.



Para aprofundar os assuntos vistos até aqui é importante o estudo. Algumas referências em livros para o aprofundamento do seu conhecimento:
 MALHOTRA, Ritu (org.). A música da antiguidade. In: **História da música da antiguidade aos nossos dias**. Berlim: H. F. Ullmann, 2008.
 GROUT; PALISCA. A situação da música no fim do mundo antigo. In: **História da música ocidental**. Tradução de Ana Luísa Faria. 4. ed. Lisboa: Gradiva, 2007.

Para ouvir:

CD: **Música dos antigos Sumérios, Egípcios e Gregos** (*Music of the Ancient Sumerians, Egyptians & Greeks*) – De Organographia Ensemble. Selo: Pandourion – NPM PRCD1005.

RESUMO DO TÓPICO 2

Neste tópico, você aprendeu que:

- As músicas grega e romana não sobreviveram, há apenas vestígios da música antiga em relatos, baixos-relevos, mosaicos, afrescos e esculturas.
- Na Grécia antiga, a música estava vinculada a todas as manifestações sociais, culturais e religiosas. Era a mais importante das artes, essencial para a educação e considerada uma força obscura, conectada com potenciais do bem e do mal. Bem ensinada, poderia ser um dos meios para atingir a virtude, segundo Platão.
- A música grega era monofônica, uma melodia sem harmonia ou contraponto. Também era improvisada, estava associada à palavra, à dança ou a ambas. A melodia e seu ritmo estavam ligados à melodia e ao ritmo da poesia.
- As teorias musicais gregas foram muito importantes e há mais informações sobre as teorias musicais gregas do que da música em si, essas teorias eram de dois tipos: doutrinas sobre a natureza da música, o seu lugar no cosmo, os efeitos e a forma de se usar a música na sociedade humana; e descrições sistemáticas dos modelos e materiais da composição musical.
- A doutrina do *ethos* refere-se às qualidades e aos efeitos morais da música. *Ethos* é um conceito muito importante para entender os fundamentos da ética na sociedade da Grécia antiga, trata sobre a norma de conduta e do bom comportamento social.
- Tanto Platão quanto Aristóteles concordavam que era possível produzir pessoas consideradas boas através de um sistema público de educação baseado em dois elementos fundamentais: a ginástica, para a disciplina do corpo, e a música, para a disciplina do espírito. A proporção correta entre ginástica e música gera o verdadeiro músico, porém só alguns tipos de música seriam aconselháveis.
- Havia a música que tinha como efeito a calma e a elevação espiritual e a música que tendia a estimular a excitação e o entusiasmo. A primeira categoria estava associada ao culto de Apolo, sendo a lira o instrumento e as formas poéticas correlativas, a ode e a epopeia. A segunda categoria estava associada ao culto de Dionísio, utilizava o áulo e tinha como formas poéticas o ditirambo e o teatro.

- A civilização grega também contribuiu para o conhecimento da notação musical. A notação musical começou a ser criada para diminuir as dificuldades de preservação de conhecimentos, que acontecia como consequência de uma tradição oral, estabelecendo-se a partir de 500 a.C. Os gregos utilizavam dois tipos de notação musical: *krusis*, derivado de um alfabeto grego arcaico; e o *léxis*, empregava o alfabeto comum.
- Há muitas lacunas na maioria dos estudos realizados sobre música na Roma antiga. Quando a Grécia se tornou província romana, o contato dos romanos com a música grega intensificou-se, assim acredita-se que a cultura grega pode ter substituído uma música indígena, etrusca ou italiana, mas não há provas.
- A partir desse período, toda a arte existente em Roma passou a ter influência grega. Os romanos tornaram a música prosaica, de caráter duro e exterior. Preocupavam-se apenas com músicas que exaltavam a glória militar e a grandeza dos imperadores. A partir do século I d.C., a música em Roma era destinada às festas e danças sensuais e à animação dos circos romanos.
- Acredita-se que a música deve ter estado presente em quase todas as manifestações públicas, mas tinha um papel na educação. A familiaridade com a música, ou com termos musicais, era considerada como parte da educação do indivíduo culto.
- Os romanos conheciam todos os instrumentos que orientais e gregos usavam, especialmente, os instrumentos militares.
- Os romanos não possuíam qualquer tipo de notação musical fixa, recorriam à tradição interpretativa com base no improviso, seguindo determinadas fórmulas musicais.

AUTOATIVIDADE



1 (ENADE, 2014) Os escritos da Grécia antiga sobre música são importantes fontes de informação sobre a música na antiguidade.



FONTE: GROUT, D. **História da música ocidental**. Lisboa: Gradiva, 2001 (Adaptado).

Os escritos contêm:

- I – Descrições das práticas musicais da época.
- II – Doutrinas sobre a natureza da música e o correto uso da música na sociedade.
- III – Explicações sobre como fazer um *organum*.
- IV – Instruções sobre a interpretação do cantochão.

É CORRETO apenas o que se afirma em:

- a) () I e II.
- b) () I e III.
- c) () III e IV.
- d) () I, II e IV.

2 (CESPE/UnB, 2011 adaptado) Na Grécia antiga, a música não era entendida como uma arte (tal como hoje a concebemos), mas uma ciência intimamente relacionada à matemática e à astronomia e, ainda assim, de vital importância para o desenvolvimento cultural do povo. Uma crença inabalável na capacidade da música de influenciar o comportamento humano assegurou-lhe um lugar de destaque na vida religiosa, política e pessoal (ULRICH; PISK, 1963, p. 13). A partir do texto acima, julgue os itens a seguir:



FONTE: ULRICH, H.; PISK, P. **A history of music and musical style**. Harcourt: Brace and World, Inc. 1963.

- I – Embora ausente da educação geral do cidadão, a música foi abordada por alguns filósofos, como Platão e Aristóteles.
- II – O sistema grego de escalas baseava-se apenas em dois tipos de tetracorde: o diatônico e o cromático.
- III – A informação expressa no último período do texto diz respeito à doutrina do ethos, que caracterizou a música na Grécia antiga.

É CORRETO apenas o que se afirma em:

- a) () I.
- b) () II.
- c) () I e II.
- d) () III.

MÚSICA NA IDADE MÉDIA

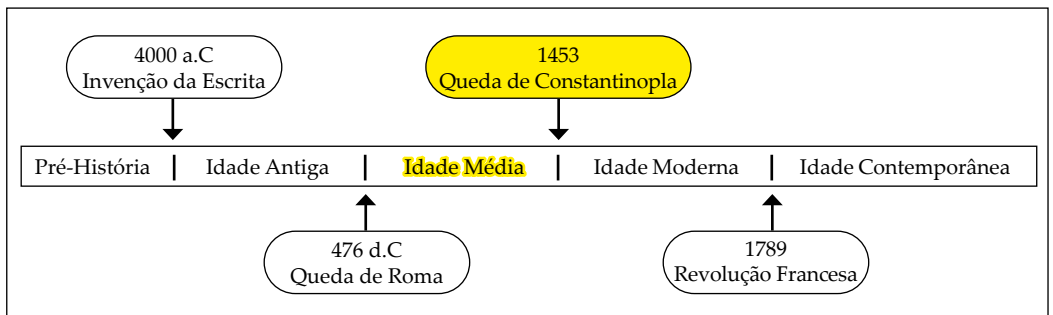
1 INTRODUÇÃO

A Idade Média e a Igreja cristã absorveram, nos primeiros séculos de existência, algumas características das sociedades orientais-helenísticas do Mediterrâneo, enquanto outros aspectos foram eliminados. Aspectos como o cultivo da música pelo prazer, as formas e tipos de música associados aos grandes espetáculos públicos, tais como festivais, concursos e representações teatrais, além da execução de música em situações de convívio mais íntimo foram considerados impróprios pela Igreja, que sentia a necessidade de afastar o crescente número de convertidos de seu passado pagão e, dessa forma, também da música instrumental, tão presente nos cultos pagãos.



A Idade Média, chamada de período Medieval ou Idade das Trevas, foi o período que se estendeu desde 476 d.C. até o ano de 1453. A "Idade das Trevas", como geralmente é designado, foi um período de grandes transformações que se estendeu desde o século V até o século XV.

FIGURA 26 – LINHA DO TEMPO - IDADE MÉDIAA



FONTE: A autora

Conforme a Igreja cristã primitiva expandia-se de Jerusalém para a Ásia Menor e para o Ocidente, chegando à África e Europa, acumulava elementos musicais provenientes de diversas zonas, por exemplo, os mosteiros e igrejas da Síria, que contribuíram para o desenvolvimento do canto dos salmos e dos hinos. O canto dos hinos é considerado a primeira atividade musical documentada da Igreja cristã.

A cidade de Bizâncio, ou Constantinopla (hoje Istambul), foi reconstruída e instituída por Constantino como capital do seu império reunificado e, a partir de 395, data em que foi instaurada a divisão permanente entre o Império do Oriente e do Ocidente, até a conquista pelos turcos, em 1453 (fim da Idade Média), portanto, por um período de mais de mil anos, esta cidade permaneceu entre Império do Oriente e do Ocidente, sendo o centro do governo mais poderoso da Europa e de uma cultura que combinava elementos helenísticos e orientais. A prática bizantina influenciou o cantochão ocidental, na classificação do repertório em oito modos e nos cânticos importados pelo Ocidente entre o século VI e século IX. As peças mais características da música medieval bizantina eram os hinos. As bases para o sistema ocidental de modos foram importadas do Oriente, porém a elaboração teórica do sistema de oito modos do Ocidente foi influenciada pela teoria musical grega.

Roma, capital do Império dos primeiros séculos da nossa era, concentrou muitos cristãos que se reuniam e celebravam os seus ritos em segredo. Em 313, o imperador Constantino concedeu aos cristãos os mesmos direitos e a mesma proteção que os praticantes de outras religiões do Império, permitindo o crescimento da Igreja, e no século IV o latim substituiu o grego como língua oficial da liturgia em Roma. Com o passar dos tempos, o prestígio do imperador romano diminuiu e aumentou o poder do bispo de Roma, sendo reconhecida a autoridade de Roma em questões de fé e disciplina. Já no século V as bases da música litúrgica estavam estabelecidas. Essa música, segundo Candé (1994), foi o resultado da síntese de três elementos:

- **Cultura greco-romana:** a teoria e ética musicais herdadas da Grécia foram referências para a cultura cristã, sendo adaptadas e moldadas às exigências da música de igreja.
- **Cultura celta:** música de historiadores, poetas e músicos, com o acompanhamento de liras ou harpas.
- **Cultura oriental judaico-cristã:** a forma de expressão popular, impregnada dos costumes musicais hebraico, sírio e egípcio, que influenciou a recitação melódica (cantilena) que os primeiros cristãos introduziram em seus cultos.

Com o número de convertidos e riquezas cada vez maiores, a Igreja começou a construir grandes basílicas e os serviços deixaram de ser informais, como nos primeiros tempos. Assim, entre os séculos V e VI, muitos papas reviram a liturgia e a música. É atribuído a Gregório Magno I (c.540-604), papa de 590

a 604, o esforço para a regulamentação e uniformização dos cânticos litúrgicos, além da reorganização da *schola cantorum*, grupo de cantores e professores incumbidos de formar rapazes e homens como músicos para a Igreja, da designação de determinadas partes da liturgia para os vários serviços religiosos ao longo do ano, segundo uma ordem que permaneceu praticamente inalterada até o século XVI, e ter sido o impulsionador do movimento que culminou na adoção de um repertório uniforme de cânticos em toda cristandade.

Nesse terceiro tópico da Unidade 1, vamos compreender a transição que aconteceu na música durante a transição para a Idade Média, o papel da igreja na construção da prática musical, o uso da monodia e o início da polifonia.

2 A IGREJA E A TRANSIÇÃO PARA A IDADE MÉDIA

A reforma gregoriana (de Gregório Magno I) simplificou melodias da liturgia romana, afirmando esse canto sobre as liturgias orientais e sobre os particularismos das diferentes liturgias ocidentais, favorecidos pelo isolamento das comunidades durante os conflitos entre os feudos. A reforma foi, a princípio, 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, impondo a toda Igreja Ocidental, sem notação musical, o canto que se praticava em Roma. Esse objetivo só foi atingido no reinado de Carlos Magno (768-814), que, ao tornar-se imperador do Ocidente, impõe o canto romano a todo reino (CANDÉ, 1994). Essa imposição afetou a administração e o direito canônico, depois a liturgia e o canto propriamente dito. É nessa época que o canto romano, chamado **cantochão**, prende-se à figura do Papa Gregório Magno e é designado como **canto gregoriano** (MICHELS, 2003).

Os cânticos da Igreja romana são considerados um grande tesouro da civilização ocidental e inspiraram a música ocidental até o século XVI, são um dos mais antigos repertórios vocais ainda em uso no mundo inteiro. Mas é determinante ressaltar que o valor da música estava em seu poder de elevar a alma para a contemplação das coisas divinas. Acreditava-se que a música podia influenciar, para melhor ou pior, o caráter de quem a ouvia. Na Idade Média não se concebia a música como apenas para ser ouvida ou considerada pelo prazer estético. Na Idade Média acreditava-se que todos os prazeres deviam ser julgados pelo princípio platônico de que as coisas belas existem para nos lembrarem a beleza perfeita e divina; as belezas aparentes do mundo que fomentam o deleite egoísta ou o desejo de posse deviam ser rejeitadas. A música deveria ser serva da religião e, dessa forma, na igreja só poderia ser ouvida a música que promovesse os ensinamentos cristãos e os pensamentos santos. Como não acreditavam que uma música sem letra pudesse cumprir esses requisitos, a música instrumental foi proibida do culto público, sendo permitido o uso da lira para acompanhamento do canto dos hinos e dos salmos apenas nas casas e em reuniões informais.

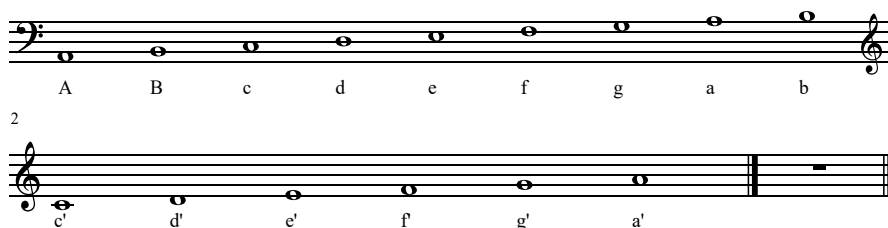
Ao mesmo tempo em que existiam pessoas na Igreja que desprezavam a música e tendessem a considerar toda a arte e a cultura como inimigas da religião, havia também quem não só defendesse a arte e a literatura pagãs, como o prazer em ouvir música. O conflito entre o sagrado e o profano na arte não é exclusivo da Idade Média, a ideia geral de que certos tipos de música não são próprios para serem ouvidos na igreja permeiam diversas igrejas, comunidades e épocas. Na Idade Média deve-se considerar o contexto histórico: a Igreja era um grupo minoritário tentando converter toda a população da Europa, distanciando-se da sociedade pagã e subordinando todas as coisas deste mundo ao bem-estar eterno da alma. Nesse processo, o grande veículo foi o canto gregoriano, levado por todas as regiões europeias por missionários e, com o passar do tempo, deu origem à música ocidental (GROUT; PALISCA, 2007).

A música Medieval inicia com os cantos entoados pelas novas comunidades cristãs, impregnados com as características das músicas do templo judeu e da cultura helênica. Há uma grande presença e influência da Igreja na cultura musical da Idade Média: “os mosteiros e as escolas ligados às igrejas-catedrais eram instituições ao mesmo tempo religiosos e de ensino” (GROUT; PALISCA, 2007, p. 77). Os eclesiásticos, como Aureliano de Réomé, Hucbaldo de Saint-Amand, Odo de Cluny e Guido d’Arezzo, compunham, estudavam e escreviam tratados sobre música, sendo responsáveis pela teoria e prática musicais da época.

A teoria e a filosofia da música do mundo antigo que sobreviveram após a queda do Império Romano e as invasões bárbaras foram resumidas, modificadas e transmitidas ao Ocidente nos primeiros séculos da era cristã através de autores como Martianus Cappella, com o seu tratado enciclopédico *As Núpcias de Mercúrio e da Filologia* (princípio do século V) e Anicius Manlius Severinus Boetius (c. 480-524), com a sua *De Institutione Musica* (princípio do século VI) (GROUT; PALISCA, 2007). Boécio, por volta do século VI, designava as 15 notas contidas em duas oitavas com as 15 primeiras letras do alfabeto greco-latino.

FIGURA 27 – SISTEMA DE BOÉCIO

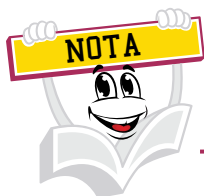
Sistema de Boécio



FONTE: A Autora

Nota: Os primeiros neumas, apenas com marcas junto das palavras.

No século V as bases da música litúrgica cristã já estavam estabelecidas. Mesmo com a importante influência da Igreja na música durante toda a Idade Média, com a *Ars Nova* a música deixa de ser exclusivamente religiosa e entram em cena os músicos itinerantes, como os trovadores e menestréis. Porém, mesmo a música de caráter profano tem origem na canção sacra, especialmente da sequência estrófica e ritmada dos hinos (MICHELIS, 2003).



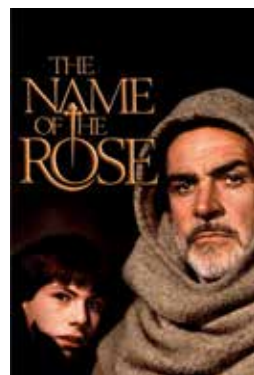
A música sacra é definida como aquela que é criada para o culto divino, possui qualidade de santidade e perfeição de forma, para o Magistério da Igreja só podem ser considerados música sacra o canto gregoriano, a polifonia sagrada antiga e moderna nos seus vários gêneros, a música sagrada para órgão e outros instrumentos admitidos e o canto popular, litúrgico e religioso (SAGRADA CONGREGAÇÃO DOS RITOS, 2005).

3 A MÚSICA SACRA E O CANTOCHÃO

Cantochão, chamado também de canto plano, é o canto monofônico, entoado em uníssono. As melodias quase não possuem saltos, não ultrapassam o âmbito de uma oitava e o ritmo é baseado na acentuação tônica da língua latina. As melodias do cantochão eram anônimas até os séculos VII e VIII, pois segundo a máxima teológica, todos são iguais aos olhos do Criador, incluindo também a sua obra, por isso não havia motivo para destacar um autor, ao mesmo tempo que os cantos eram todos pertencentes à Igreja e a seu serviço. Utilizado em liturgias cristãs do Ocidente, inicialmente não possuía acompanhamento instrumental e era transmitido oralmente, quando não havia notação musical, o que favorecia as várias interpretações e modificações melódicas.



Para conhecer um pouco o ambiente social e religioso, há o livro *O Nome da Rosa*, romance do escritor italiano Umberto Eco, lançado em 1980, que o tornou conhecido mundialmente e virou filme em 1986 dirigido por Jean-Jacques Annaud. Ele se passa em 1327, em um mosteiro franciscano italiano, em que paira a suspeita de que os monges estejam cometendo heresias. O frei Guilherme de Baskerville é, então, enviado para investigar o caso, mas tem sua missão interrompida por excêntricos assassinatos.



O cantochão é dividido quanto ao texto, forma e estilo. Quanto ao texto, ele pode incluir **textos bíblicos**, **textos em prosa** (lições do Ofício Divino, epístolas e o Evangelho da missa), **textos poéticos** (Salmos e os Cânticos), **textos não bíblicos**, **textos em prosa** (o *Te Deum* e várias antífonas), **textos poéticos** (hinos e as *sequências* de cultos e missas). Quanto à forma, pode ser **antífona**, quando dois coros cantam versos com um refrão, alternadamente; **responsório**, quando solistas cantam os versos e o coro canta o refrão; e **direto**, quando os cantores cantam os versos e não há refrão. Quanto ao estilo, refere-se à relação entre as notas entoadas (melodia) e as sílabas pronunciadas (texto), pode ser **silábico**, quando os cantos em que a cada sílaba do texto corresponde a uma nota somente; **melismático**, quando os cantos em que uma única sílaba de uma palavra canta longas passagens de notas; **neumático**, quando o canto é na maior parte dele silábico e, em breves passagens, segue um melisma de quatro ou cinco notas somente sobre algumas sílabas do texto.

Durante os séculos IV e V houve a tentativa de representar os sons por letras, esse sistema facilitava o trabalho dos teóricos, mas era abstrato e complicado, dificultando o reconhecimento por todos. Com Gregório Magno, responsável pela reforma na música litúrgica, eram empregados alguns símbolos gráficos sobre os textos litúrgicos, a escrita neumática, para se poder conservar e transmitir as melodias aos cantores. Esse sistema permitia o aprendizado rápido das novas melodias e o texto tornava-se indissociável das melodias antigas. Dessa forma, o sistema de notação se desenvolveu juntamente com o conceito de obra. Quando surgiram novas melodias e a necessidade de memorização e unificação, teve-se a ideia de colocar acima do texto litúrgico sinais que sugeriam o movimento da melodia e ajudariam a memória dos cantores: os neumas.

A palavra *neuma* vem da palavra grega *pneuma*, referindo-se a um trecho melódico que pode ser cantado num fôlego, porém refere-se atualmente apenas ao sinal gráfico que representa um contorno melódico. Especula-se que os neumas tenham surgido dos acentos gráficos, invenção é atribuída a Aristófanos de Bizâncio (? - c.180 a.C.):

- **Acento agudo (/) (*virga*)**, de baixo para cima em um movimento ascendente da voz, indica que a sílaba é pronunciada em um tom mais acentuado do que o resto. O acento agudo cai na sílaba tônica.
- **Acento grave (\) (*punctum*)**, de cima para baixo em um movimento descendente da voz, indica que a sílaba é pronunciada em um tom mais grave que o resto. O acento grave cai sobre as interpolações e terminações das palavras.

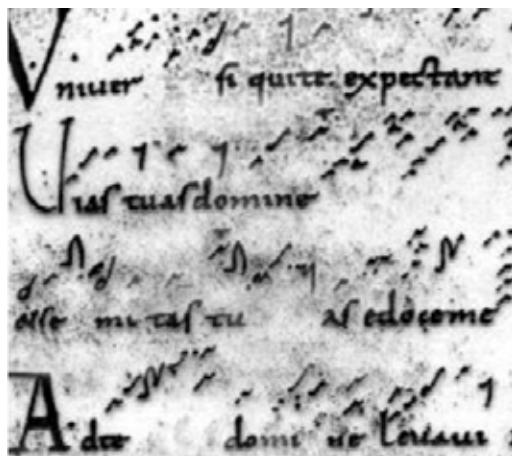


Por causa da pronúncia do latim usado na Idade Média, na declamação de textos litúrgicos, as sílabas são cantadas em um tom neutro, sem acentuações fortes. Ao acento agudo foi dada a *virga*, ao acento grave uma pequena linha, o *tectulus*, ou um simples ponto, *punctum*.

- **Acento circunflexo (\wedge) (*clivis*)**, agudos e graves, traduz a sucessão de duas notas, a primeira maior que a segunda.
- **Anticircunflexo (\vee) (*podatus*)**, sucessão de duas notas, a primeira mais grave do que a segunda.
- **\sphericalangle (*porrectus*)**, um grupo de três notas em sucessão agudo - grave - agudo.
- **\sphericalangle (*torculus*)**, três notas em sucessão aguda, grave – agudo – grave.

Outra possibilidade é que os neumas sejam representações de gestos que mestres de coro faziam com as mãos para indicar as subidas e descidas da linha melódica. É importante considerar que cada sílaba corresponde a um neuma de uma ou mais notas e que os neumas não definem a altura dos sons, mas somente a sua direção. Portanto, o sistema de notação por neumas era apenas um lembrete para os cantores que tinham o conhecimento prévio da melodia sugerida por esses sinais. Os primeiros neumas identificáveis aparecem em textos datados da segunda metade do século IX, mas acredita-se que foram utilizados desde o final do século VIII.

FIGURA 28 – FRAGMENTO DE LAON, METZ, MEADOS DO SÉC. X



FONTE: <<http://www.concertino.com.br/images/stories/imagens/Neumas.JPG>>. Acesso em: 21 set. 2018.

Nota: Os primeiros neumas, apenas com marcas junto das palavras.

Existiam dois tipos de neumas: os oratórios e os diastemáticos. Os neumas oratórios eram escritos sem pauta e serviam apenas para lembrar aos cantores o caminho da melodia, sem noção de altura. Os neumas diastemáticos tinham a altura medida em uma linha imaginária que representava um som específico. A partir do século X foi utilizada uma linha horizontal de cor vermelha acima dos textos representando a nota fá. Depois foi acrescentada outra linha de cor amarela ou verde, que representava a nota dó. Uma terceira linha de cor preta foi acrescentada. No século XII, Guido d'Arezzo (c.990-1050) sistematizou a quarta linha, também de cor preta, que ficava ou acima da linha dó, ou abaixo da linha fá, dependendo da tessitura da melodia.

O maior mérito de Guido d'Arezzo foi a simplificação da notação neumática e no desenvolvimento da solmização ou chamada "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 de intervalos melódicos (CAVINI, 2011).

FIGURA 29 – MÃO GUIDONIANA



FONTE: <<http://www.auschoir.org/wp-content/uploads/2015/12/Guidonian-Hand-2.png>>. Acesso em: 21 set. 2018.

Para realizar a solmização, Guido utilizou-se de um hino a São João Batista cujas frases iniciavam sucessivamente com as notas dó, ré, mi, fá, sol e lá. A partir das sílabas iniciais de cada verso do hino foi formulado o sistema mnemônico: ut – ré – mi – fá – sol – lá. O si, formado com as iniciais de Sancte Joannes do último verso, foi acrescentado mais tarde e o ut transformou-se em dó pela facilidade de entonação (CAVINI, 2011).

FIGURA 30 – HINO DE SÃO JOÃO BATISTA

Guido d'Arezzo : Ut queant laxis
(11th cent.)

T qué - ant lá - xis re - so - ná - re fi - bris

Mí - ra ges - to - rum fá - mu - li tu - ó - rum,

Sól - ve pol - lú - ti lá - bi - i re - á - tum, Sánc - te Jo - án - nes.

FONTE: <https://www.klemm-music.de/notation/medieval/documentation/_win/lib/Guido%20dArezzo2.png>. Acesso em: 21 set. 2018.

Sistemas diferentes de neumas se desenvolveram em várias regiões e em diferentes épocas. Mas a partir do fim do século XII, o emprego da pena de ganso de bico largo unificou o grafismo, simplificando e fazendo os neumas assumirem o aspecto característico de notação quadrada: pontos tornaram-se quadrados ou losangos, as ligaduras tornaram-se grossos traços cheios. Esse grafismo será encontrado na maioria dos manuscritos dos séculos XIII e XIV, conservando-se até os dias de hoje para a notação do cantochão. Uma escrita neumática com nova grafia (CANDÉ, 1994).

FIGURA 31 – PRINCIPAIS NEUMAS

	SÉCULO IX	SÉCULO XIII	EQUIVALÊNCIA
VIRGA	/ /	■ e ■	♪ ou ♪ ou ♫
PUNCTUM	.	■ e •	♪ ou ♪ ou ♫ (segundo a época e o modo rítmico)
CLIVIS	∧ / (= /)	■ ou ■	♪ ou ♪
PES OU PODATUS	✓ (= /)	■ ou ■	♪ ou ♪
TORCULUS	∩ (= /)	■	♪ ou ♪
PORRETUS	∨ (= /)	■	♪ ou ♪
CLIMACUS	∧	■ ou ■	♪ ou ♪
SCANDICUS	!	■	♪ ou ♪
QUILISMA	- /	■	♪
CLAVE DE DÓ	C	■	♭
CLAVE DE FÁ	f	■	♮

FONTE: <http://www.asasdaalva.com/Imags/Historia/Cande_Pincipais-Neumas.png>. Acesso em: 21 set. 2018.






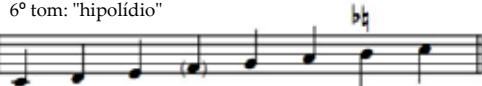


As melodias do cantochão são diatônicas e utilizam escalas modais. Os modos do cantochão foram estabelecidos no século IX por Aureliano de Réomé (c.850 d.C.). Os oito modos eclesiásticos têm como referência o modelo de tetracordes grego, mas não têm relação com o sistema modal da Grécia antiga. Réomé sistematizou os oito modos eclesiásticos, estabelecendo algumas características, conforme Cavini (2011):

- **Nota final (*finalis*):** som conclusivo e de repouso, espécie de tônica, adquire importância quando não se usa um tom de recitação.
- **Tenor (*confinalis*):** nota melódica principal, espécie de dominante, som central em torno do qual se organizava a melodia.
- **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 da Idade Média, até o século XVI, distinguem-se quatro finais: ré, mi, fá e sol, que determinam, cada uma, uma quinta modal característica, à qual se acrescenta um tetracorde, no agudo ou no grave, para formar a oitava modal. Se o tetracorde complementar estiver no agudo, será denominado “autêntico”. Se estiver no grave, será denominado “plagal”.

Autêntico e plagal são formas do mesmo modo, agudo e grave, e mais tarde foram considerados modos diferentes, numerando-se de um a oito a série completa. Deu-se também aos modos do cantochão os nomes das escalas gregas para mostrar a sua semelhança (SADIE, 1994).

FIGURA 32 – OS MODOS ECLESIÁSTICOS DA IDADE MÉDIA

Autênticos	Plagais
<p>1º tom: "dórico"</p> 	<p>2º tom: "hipodórico"</p> 
<p>3º tom: "frígio"</p> 	<p>4º tom: "hipofrígio"</p> 
<p>5º tom: "lídio"</p> 	<p>6º tom: "hipolídio"</p> 
<p>7º tom: "mixolídio"</p> 	<p>8º tom: "hipomixolídio"</p> 

FONTE: Grout e Palisca (2007, p. 78)

Ao contrário dos gregos, os teóricos da Idade Média não tinham preocupação com a altura absoluta dos sons, por isso a notação do cantochão não empregava alterações. Apenas o bemol era utilizado na nota si, permitindo passar de uma forma autêntica à forma plagal de um tom, sem mudar de âmbito. Nos séculos XIII e XIV aparecem notas cromáticas no sistema até então diatônico. O cromatismo não modificou o repertório do cantochão, mas foi muito importante para as novas composições, tanto sacras como profanas, do final da Idade Média (MICHELS, 2003).

FIGURA 33 – GRADUALE ABOENSE, LIVRO DE HINOS DE TURKU, FINLÂNDIA. SÉCULOS XIV-XV



FONTE: <<http://euterpesspiritus.net/wp-content/uploads/tetragrama.png>>. Acesso em: 21 set. 2018.



O canal do YouTube *Callixtus* reúne uma série de vídeos com músicas raras da era medieval. São mais de 100 vídeos com canções de importância histórica para a época, como o canto gregoriano *Deum Verum*, o canto bizantino *Segundo Povo* e o cântico dos Templários. Para ouvir as músicas, basta acessar o canal e clicar na opção “vídeos”, na qual é possível visualizar todo o acervo. É uma forma de conhecer músicos e artistas medievais. Apesar de abordarem principalmente o sagrado, as músicas medievais também informam bastante sobre o mundo à sua volta. Por isso, além de uma aula de música, os vídeos podem ser considerados verdadeiras aulas de história — especialmente para aqueles que têm interesse em conhecer mais a fundo as culturas medievais. Clique no link para ouvir: <<https://www.youtube.com/user/Callixtinus/videos>>.

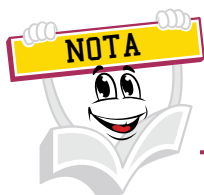
4 MÚSICA PROFANA E NÃO LITÚRGICA

Durante toda a Idade Média a música religiosa fez o papel de arte sábia e refinada. Em paralelo, desenvolveu-se a música profana, não religiosa. A composição musical medieval utiliza-se da monodia, ou seja, eram composições de uma única voz. A música medieval profana e popular praticamente perdeu-se, pois não foi escrita, apesar da existência, desde o século XI, de técnicas de notação musical. Essas criações, em sua maioria, não foram escritas no momento da concepção, entre outras razões, porque a tradição oral era o principal mecanismo de transmissão musical. As fontes escritas só foram escritas quando chegaram a uma difusão e celebridade que justificassem sua compilação. Em alguns casos, passou-se um século e meio entre a composição e a transcrição das canções. E, em muitos casos, apenas a letra foi transcrita, perdendo-se para sempre essas composições.

É sabido que, na Idade Média, cantar e dançar eram comuns entre a população como um legado do mundo pagão. Há muitas fontes eclesiásticas que os condenavam ou criticavam, o que reforça a ideia de que a música profana era habitual. É a partir do século XII que a música profana floresce. A música profana na Idade Média utilizava linguagens vulgares, apresentando diferentes variedades, dependendo das áreas produzidas. As palavras, muito importantes para que as pessoas pudessem cantar como diversão. A música profana é constituída de canções de amor, sátiras políticas e danças acompanhadas de instrumentos, como pandeiro, harpa e cornamusa, que eram fáceis de serem transportadas pelos cantores que se deslocavam de uma cidade para outra.

Pela tradição oral, a poesia acompanha a música, a poesia é sempre uma música. Esse fenômeno é comum no mundo antigo e no medieval, chegando até os dias de hoje. Entre as formas de poesia estão (BRASIL, 1979):

- A **poesia narrativa** (ou épica), presente desde Homero até a canção inglesa e balcânica. O romance de origem espanhola e o corrido de origem mexicana são exemplos de poemas medievais chamados de canções de gesta, que falam de feitos heroicos, como no caso da *Chanson de Roland* (canção francesa do século XI), o *Cantar de mio Cid* (canção espanhola de 1200) e *Nibelungenlied* (canção alemã do século XIII). É caracterizada por longos textos e versificação simples, geralmente tem a forma de uma ladainha, uma ou duas pequenas frases musicais repetidas várias vezes.



Nibelungenlied (Canção dos Nibelungos) é um poema alemão, escrito por volta de 1200 por um austríaco desconhecido da região do Danúbio. Ele é preservado em três manuscritos principais do século XIII, A (agora em Munique), B (St. Gall) e C (Donaueschingen). O manuscrito B é considerado o mais confiável. Conta a história do Siegfried, assassino de dragões, seu assassinato e a vingança de sua esposa, Kriemhild. *Nibelungenlied* é baseado nas tradições orais e relatos de eventos dos séculos V e VI. Ouça em: <<https://youtu.be/IDVGZnJjQel>>.

- A **poesia lírica** está presente desde a poesia lírica grega (lírico deriva-se da palavra *lira*, instrumento que acompanha o canto dessa poesia) até composições contemporâneas. Essa poesia aparece nos trabalhos dos trovadores. A poesia lírica é caracterizada por ter formas estróficas e versificação variada e muitas vezes sofisticada. Os poemas muitas vezes tinham uma melodia personalizada, em outros eram cantados usando melodias existentes ou intercambiáveis.
- A **poesia dramática** (teatro) está presente desde a tragédia grega (que era parcialmente cantada) até a ópera moderna. Na Idade Média encontramos o drama litúrgico (em latim) e os mistérios medievais.

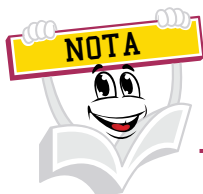
A ideia de poesia, ou teatro, como uma forma exclusivamente literária, criada para ser recitada e não cantada, é um conceito renascentista. A poesia medieval pertence principalmente ao campo da memória, da tradição oral e da música, com o canto.

A lírica profana e o canto gregoriano diferenciam-se. Na música profana, a maioria das canções possui tema amoroso. O canto gregoriano é em latim e exclusivamente religioso, já a música profana não emprega o latim, mas as línguas vulgares, derivadas das raízes formadas nas diferentes regiões, como o francês, galego e castelhano. A música profana tinha um ritmo mais marcado que o gregoriano e era acompanhada com instrumentos, enquanto o canto gregoriano era cantado à capela, sem acompanhamento.

4.1 JOGRAIS OU MENESTRÉIS

Aqueles que viajavam de palácio em palácio, cantavam, como autores ou meros executores, as gestas da nobreza bárbara ou canções seculares da Idade Média: eram os jograis ou menestréis. Jograis eram todos aqueles que ganhavam a vida atuando diante de um público, divertindo-o com a música, literatura, com charlatanices ou prestidigitações, acrobacias e mímicas (MENÉNDEZ PIDAL, 1942). Os jograis foram os protagonistas da canção popular durante a Idade

Média, tinham uma origem social humilde, muitas vezes eram negados a eles a proteção das leis e os sacramentos da Igreja. São uma categoria de músicos profissionais que começa a surgir por volta do século X, homens e mulheres que vagueiam sozinhos ou em grupos.



Lembrando que as gestas são composições poéticas, em forma de canção, que narram feitos heroicos e batalhas, reais ou lendários.

A jograria é mais antiga que o trovadorismo. Porém, no século XI, surge uma nova designação para o poeta-músico: o trovador. Foi da Provença, vivendo dois séculos de paz, que vieram os trovadores, com sua arte refinada, fazendo canções de amor. É a partir dos séculos XI e XII, quando a sociedade europeia passa a se organizar de uma forma mais estável, em bases feudais, e as cidades crescem, que a condição dos jograis ou menestréis melhora. No século XI se organizam em confrarias, que originarão, tempos depois, as corporações de músicos, proporcionando formação profissional como se realiza nos atuais conservatórios (GROUT; PALISCA, 2007).

As principais atribuições dos menestréis eram cantar versos alheios e/ou acompanhá-los com instrumentos de sopro, de corda ou de percussão. A princípio, os trovadores compunham a canção e os menestréis deveriam executar. Mas essa distinção não é fundamental, já que diversos menestréis eram também autores e trovadores e também executavam composições alheias. Em uma definição específica, os menestréis eram os profissionais que viviam unicamente do seu trabalho, um homem que pertencia à classe servil. As suas tradições profissionais e suas contribuições foram muito importantes para o desenvolvimento da música secular na Europa Ocidental (ROBL, 1983). Grande parte do trabalho dos menestréis foi perdida e os fragmentos que permaneceram foram mantidos graças aos goliardos.



Ouçã uma cantiga de amigo do século XII, de autoria do jogral medieval Lourenço, provavelmente português, que teria frequentado a corte castelhana de Afonso X, aparentemente depois de ter sido obrigado a sair de Portugal (OLIVEIRA, 1994). Ouça a canção *Três Moças Cantavam D'Amor* em <<https://youtu.be/Zx650R3IZOc>>.

4.2 TROVADORES E TROVEIROS

O termo trovador vem do francês *troubadour* (feminino *trobairitz*), era usado no sul da França, nomeia aquele que inventa, descobre o caráter criativo, músicos que, além de compositores, eram poetas. Escreviam em provençal, chamada de *langue d'oc*, língua que ainda é falada em algumas regiões rurais francesas. Sua arte era inspirada pela cultura hispano-mourisca da vizinha Península Ibérica e difundiu-se rapidamente para o norte, especialmente para as províncias de Champagne e da Artésia. Lá os troveiros, *trouvère*, foram seus representantes. Os troveiros escreviam em *langue d'oïl*, dialeto do francês medieval que originará o francês moderno (GROUT; PALISCA, 2007).

Nem trovadores, nem troveiros eram um grupo definido e ambos participavam dos círculos aristocráticos, a arte era uma forma de ascender de classe social através do talento, eram independentes e não trabalhavam para ninguém. Muitos poetas-compositores criavam e cantavam as suas cantigas, mas podiam confiar a um menestrel a interpretação de suas canções. Quando versões atualmente conhecidas apresentam diferenças entre um manuscrito para outro, é possível que representem versões de diferentes escribas ou diversas interpretações de uma mesma cantiga realizada por diferentes menestrelis que a aprenderam de cor, introduzindo nela alterações pessoais, como acontece sempre que a música é transmitida oralmente antes de ser registrada por escrito (GROUT; PALISCA, 2007).

As canções de trovadores sintetizam a poesia e a música da Idade Média. A melodia das canções de trovadores e troveiros era de forma silábica, com poucos melismas, que apareciam nas últimas sílabas dos versos, a interpretação permitia improvisação, modificando a melodia de estrofe para estrofe, a altura das melodias era limitada, raramente ultrapassando uma oitava. O ritmo é um ponto não completamente esclarecido, já que não havia notação. As cantigas de trovadores eram um pouco mais sofisticadas, com um tratamento rítmico mais esclarecido que as dos troveiros, que eram mais bem definidas, curtas e de fácil memorização, com uma conexão com o folclore francês (GROUT; PALISCA, 2007).



Exemplo da execução de figuras melismáticas nas penúltimas sílabas dos versos pode ser ouvido em *Can vei lauzeta*, do trovador Bernart de Ventadorn. Nessa canção, as duas primeiras estrofes são apenas lamentações da amante. Ouça em: <<https://youtu.be/fWfuhcJOVVA>>.

As cantigas foram conservadas em coletâneas (*chansonniers* ou cancioneiros) e chegaram até nós cerca de 2.600 poemas, 260 melodias de trovadores e cerca de 2.130 poemas e 1.420 melodias de troveiros. As canções possuem grande variedade, baladas simples e dramáticas, predominantemente de amor cavaleiresco ou cortês, o amor aqui é mítico e fantasioso. Há também cantigas sobre questões políticas e morais. As cantigas de natureza religiosa, características do norte da França, ou seja, dos troveiros, começam a surgir apenas no século XIII. Muitas cantigas de troveiros têm refrãos, versos ou pares de versos que se repetem durante o texto que, em geral, implicam a repetição da frase musical correspondente. O refrão era um elemento estrutural importante. Acredita-se que as cantigas com refrãos se originam de cantigas com dança. Na maioria das cantigas dos trovadores, o poema tem uma organização mais complexa do que a melodia (GROUT; PALISCA, 2007).



Raimbaut de Vaqueiras foi um trovador da Provença, do castelo de Vaqueiras. Raimbaut viveu no século XII e a canção *Kalenda Maya*, um tipo de dança medieval muito antiga, é sua. Ouça a canção em: <<https://youtu.be/MZpuzb6cbJU>>. Acompanhe a partitura, letra e tradução desta canção a seguir.

FIGURA 34 – KALENDA MAYA (CANÇÃO DE TROVADOR) DE RAIMBAUT DE VAQUEIRAS

Kalenda Maya
Trobadoresc

Kony de Grallers Raimbaut de Vaqueiras, s XII

Tarota Do ♩ = 150

FONTE: <<https://goo.gl/Nskj9N>>. Acesso em: 23 set. 2018.

Kalenda maya	No mês de maio
Ni fuelhs de faya	Nem folhas de faia
Ni chanz d'auzelh	Nem o canto dos pássaros
Ni flors de glaya	Nem as flores dos lírios
Non es que'm playa,	Me causam prazer,
Pros domna guaya,	Graciosa dama,
Tro qu'un ysnelh	Até que eu receba
Messatgier aya	Uma mensagem
Del vostre belh	De sua bela presença
Cors, que'm retraya	Isso me provoca
Plazer novelh	Um prazer renovado
Qu' Amors m'atraya	Que me traz amor
E jaya, E'mtraya	E alegria, e me leva
Vas vos, Donna veraya,	A vós, ó vera Dama
E chaya De playa	E que morra de chagas
'Lgelos	Ó ciumento,
Ans que'm n'estraya.	Antes que eu me vá.

FONTA: HOLLER (2005, p. 45)

Foram trovadores Bertran de Born, Guiraut de Broneilh, Arnaud Daniel e Foulques de Marselha. Um dos mais conhecidos trovadores foi Bernard de Ventadour, de família simples, famoso por seu talento, escreveu uma grande quantidade de cantigas que figuram em vários manuscritos, os cancioneiros. Algumas mulheres também exerceram a atividade, a mais famosa delas foi a Condessa de Die, Beatriz. Já entre os troveiros do norte estão Maria de Champagne e Aélis de Blois, Chrétin de Troyes e Gacê Brule. O trovadorismo medieval favoreceu a criação de um repertório vasto e diversificado. Foi por meio dos trovadores que o Renascimento conheceu formas musicais como baladas, sonetos e canções. Quando a polifonia começou a crescer, a prática monofônica dos trovadores perdeu a importância, desaparecendo. O fim do trovadorismo aconteceu com a morte de Adam de la Halle e Rei Venceslau II, da Boêmia, importantes trovadores.



Adam de la Halle é considerado o último e o maior de todos os troveiros, nascido em Arras, na região de Artois, chegou à corte de Carlos de Anjou, em Nápoles, por volta de 1282, no rescaldo das Vésperas da Sicília. Nápoles assistiu à primeira encenação do *Le jeu de Robin et de Marion*, uma espécie de peça com música alternando partes de monodias e polifônicas e narrando como a jovem pastora Marion permaneceu fiel a seu prometido Robin, resistindo a um cavaleiro que demonstrava mais interesse nela do que no falcão que ele estava perseguindo. Você pode ver esta peça musical executada pelo grupo Micrologus aqui: <<https://youtu.be/UCIx07t14jw>>.

Le jeu de Robin et de Marion é um rondó monofônico com a forma ABaAB, cada letra corresponde a uma frase musical diferente, as maiúsculas são cantadas pelo coro e as minúsculas são cantadas solo.



Ouçá um exemplo de composição da Condessa de Die Beatriz, intitulada *A chantar m'er de so qu'ieu non volria*, cantado por Montserrat Figueras, acompanhado pelo conjunto Hesperion XX, dirigido por Jordi Savall: <<https://youtu.be/5Zah4VWPiNE>>.

4.3 MINNESINGER

Os trovadores franceses foram o modelo de uma escola alemã de poetas-compositores nobres, os *minnesinger*. O amor (*minne*) que cantavam nas suas canções era mais abstrato que o amor dos trovadores e tinha um viés religioso. A música é mais sóbria, algumas melodias utilizam-se de modos da Igreja, enquanto outras tendem para a tonalidade maior e a maioria das canções era cantada em compasso ternário. As canções estróficas eram comuns, assim como na França, mas as melodias tinham uma organização mais rígida através da repetição de frases melódicas. Nas cantigas dos *minnelieder*, a melodia é mais complexa que os textos, que incluem temas sobre o esplendor e a frescura da primavera, cantigas de alvorada ou cantigas de vigília (*wachterlieder*), cantadas pelo amigo que avisa aos amantes quando a alvorada se aproxima. Tanto franceses e alemães escreveram cantigas de devoção religiosa, inspiradas, muitas vezes, pelas Cruzadas (GROUT; PALISCA, 2007).

Na França, a partir do século XIII, a arte dos troveiros passou a ser mais cultivada por burgueses cultos do que por nobres, como em tempos anteriores. Na Alemanha isso também ocorreu a partir dos séculos XIV, XV e XVI; os sucessores dos *minnesinger* foram os *meistersinger*, dignos mercadores e artesãos das cidades alemãs (GROUT; PALISCA, 2007).



As formas de vida e organização dos *meistersinger* foram retratados por Wagner em sua obra ópera *Die Meistersinger von Nurnberg* (Os Mestres Cantores de Nuremberg), que estreou em 21 junho de 1868. O herói desta ópera foi um *meistersinger* que viveu no século XVI. Ouça a ópera inteira cantada por Theo Adam, René Kollo, Geraint Evans, Peter Schreier, Helen Donath, Ruth Hesse e gravada por Staatskapelle Dresden e o Chorus of the Staatsoper Dresden, conduzidos por Herbert von Karajan em 1970: <<https://youtu.be/JKG8ZxEodwE>>.

A arte dos *meistersinger* estava tão cheia de regras rígidas que sua música parece inexpressiva quando comparada com a dos *minnesinger*. A corporação dos *meistersinger* foi dissolvida apenas no século XIX. Além das cantigas seculares monofônicas, houve muitas canções religiosas monofônicas que não eram para ser cantadas na igreja, eram expressões da piedade individual, com textos em língua vernácula e um idioma melódico que deriva tanto do cantochão eclesiástico como das canções populares (GROUT; PALISCA, 2007).



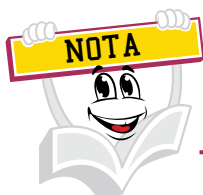
Ouçã a canção *Under der linden*, de Walther von der Vogelweide, em: <<https://youtu.be/yzXv7I-Zav8>>.

E a canção *Hofton* de Konrad von Würzburg em: <<https://youtu.be/4rA3kL8xEuA>>.

4.4 GOLIARDOS

As mais antigas músicas que se conservam até hoje são canções com textos latinos, as canções monofônicas dos goliardos dos séculos XI e XII. Os goliardos eram estudantes ou clérigos pobres que, desamparados pela Igreja, tornavam-se itinerantes. Perambulavam pelas tavernas, portas das universidades e lugares públicos, cantando e declamando poemas satíricos. Eram mal vistos pelas pessoas, satirizavam a ordem e o seu próprio modo de vida, os abusos e a corrupção da Igreja e enalteciam o amor, a natureza, a juventude e o vinho (GROUT; PALISCA, 2007). Os goliardos surgem no século XII quando acontece um renascimento econômico e social, alterando o imobilismo dos séculos anteriores, são jovens intelectuais que, por sua condição econômica e social, não podem tornar-se professores das universidades medievais, ou prosseguir seus estudos.

A poesia goliardesca não era feita para divertir o público, o latim era rebuscado e a sátira, intelectual. Eram autores anônimos, em sua maioria, clérigos, estudantes de retórica e apreciadores da leitura dos clássicos. Um exemplo de poesia goliarda que sobreviveu ao tempo é o *Códex Buranus*, conhecido como *Carmina Burana* (Canções de Benediktbeuren), descoberto na Abadia de mesmo nome. O *Códex Burana*, escrito em 1230, é composto por 254 poemas que abordam temas diversos, como canções zombeteiras, canções de amor, canções sobre bebidas e duas peças teatrais. Estão escritos em latim e alemão medievais, alguns versos misturam latim, alemão e palavras em provençal, o francês antigo (GROUT; PALISCA, 2007).



Uma das canções presentes no Códex é *Istud vinum bonum*, veja a letra e tradução:

Bacche, bene venies gratus et optatus,
Per quem noster animus fit letificatus.

Baco, és bem-vindo, grato e esperado
Por ti se alegra nosso espírito

Istud vinum, bonum vinum,
Vinum generosum,
Reddit virum curialem, probum, animosum.

Este vinho é bom e generoso
Converte o bom cortesão em um homem
valoroso

Hec sunt vasa regia quibus spoliatur
Ierusalem et regalis Babylon ditatur

Estes são os cálices reais roubados
De Jerusalém e trazidos desde a Babilônia

Bacchus fortis superans pectora virorum
In amorem concitat animos eorum.
Bacchus sepe visitans mulierum genus
Facit eas subditas tibi, o tu Venus!

Baco invade com força o peito dos homens,
e arrasta seus ânimos para o amor.
Baco visita com frequência as mulheres, e faz
delas tuas súditas, ó Vênus!

Bacchus venas penetrans calido liquore
Facit eas igneas Veneris ardore.

Baco penetra nas veias com seu licor cálido,
e as inflama com o ardor de Vênus.

Bacchus lenis leniens curas et dolores
Confert iocum, gaudia, risus et amores.

Suave Baco, tu suavizas penas e dores; e traz
ao jogo prazer, risos e amores.

Bacchus mentem femine solet hic lenire
Cogit eam citius viro consentire.

Baco abranda a alma feminina, e faz com
que elas se submetam mais facilmente aos
homens.

Aqua prosus coitum nequit impetrare
Bacchus illam facile solet expugnare

A água não favorece o coito, mas Baco o
obtém facilmente.

Bacchus numen faciens hominem iocundum,
Reddit eum pariter doctum et facundum.

Baco é o deus que faz o homem feliz,
E o torna douto e sábio.

Bacche, deus inclite, omnes hic astantes
Leti sumus munera tua prelibantes.

Divino e ilustre Baco, todos presentes por
teus dons felizes brindamos.

Omnes tibi canimus maxima preconia,
Te laudantes merito tempora per omnia

Todos te entoamos os melhores hinos, e te
louvamos com justiça por todos os tempos.



Ouçã essa canção executada pelo grupo Artefactum no álbum *De la Taberna a La Corte*, em: <<https://youtu.be/QBWSnxe1I9w>>.

O Códex foi descoberto em 1807 e, em 1936, o compositor Carl Orff musicou 24 dos versos do Códex e lançou a *Cantata Profana Carmina Burana*, organizada em uma sequência narrativa descrita como canções seculares para solistas e coral, acompanhados por instrumentos. Essa obra estreou em 1937 na cidade de Frankfurt e é uma parábola da vida dos humanos exposta constantemente às mudanças. Essa é a única produção artística da Alemanha nazista que permanece conhecida e executada até os dias atuais.

FIGURA 35 – CODEX BURANUS (CARMINA BURANA)



FONTE: <<https://goo.gl/PJ7ASq>>. Acesso em: 21 set. 2018.



Ouçá *Carmina Burana* na interpretação de de Seiji Ozawa (1989) com a orquestra Filarmônica de Berlim em: <<https://youtu.be/Cndq8uSwjpl>>.

5 MÚSICA INSTRUMENTAL E SEUS INSTRUMENTOS

Na alta Idade Média a música instrumental estava associada ao canto ou à dança. As danças na Idade Média são acompanhadas por canções monofônicas e também música instrumental. As formas mais populares de dança medieval eram:

- **Estampie:** provavelmente uma dança sapateada com vários exemplos ingleses e continentais dos séculos XIII e XIV, às vezes monofônica, às vezes polifônica, em várias seções que se repetem. As Estampie são os mais antigos exemplos conhecidos de um repertório instrumental que remonta a uma época muito anterior ao século XIII.



Ouçá a execução de um Estampie intitulado *La seconde Estampie Royale*, executado por Jordi Savall em: <<https://youtu.be/TqZUNDyf1s>>.

- **Saltarello:** dança saltitante, popular entre as cortes medievais e renascentistas italianas. O Saltarello é atualmente a dança dos camponeses da Itália central, porém no século XVI, era dançada por toda a Europa ocidental. Era a dança final nos bailes burgueses e camponeses.



Veja a execução de um Saltarello em: <<https://youtu.be/PWMyb1UtlzE>>.

- **Carola:** Dança realizada por um grupo de dançarinos de mãos dadas e em círculos. É o estilo mais documentado de dança na Idade Média, desde os séculos XII e XIII. Era dançada ao som de cantos gregorianos e ritmada com tambores e tamborins. Dançada apenas em ocasiões não religiosas.



Veja a execução de uma Carola em: <<https://youtu.be/dCFZqF39rKU>>.

- Tarantella: Dança popular entre os séculos XIV e XV na região da Campania, Itália, seu nome provém de Taranto, cidade da região da Puglia, no sul da Itália. Consiste na troca rápida de casais enquanto o ritmo aumenta progressivamente.



Veja a execução de uma Tarantella em: <https://youtu.be/CM-B_KL3PFI>.

A Idade Média absorve todo o instrumental da Antiguidade, mas não há, nessa época, a intenção de aprimorar os instrumentos musicais, nem preocupação em se estabelecer normas e regras para a construção deles. 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). Assim, Candé (1994) afirma que a iconografia é a única fonte fiel de informação para o estudo e conhecimento dos instrumentos musicais da Idade Média.

A lira é um exemplo de instrumento da antiguidade que continuou a ser usado na Idade Média, mas a harpa é o mais antigo e característico instrumento medieval. Trazido para o continente da Irlanda e da Grã-Bretanha antes do século IX. O principal instrumento medieval de corda friccionada era a *vielle*, também chamado também de *fiedel*, entre outros nomes, com variados tamanhos e formas, é o protótipo da viola do Renascimento e do moderno violino. É o instrumento com que mais vezes são representados os jograis e com o qual realizavam o acompanhamento do seu canto e recitação (GROUT; PALISCA, 2007).

Outro instrumento de cordas era o *organistrum*, descrito como uma *vielle* de três cordas tocadas com uma roda giratória acionada por uma manivela, sendo as cordas premidas, não pelos dedos, mas por teclas. Na alta Idade Média, o *organistrum* era um instrumento de grandes dimensões que necessitava de dois executantes, era usado nas igrejas e, a partir do século XIII, tornou-se menor e dele descendeu a moderna sanfona (GROUT; PALISCA, 2007).

Outro instrumento utilizado na Idade Média é o saltério, uma espécie de cítara que é tocada dedilhando e percutindo as cordas, é o antepassado do cravo e do clavicórdio. O alaúde foi trazido para a Península Ibérica no século IX pelos conquistadores árabes, mas o seu uso só se divulgou no resto da Europa pouco antes do Renascimento. Havia flautas, retas e transversais, e charamelas, instrumentos de sopro da família do oboé. As trombetas eram usadas apenas pela nobreza e o instrumento popular universal era a gaita de foles. Os tambores começaram a ser usados no século XII com o objetivo de marcar o tempo do canto e da dança (GROUT; PALISCA, 2007).

Na Idade Média havia, além dos grandes órgãos das igrejas, órgãos de menores dimensões, o portativo e o positivo. O órgão portátil era pequeno para ser transportado (*portatum*) e, às vezes, era suspenso com uma correia ao pescoço do tocador; tinha uma fileira de tubos, e as teclas eram tocadas pela mão direita enquanto a esquerda acionava o fole. O órgão positivo também podia ser transportado, mas tinha de ser colocado em uma mesa para ser tocado e requeria mais uma pessoa para acionar o fole (GROUT; PALISCA, 2007).

Os instrumentos, em sua maioria, chegavam à Europa pela Ásia, através de Bizâncio, ou dos árabes do norte da África e da Espanha. A nomenclatura é variada e enganosa, além de descrições imprecisas (GROUT; PALISCA, 2007).

A partir do século XII, os compositores dedicaram-se à polifonia. Canções monofônicas dos trovadores e troveiros eram a expressão artística da aristocracia feudal; eram a obra de músicos amadores talentosos e não compositores profissionais. O mesmo acontecia com as *minnelieder*, escritas por amadores e conservadoras no estilo e no idioma. A música monofônica, cantigas e danças, continuou a ser interpretada até o final do século XIII (GROUT; PALISCA, 2007).

6 POLIFONIA

Como vimos, a polifonia começou a substituir a monofonia a partir do século XI, em que começou a surgir um novo sistema musical. Nos primeiros anos da Idade Média, absorveu-se todo o material da Antiguidade e do Oriente, depois esse material foi sistematizado, codificado e disseminado por toda a Europa ocidental. As composições sacras polifônicas até o século XVI incorporaram o cantochão, assim como outros materiais de diversas origens. Porém, a polifonia começou a desenvolver-se independentemente dessas heranças e da Igreja. A polifonia primitiva era realizada pela duplicação da melodia principal em intervalos de terças; quartas ou quintas, isso ocorria ao mesmo tempo do uso de heterofonia sobre a melodia principal (GROUT; PALISCA, 2007). No século XVI, os compositores descobriram novos domínios de expressão e inventaram novas técnicas (GROUT; PALISCA, 2007).

6.1 ORGANUM PRIMITIVO

O termo *organum* refere-se ao estilo em que a voz mais grave mantém notas longas e quando, no final do século XII, ambas as vozes passaram a mover-se em um ritmo semelhante, o termo utilizado foi *descante*. A palavra *organum* foi adquirindo novos sentidos e, às vezes, é usada como termo genérico, englobando toda a música polifônica baseada no cantochão, até cerca de meados do século XIII; e também era usada como nome de um tipo de composição, *organum* também é o termo latino para todo e qualquer instrumento musical, especialmente o órgão (GROUT; PALISCA, 2007).

Considerado o início da polifonia vocal medieval, a primeira referência é datada do século IX no tratado anônimo *Musica enchiriadis* (manual de música) e manual *Scolica enchiriadis*, em que descrevem formas de cantar em conjunto, designadas pelo nome *organum*. Geralmente a duas vozes, chamada de *organum duplum*. A forma mais antiga de *organum* é chamado de *organum paralelo* em que uma voz, a *vox principalis*, é duplicada à quinta ou à quarta inferior por uma segunda voz, chamada de *vox organalis*; qualquer uma das vozes, ou as duas, podem ainda ser duplicadas à oitava.

FIGURA 36 – ORGANUM PARALELO DUPLICADA À 4ª INFERIOR



FONTE: <<http://cmapspublic.ihmc.us/rid=1PHSW2V2W-W777X2-2ND1/parallel.organum.png>>. Acesso em: 23 set. 2018.



Ouçã um organum paralelo em: <<https://youtu.be/QH71sxmG9wY>>.

No século XI surge o *organum livre*, em que a *vox organalis*, além do movimento paralelo, realizava um movimento contrário ou oblíquo à *vox principalis*, nesta espécie de organum, a *vox organalis* aparece escrita sobre a *vox principalis*. Porém, o *organum livre* manteve o sistema de escrita de nota-contra-nota do *organum paralelo*.

FIGURA 37 – ORGANUM LIVRE E SEUS MOVIMENTOS

FONTE: <<https://goo.gl/EyCBw7>>. Acesso em: 24 set. 2018



Ouçã um *organum livre* em: <<https://youtu.be/HtbO4ub-G3Y>>.

6.2 ORGANUM MELISMÁTICO

No século XII surge o *organum melismático* ou florido, 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 livre, com notas de menor valor (melismas). Esse tipo de *organum* aumentou a duração das peças e retirou a voz mais grave do papel de melodia, transformando-a numa série de notas soltas a que se sobrepõem elaborações melódicas.

FIGURA 38 – ORGANUM MELISMÁTICO

Melismatisch organum

(Cantus firmus)
Cunc ti po

tens ge ni

tor, De us

FONTE: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c6/Melismatisch_organum.jpg>. Acesso em: 24 set. 2018.

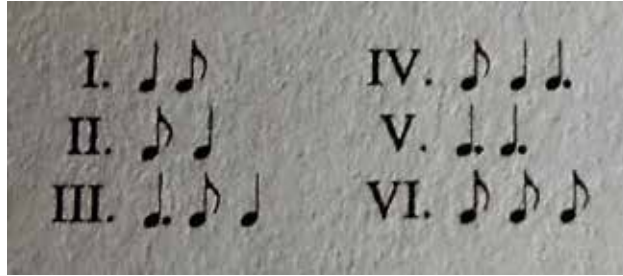


Ouçã um *organum melismático* em: <https://youtu.be/tWEChAG3_C8>.

6.3 MODOS RÍTMICOS

Nos séculos XI e XII, os compositores criaram uma notação do ritmo baseada em padrões rítmicos diferentes por meio de combinações de notas e de grupos de notas, ao invés de durações relativas fixas por meio de símbolos diferentes, como a nossa. Esses padrões foram codificados em uma série de seis modos rítmicos, identificados por um número.

FIGURA 39 – MODOS RÍTMICOS



FONTE: Grout e Palisca (2007, p. 103)

Os padrões correspondem aos pés métricos da poesia francesa e latina, I – troqueu, II –jâmbico, o III – ao dáctilo, IV – ao anapesto, V – espondeu, VI – pírrico. Os modos I e V eram os mais usados, II e III eram também comuns, o VI surge como uma fragmentação do I ou do II, o IV é bastante raro. A base do sistema de modos rítmicos era a unidade tripla de medida que era chamada de perfeita, permitia que qualquer modo fosse combinado com qualquer outro (GROUT; PALISCA, 2007).

6.4 ORGANUM DE NOTRE DAME

O sistema dos modos e sua notação foram se desenvolvendo ao longo dos séculos XII e XIII com o objetivo de satisfazer as necessidades de uma escola de compositores polifônicos da França, a Escola de Notre Dame. Dois compositores desta escola se destacaram, considerados os primeiros compositores de polifonia, **Léonin** (c.1159 – c.1201) e **Pérotin** (c.1170 – c.1236). A composição polifônica dos séculos XII até XIV desenvolveu-se no Norte da França e irradiou-se para outras zonas da Europa (GROUT; PALISCA, 2007).

Três estilos de composição foram representados na Escola de Notre Dame: o *organum*, o *conductus* e o motete. Uma das características do estilo de **Léonin** era justaposição de elementos antigos e novos, alternando e contrastando passagens de organum do tipo melismático com ritmo mais animado das cláusulas de descante. Durante o século XII, o *organum duplum* foi sendo substituído e abandonado pelo descante, e surgindo uma nova forma, o motete (GROUT; PALISCA, 2007).



Ouçã um *organum duplum* de Léonin (Códex Manesse) em: <<https://youtu.be/0UOkHTbDkAA>>.

Pérotin continuou o trabalho de Léonin, porém o tenor do *organum* de Pérotin era estruturado de forma característica, com uma série de motivos rítmicos idênticos e reiterados, correspondendo ao quinto ou ao terceiro modo rítmico. Além disso, a melodia do tenor no estilo de Pérotin era, em geral, composta por notas mais breves do que os tenores de Léonin. A inovação de Pérotin e seus contemporâneos foi a mudança de *organum* de duas vozes para três, quatro. A segunda voz, como vimos, era chamada de *duplum*, a terceira e quarta, por sua vez, *triplum* e *quadruplum*. Dessa forma, um *organum* a três vozes era chamado de *organum triplum* e um *organum* a quatro vozes, *organum quadruplum*. O *organum triplum* tornou-se comum na época de Pérotin e continuou por muito tempo (GROUT; PALISCA, 2007).



Ouçã um *organum triplum* de Pérotin (Pascha nostrum immolatus) em: <<https://youtu.be/ba5LXi760D8>>.

6.5 CONDUCTUS POLIFÔNICO

O *conductus* é um tipo de canção medieval de duas a quatro vozes com texto de conteúdo sacro, porém não litúrgico, ou seja, não se baseava no *cantus firmus* de missas ou ofícios. Depois, também passou a ter conteúdo profano. Todas as vozes cantam o mesmo texto e realizam o mesmo ritmo (CAVINI, 2011). A letra era quase sempre de forma silábica e a voz do tenor não provinha de um cântico eclesiástico ou de qualquer fonte preexistente, era muitas vezes composto de novo servindo de *cantus firmus* para uma determinada composição. O *conductus* é uma das primeiras expressões da história da música ocidental de uma obra polifônica inteiramente original (GROUT; PALISCA, 2007). O *conductus* e o *organum* foram suplantados no final do século XIII pelo motete.



Ouçã um *conductus* em: <<https://youtu.be/0-wrUexlRXg>>.

6.6 MOTETE

Léonin colocou nos seus *organa* partes diferentes (chamadas de cláusulas) em estilo de descante. A partir disso, Pérotin e outros compositores criaram cláusulas de descante, muitas como alternativas ou substitutas para as de Léonin e outros compositores antigos. Com o tempo, as cláusulas destacaram-se dos longos *organa* de que faziam parte e passaram a ser composições separadas (GROUT; PALISCA, 2007).

A palavra motete vem do francês *mot* (palavra) ou *motet* (verso, estribilho). É o gênero principal da *Ars Antiqua*, que originou-se no século XIII a partir da prática de Pérotin e seus contemporâneos em acrescentar um novo texto à voz ou vozes superiores. Às vezes, as vozes superiores tinham textos diferentes que eram sacros e em latim, inicialmente, depois tornaram-se seculares e franceses à medida que se distanciavam da Igreja e da liturgia. Os motetes eram cantados por solistas com acompanhamento instrumental. Conforme o número de vozes, a designação era diferente: motete simples (duas vozes, tenor e *duplum*, com texto em latim ou francês); motete duplo (três vozes, tenor, *motetus* e *triplum*, com textos diferentes para as duas vozes superiores; latim, francês ou misto); motete triplo (quatro vozes, com *quadruplum*, com textos diferentes para as três vozes superiores; latim, francês ou misto) e *motetus-conductus* (três ou quatro vozes, textos e ritmos iguais) (MICHELS, 2003). Os motetes são, na maioria, anônimos.



Ouçã um *motete* (Pucelete bele, Je languis, Domino) em: <<https://youtu.be/LQAbwt2sRpQ>>.

6.7 HOQUETO

Hoqueto, estritamente, define uma técnica, mais que uma forma. No hoqueto a melodia é interrompida por pausas, em que as notas ausentes são cantadas por outras vozes, repartindo a melodia em diversas vozes (GROUT; PALISCA, 2007). A alternância entre as vozes ocorre tão rapidamente e de nota para nota que “[...] se interpretou a palavra hoqueto como correspondendo à palavra ‘solução’ em francês [...]” (MICHELS, 2003, p. 209). As peças em que o hoqueto era usado com maior ênfase recebiam o nome de hoqueto. As composições podiam ser vocais ou instrumentais, o hoqueto instrumental é mais rápido. Geralmente as duas vozes superiores realizam o hoqueto, que tem como base um tenor em ritmo regular. Durante o século XIII o hoqueto passa a ser considerado um gênero musical, e não mais uma técnica de composição.

O período do século XII ao século XIII é designado pelo nome de *Ars Antiqua* ou arte antiga. A expressão *Ars Antiqua* foi empregada por escritores franceses no século XIX para separá-la da recém-criada *Ars Nova* (arte nova). É marcada pelo rápido desenvolvimento da polifonia e pelo nascimento de três tipos de composição polifônica, o *organum* e o *conductus*, no período da Escola de Notre Dame, até aproximadamente 1250, e o motete na segunda metade do século XIII. A *Ars Antiqua* se confunde com a Escola de Notre Dame, já que todos os compositores da época utilizavam os mesmos gêneros musicais. Em 1163 iniciou a construção da catedral de Notre Dame e Paris tornou-se um centro musical. A música polifônica desenvolveu-se com os compositores que atuavam junto à Catedral de Notre Dame. Eles utilizavam uma notação musical refinada, grafavam inclusive o ritmo e iniciaram a notação mensurável, inexistente até essa data (CAVINI, 2011).

As principais realizações técnicas foram a codificação do sistema rítmico modal e a invenção de um novo tipo de notação para o ritmo mensurável. A música era objetiva, os compositores visavam um equilíbrio dos elementos musicais em uma estrutura formal, vemos isso na adesão ao sistema dos modos rítmicos com agrupamento ternário dos tempos, independência do cantochão como base, âmbito limitado de melodias, textura linear, uso de harmonia por quintas e oitavas, secundarização do apelo puramente sensual da música (GROUT; PALISCA, 2007).

No início do século XII quase toda a música polifônica era sacra, ao final, já se escreviam músicas polifônicas tanto para textos sagrados quanto para profanos. No final do século XIII começa o enfraquecimento dos modos rítmicos, o tenor de cantochão é relegado a uma função formal, o *triplum* torna-se solista, contrapondo-se às vozes graves. Inicia-se um novo estilo musical, uma nova forma de compor (GROUT; PALISCA, 2007).

LEITURA COMPLEMENTAR

HILDEGARD VON BINGEN – A FEMINISTA DA IDADE MÉDIA

Como em todas as igrejas do povo de Deus, as mulheres estejam caladas nas igrejas; porque não lhes é permitido falar; mas estejam submissas como também ordena a lei. Se quiserem aprender alguma coisa, perguntem em casa a seus maridos, porque é indecoroso para a mulher falar na igreja.

O trecho acima faz parte do capítulo XIV, da Primeira Epístola de São Paulo aos Coríntios. Essas palavras, bem como outras correntes similares de pensamento, fizeram com que a sociedade restringisse a manifestação criativa e a atividade profissional das mulheres durante centenas, senão milhares de anos. Isso explica a ausência do ente feminino no mundo da criação musical e das artes em geral. Quando muito, elas podiam aprender a tocar um instrumento para distraírem os maridos e eventuais convidados.

Até a arte do canto em público lhes estava vedada. Os papéis femininos nas óperas ficavam reservados aos castrati, que os interpretavam à perfeição.

Nos anos noventa fui descobrir a história da primeira mulher que rompeu esses preceitos e tornou-se a precursora do feminismo. Numa viagem entre Stuttgart e Colônia, me hospedei na pequena cidade de Bingen, às margens do Reno. Comprei na recepção do hotel uma pequena brochura que detalhava as atrações turísticas e históricas da região.

Lá encontrei um capítulo dedicado a Hildegard von Bingen (1098-1179). Seu pai, o barão Hildebert von Bermersheim, encaminhou-a para estudar e seguir a vida monacal em um convento da região. Aos 38 anos ela tornou-se abadesa e contrariando a máxima de São Paulo que dizia: *mullier taceat in ecclesiam* (a mulher se cala na Igreja), Hildegard começou a pregar em sermões públicos a necessidade de reformas urgentes nos rumos da religião cristã, que passava por uma fase de degradação.

Mulher de grande carisma e beleza física, substituiu a debilidade feminina por autoridade, pregando a igualdade dos sexos. Escritora, poetisa, médica e botânica, também se destacou como compositora. Escreveu 77 canções litúrgicas chamadas *Symphonia armonie celestium revelationum* para serem executadas nos serviços religiosos da abadia beneditina de Rupertsberg. Esta foi destruída durante a Guerra dos Trinta anos, mas até hoje existe o convento de Eibingen, onde Hildegard também trabalhou e viveu. Sua maior obra musical foi o oratório dramático *Ordo Virtutum*. Apesar da revolução de costumes iniciada pela religiosa, foi necessária a passagem de quatro séculos para que a história registrasse o surgimento de duas compositoras que alcançaram a fama.

Francesca Caccini (1587-1645), nascida em Florença, e Barbara Strozzi (1619-1664), natural de Veneza, representam os primórdios da atividade profissional das mulheres no mundo da criação musical. Ambas eram filhas de músicos talentosos, que as criaram com espírito de independência, dando-lhes estímulo e acesso aos estudos musicais. Francesca atingiu sucesso e reconhecimento numa época em que raríssimas mulheres atingiam essa posição. Seu pai, Giulio Caccini, pertencia a um grupo chamado Camerata, liderado pelo compositor Cláudio Monteverdi. Na tentativa de colocar música no drama grego, criaram o melodrama e a técnica dos recitativos. Foi a criação da ópera italiana. Francesca tornou-se excelente cantora, tocava harpa, alaúde e cravo. Aos 36 anos era a mais bem paga compositora e intérprete na corte dos Médici, sendo a primeira mulher na história a compor uma ópera – *La liberazione di Ruggiero dall'isola d'Alcina*.

Barbara Strozzi, filha do libretista Giulio Strozzi, estudou com Francesco Cavalli, diretor musical da Basílica de São Marcos. Durante sua carreira, sem necessitar do suporte da Igreja ou o patronato de um mecenas, publicou oito *Opus*, contendo 125 obras vocais. Os estudiosos da música consideram Barbara Strozzi como a criadora do gênero Cantata.

Ainda se passariam muitos anos para que outras mulheres quebrassem os paradigmas de suas sociedades. Graças a Elisabeth Claude Jacquet de la Guerre, Fanny Mendelssohn, Clara Schumann e Alma Mahler, o universo feminino de compositoras passou a crescer e a ganhar destaque.

FONTE: <<https://goo.gl/2ck4Vy>>. Acesso em: 16 set. 2018.

RESUMO DO TÓPICO 3

Neste tópico, você aprendeu que:

- No século V as bases da música litúrgica já estavam estabelecidas. Essa música foi o resultado da síntese de três elementos: a cultura greco-romana, cultura celta e a cultura oriental judaico-cristã.
- Gregório Magno I (c.540-604) regulamentou e uniformizou os cânticos litúrgicos, reorganizou também a *schola cantorum*, e impulsionou o movimento que culminou na adoção de um repertório uniforme de cânticos em toda cristandade.
- Cantochão, chamado também de canto plano, é o canto monofônico, entoado em uníssono. As melodias quase não possuem saltos, não ultrapassam o âmbito de uma oitava e o ritmo é baseado na acentuação tônica da língua latina. As melodias do cantochão eram anônimas até os séculos VII e VIII, sem acompanhamento instrumental e transmitidas oralmente.
- A composição musical medieval utiliza-se da monodia, ou seja, eram composições de uma única voz e a música medieval profana e popular praticamente perdeu-se, já que a maioria não foi escrita.
- A música profana na Idade Média utilizava linguagens vulgares para que as pessoas pudessem cantar como diversão. A música profana é constituída de canções de amor, sátiras políticas e danças acompanhadas de instrumentos fáceis de serem transportados pelos cantores que se deslocavam de uma cidade para outra.
- Os menestréis ou jograis eram aqueles que viajavam de palácio em palácio, cantavam como autores ou meros executores. Tinham uma origem social humilde, são uma categoria de músicos profissionais que começa a surgir por volta do século X.
- Os trovadores eram músicos, poetas e compositores do sul da França.
- Os troveiros eram músicos, poetas e compositores do norte da França, influenciados pelos trovadores.
- As cantigas de trovadores eram um pouco mais sofisticadas, com um tratamento rítmico mais esclarecido que as dos troveiros, que eram mais bem definidas, curtas e de fácil memorização, com uma conexão com o folclore francês.

- Os *minnesinger* eram poetas-compositores alemães que cantavam nas suas canções o amor abstrato e o viés religioso. A música é mais sóbria e a maioria das canções eram cantadas em compasso ternário. A melodia é mais complexa que os textos, que incluem temas sobre o esplendor e a frescura da primavera, cantigas de alvorada ou cantigas de vigília.
- Os sucessores dos *minnesinger* foram os *meistersinger*, dignos mercadores e artesãos das cidades alemãs que cantavam, além das cantigas seculares monofônicas, canções religiosas monofônicas que não eram para ser cantadas na igreja, em língua vernácula, e um idioma melódico que deriva tanto do canto-chão eclesiástico como das canções populares.
- Os goliardos eram estudantes ou clérigos pobres que, desamparados pela Igreja, tornavam-se itinerantes. Perambulavam pelas tavernas, portas da universidades e lugares públicos, cantando e declamando poemas satíricos. Satirizavam a ordem e o seu próprio modo de vida, os abusos e a corrupção da Igreja e enalteciam o amor, a natureza, a juventude e o vinho.
- Na alta Idade Média a música instrumental estava associada ao canto ou à dança. As danças na Idade Média são acompanhadas por canções monofônicas e música instrumental. As formas mais populares de dança medieval eram a Estampie, Saltarello, a Carola e a Tarantella.
- A partir do século XII, os compositores dedicaram-se à polifonia.
- Organum é considerado o início da polifonia vocal medieval. Algumas nomenclaturas e formatos são: *organum duplum*, *organum paralelo*, *organum livre*, *organum melismático*.
- Na Escola de Notre Dame, destacam-se Léonin (c.1159 – c.1201) e Pérotin (c.1170 – c.1236).
- O *conductus* é um tipo de canção com duas a quatro vozes, texto de conteúdo sacro, porém não litúrgico. Depois, também passou a ter conteúdo profano. Todas as vozes cantam o mesmo texto e realizam o mesmo ritmo.
- O motete é o gênero principal da *Ars Antiqua*, as vozes possuíam textos diferentes, sacros e latinos, no início, seculares e franceses após distanciar da Igreja e da liturgia.
- No hoqueto a melodia é interrompida por pausas, em que as notas ausentes são cantadas por outras vozes, repartindo a melodia em diversas vozes, podiam ser vocais ou instrumentais.



1 A criação de sistemas de notação impulsionou a música polifônica na Idade Média. O período da *Ars Antiqua* desenvolve-se entre 1240 e 1325 e suas formas musicais perduram até o fim da Idade Média: o *conductus*, o motete e o hoqueto. Um desses gêneros era utilizado como cântico de procissão, com até quatro vozes e o mesmo texto. Assinale a alternativa CORRETA que apresenta o nome deste gênero musical:



- a) () *Conductus*.
- b) () Moteto.
- c) () Hoqueto.
- d) () *Rondeau*.

2 “A Idade Média, com um grau de interdependência social menor do que períodos posteriores, não nos legou “artistas”, indivíduos que se destacassem por sua arte. Exceto por algumas exceções, como Giotto, a arte medieval é anônima. Na música, o maior nome do período é Guido D'Arezzo, mas não por sua música, e sim pelas suas ideias no campo da notação musical” (DE PAULA, 2001, p. 90). As alternativas a seguir tratam das transformações e características musicais da sociedade medieval. Analise as afirmativas e assinale **V** para as afirmativas verdadeiras e **F** para as afirmativas falsas:



FONTE: DE PAULA, Allan. Arte e sociedade. In: *Revista Vernáculo*, v. 1, n. 4, 2001.

- a) () O canto gregoriano consistiu na tentativa de uniformização de várias práticas musicais visando à formação de uma música litúrgica padrão.
- b) () Os instrumentos musicais foram abolidos no canto gregoriano, devido ao fato de sua prática estar associada à música pagã.
- c) () Paralelamente à música sacra de caráter litúrgico havia, ainda, no período medieval, uma rica variedade de práticas musicais folclóricas, danças, música para acompanhamento de rituais e música instrumental.
- d) () O registro da música sacra medieval deve-se ao primeiro sistema de impressão tipográfica criado por Guttenberg.

Assinale a sequência CORRETA:

- a) () V, V, V, F.
- b) () F, V, V, F.
- c) () V, V, F, F.
- d) () F, F, V, V.

HISTÓRIA DA MÚSICA: DA IDADE MÉDIA AO RENASCIMENTO

OBJETIVOS DE APRENDIZAGEM

A partir do estudo desta unidade, você deverá ser capaz de:

- compreender o contexto social da música no final da Idade Média;
- conhecer formas musicais e compositores de destaque da *Ars Nova*;
- compreender os diferentes panoramas musicais franceses e italianos no século XIV;
- conhecer os principais gêneros da *Ars Nova*;
- entender as diferentes gerações de compositores franco-flamengos e suas particularidades;
- identificar a produção musical do período;
- valorizar a importância dos desenvolvimentos musicais do Renascimento;
- identificar auditivamente algumas obras musicais do período renascentista;
- conhecer os principais compositores do Renascimento.

PLANO DE ESTUDOS

Esta unidade está dividida em três tópicos. No decorrer desta unidade, você encontrará atividades com o objetivo de reforçar o conteúdo apresentado.

TÓPICO 1 – MÚSICA FRANCESA E ITALIANA DO SÉCULO XIV

TÓPICO 2 – TRANSIÇÃO E RENASCIMENTO MUSICAL

TÓPICO 3 – CORRENTES MÚSICAS DO SÉCULO XVI

MÚSICA FRANCESA E ITALIANA DO SÉCULO XIV

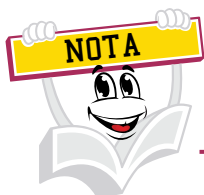
I INTRODUÇÃO

O século XIII distingue-se significativamente do século XIV. No século XIII a autoridade da Igreja e a figura do Papa de Roma eram respeitados e reconhecidos em questões sobre fé, moral, questões intelectuais e políticas. Já a partir do século XIV, a autoridade do Papa começou a ser contestada, alguns papas foram exilados em Avignon (França) em consequência da anarquia e tumultos que aconteceram em Roma. As críticas ao estilo de vida, muitas vezes escandaloso e corrupto do alto clero cresceram, assim como vários movimentos divisionistas e heréticos que antecederam a reforma protestante (GROUT; PALISCA, 2007). Também no século XIII havia uma conciliação entre o divino e o humano, já no século XIV tendia-se a conceber a razão humana e a revelação divina como domínios separados: A Igreja cuidava das almas dos homens e o Estado das suas preocupações terrenas, nenhuma dessas instâncias era superior a outra, o que será a base para a separação da religião e da ciência, da Igreja e do Estado (GROUT; PALISCA, 2007).

No século XIV ocorreram também a peste negra (entre 1348-1350) e a Guerra dos Cem Anos (1338-1453), que causaram descontentamentos urbanos e insurreições camponesas. O crescimento do poder político da burguesia em séculos anteriores acarretou, no século XIV, o declínio da aristocracia feudal. No século XIV, a França constituiu-se de uma monarquia absoluta centralizada e a Península Italiana dividiu-se em pequenos estados rivais que primavam pela proteção às artes e às letras (GROUT; PALISCA, 2007). É nesse período que há o florescimento da literatura e acontecem os primórdios do humanismo, o ressurgimento do estudo da literatura clássica grega e latina, que influenciará no Renascimento tardio (GROUT; PALISCA, 2007).

Artes, literatura e educação se afastam das bases religiosas, aproximando-se de aspectos humanos da existência. Essas mudanças foram lentas e duráveis. Na música a *Ars Nova*, ou arte nova ou nova técnica, é um termo que surgiu no tratado escrito aproximadamente em 1322, pelo compositor e poeta Philippe de Vitry, bispo de Meaux (1291-1361). Esse termo acabou designando o estilo musical que imperou na França na primeira metade do século XIV. Em oposição a esse estilo havia o teórico flamengo, escritor do livro *Speculum musicae*, Espelho da Música (aproximadamente em 1325), que defendia a “arte antiga” do final do século XII contra as inovações “modernas” (GROUT; PALISCA, 2007). A *Ars*

Nova defendia a aceitação da moderna divisão binária ou imperfeita da longa e da breve em duas partes iguais, além da divisão ternária em três partes iguais ou duas desiguais; e o uso de quatro ou mais semibreves como equivalentes a uma breve, como foi realizado nos motetes de Petrus de Cruce (GROUT; PALISCA, 2007).



Petrus de Cruce foi um compositor e teórico francês do final do século XIII, também chamado Pierre de la Croix. Era inovador e ousado, aumentou o número de semibreves subdividindo a breve de dois ou três, de quatro para nove, e separou esses grupos de semibreves uns dos outros por meio de um ponto de divisão, o *punctus divisionis*. Introduziu valores de notas menores que a semibreve oficialmente reconhecida. Sua música teve uma liberdade rítmica inigualável e suas inovações foram transformadas por compositores e teóricos do século XIV nas quatro prolações da *Ars nova* (*New Catholic Encyclopedia*, 2018)

Alguns historiadores defendem a *Ars Nova* como uma continuidade da *Ars Antiqua*, porém para Medaglia (2008) é uma atividade musical do século XIV que possui essa nomenclatura para distinguir-se do antigo movimento musical. “A *Ars Nova* foi um movimento marcado pela Guerra dos Cem Anos e pela Peste Negra, provocando para o autor a degradação dos costumes e da cultura desses países” (MEDAGLIA, 2008, p. 30). É preciso esclarecer que a *Ars Nova* se refere à música realizada na França no século XIV, enquanto a música realizada na Itália é chamada de Trecento, como veremos a seguir.



Para se ambientar ao Renascimento, por que não assistir a um filme? O filme *1492: A Conquista do Paraíso* (1992) conta a trajetória de Cristóvão Colombo, desde a sua descoberta de que o mundo era redondo, passando por sua busca em conseguir apoio financeiro da Coroa Espanhola para sua expedição, o “descobrimento” da América, o comportamento europeu em relação aos habitantes do Novo Mundo e a luta de Colombo para colonizar um continente, chegando até à sua velhice.

2 ARS NOVA NA FRANÇA

A música profana destaca-se no século XIV. O motete, antes uma forma sacra, já estava secularizado antes do século XIII, ampliando essa tendência no decorrer do século XIV. O poema satírico “*Le Roman de Fauvel*” é o documento musical francês mais antigo do século XIV, datado de 1310 a 1314, é um manuscrito repleto de iluminuras que contém 167 peças de música. Esse documento é uma antologia da música do século XIII e início do século XIV (GROUT; PALISCA, 2007). Acredita-se que “*Le Roman de Fauvel*” foi escrito pelo clérigo da monarquia francesa Gervais de Bus, nessa época a França estava sob o domínio de Philippe IV, O Justo, que mudou a sede da Igreja de Roma para Avignon e conduziu uma campanha de aniquilação da ordem dos Cavaleiros Templários. O poema conta a história de um cavalo, Fauvel, cujo nome é um acrônimo para os pecados capitais Lisonja (*Flatérie*), Avareza, Depravação (*Vilanie*, em tempos medievais soletrado com a letra u), Inconstância (*Variété*), Inveja (*Envie*) e Covardia (*Lascheté*); além de *fauve* ser uma cor que está entre o cinza, marrom e bege.

Em *Le Roman de Fauvel*, a música em sua maioria é monofônica e anônima e algumas dessas peças são do final do século XII. Entre os compositores conhecidos estão Philippe de Vitry, Adam de la Halle e Jehannot de l’Escurel. Os tipos de composição são variados, *conductus*, baladas, cânticos, antífonas, outros tipos de obras e, com destaque, os motetes. No século XIV, o motete tornou-se a composição típica para a celebração de solenidades importantes, eclesiásticas e seculares, até metade do século XV.



Poema satírico, *Le Roman de Fauvel* possui duas partes e teve uma versão retrabalhada e enriquecida em 1316 por Raoul Chaillou de Pessain, que incluiu 167 interpolações musicais, formando um importante conjunto de canções monofônicas e polifônicas, em grande parte anônimas. Uma dessas peças é *Floret Fex Favellea*, que você pode escutar no seguinte endereço: <<https://youtu.be/jzF5W6xAgXQ>>.

FIGURA 1 – LE ROMAN FAUVEL



FONTE: <<http://i42.servimg.com/u/f42/12/92/42/38/6port490.jpg>>. Acesso em: 04 fev. 2019.

2.1 PHILIPPE DE VITRY E A NOTAÇÃO

Também conhecido como Phillipus De Vitriaco (1291-1361), viveu na França, foi poeta, filósofo, crítico, teórico da música, cantor, compositor e bispo. Foi considerado um importante intelectual de seu tempo e, como vimos, foi o autor do tratado de música *Ars Nova* (c.1320), que abordou os aspectos teóricos da música francesa na primeira metade do século XIV, explicou novas teorias da notação mensural, o uso de notas “coloridas” e a introdução de símbolos de duração ao novo sistema notacional (ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA, 2018).

O tratado de Vitry não é uma compilação de possibilidades teóricas, mas explica a prática comum entre os compositores na época. A nova ideia rítmica é um desenvolvimento do que já acontecia na *Ars Antiqua*, em que a rítmica modal foi sendo substituída pela rítmica mensurada, baseada na subdivisão proporcional dos valores das notas e pausas. Na *Ars Antiqua* as figuras eram divididas em três partes iguais, assim como a divina trindade, em que a longa valia três breves,

a breve valia três semibreves, e a semibreve valia três semínimas. Na *Ars Nova* estabeleceu-se o **Modo Perfeito** e o **Modo Imperfeito**. No **Modo Perfeito**, em que a longa valia três breves, e o **Modo Imperfeito**, em que a longa valia duas breves. O **Tempo Perfeito**, onde a breve valia três semibreves, e o **Tempo Imperfeito**, onde a breve valia duas semibreves. Na **Prolação Perfeita** a semibreve valia três mínimas e na **Prolação Imperfeita** a semibreve valia duas mínimas. Os termos **Modo**, **Tempo** e **Prolação** são utilizados na época apenas como uma nomenclatura para subdivisão da longa, breve e semibreve, respectivamente, não tendo o mesmo significado dos termos atualmente.

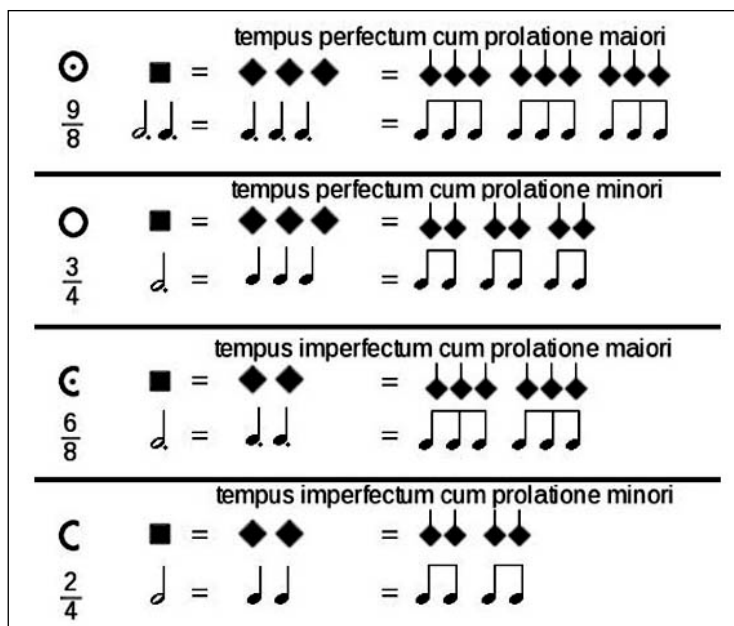
FIGURA 2 – NOTAÇÃO NA ARS NOVA

		Notação <i>Ars Nova</i>	Equivalente moderno
Modos	Perfeito	┌ = ■■■	○ = ♩ ♩ ♩
	Imperfeito	┐ = ■■	○ = ♩ ♩
Tempos	Perfeito	■ = ◆◆◆	♩ = ♩ ♩ ♩
	Imperfeito	■ = ◆◆	♩ = ♩ ♩
Prolações	Perfeito	◆ = ↓↓↓	♩ = ♩ ♩ ♩
	Imperfeito	◆ = ↓↓	♩ = ♩ ♩

FONTE: <<https://goo.gl/72NGCX>>. Acesso em: 22 out. 2018.

A indicação da perfeição ou imperfeição do Modo, do Tempo ou da Prolação era realizada por um complexo sistema de sinais no início da partitura e foi nessa época que surgiu o ponto para indicar a subdivisibilidade em três, ficando por vezes conhecido como o “ponto de perfeição”, sendo que o ponto aparecia na armadura de clave e não depois da nota, como atualmente. Com o decorrer do tempo, abandonaram-se os sinais originais para indicar o modo perfeito e imperfeito, utilizando-se sinais simplificados para o tempo e prolação, o círculo indicava o tempo perfeito e um semicírculo, o tempo imperfeito; um ponto dentro do círculo ou semicírculo indicava a prolação maior e a ausência de um ponto a prolação menor (GROUT; PALISCA, 2007), como é possível ver a seguir:

FIGURA 3 – SINAIS DE TEMPO E PROLAÇÃO



FONTE: <<http://www.emusicarte.es/plugins/ckfinder/userfiles/1/images/compases-ars-nova.jpg>>. Acesso em: 22 out. 2018.

QUADRO 1 – ARS NOVA – SINAIS DE MENSURAÇÃO

Modo	Divisão da Longa
Tempo	Divisão da Breve
Prolação	Divisão da Semibreve Maior e Menor

FONTE: A autora.

Outra forma utilizada para indicar a mudança de perfeito para imperfeito era o uso de cores diferentes. O vermelho era a cor mais usual e as cores eram utilizadas para sinalizar que as notas deviam ser cantadas com metade, ou outra fração do seu valor normal, entre outros fins (GROUT; PALISCA, 2007). A maior parte da produção musical de Vitry perdeu-se e as peças existentes foram publicadas por Leo Schrade em *Polyphonic Music of the 14th Century*, vol. 1, em 1956 (ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA, 2018).

FIGURA 4 – NOTAÇÃO NA ARS NOVA



FONTE: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d7/Eton_Chairbook.jpg>. Acesso em: 04 fev. 2019.

Nota: Eton Choirbook, Inglaterra, cerca de 1490, do livro *John Brown: Music of the Eton Choirbook*.



O repertório de Vitry perdeu-se e é difícil determinar quais peças musicais realmente pertencem a ele, já que no século XIV a maioria das músicas era transmitida anonimamente. Dessa forma, ouça *Vos quid admiramini*, de Philippe De Vitry, executada pelo The Orlando Consort em: <https://youtu.be/tiz2Mtj__aI>.

2.2 MOTETE ISORRÍTMICO

Philippe De Vitry foi um dos primeiros a utilizar o motete isorrítmico. O motete isorrítmico (mesmo ritmo) é um estilo de composição polifônica, como o motete. Porém, no isorrítmico surgem novos padrões rítmicos denominados *talea* e padrões melódicos, denominados *color*. Portanto, *taleas* são estruturas rítmicas repetidas em duas ou mais partes da música e *cores* são estruturas melódicas repetidas na música. No motete isorrítmico, o tenor era construído baseado na repetição de intervalos melódicos (*color*) e estrutura rítmica (*talea*), combinadas de diferentes maneiras e repetidas ao longo da peça musical. As repetições da *color* não obrigatoriamente coincidiam com as da *talea*. Outras vezes também podiam ser escritas em isorritmo, sendo denominado como *pan-isorritmia*.



O motete *Nuper rosarum flores*, composto por Guillaume Dufay entre o final de 1435 e o início de 1436, é construído sobre o tenor gregoriano *Terribilis est locus iste*. O motete é um dos exemplos típicos da música flamenga construída sobre padrões geométricos rigorosos, baseados em relações numéricas predeterminadas. Ainda é incerto se as relações numéricas usadas por Dufay são independentes ou se derivam diretamente das relações da Catedral de Florença ou das relações da cúpula de Brunelleschi. Porém, a sequência de números é a base da estrutura geral da música, dividida em quatro seções, cujas durações correspondem a uma sequência 6-4-2-3. A primeira apresentação do motete foi realizada durante a celebração da consagração da Catedral de Florença, dedicada a Santa Maria del Fiore, ocorrida em 25 de março de 1436 pelo Papa Eugênio IV (Trachtenberg, 2001). Ouça esse motete em uma gravação do grupo Huelgas Ensemble presente no álbum Guillaume Dufay: O Gemma Lux de 2000: <<https://youtu.be/P9yzTTwAj5U>>.

FIGURA 5 – MOTETE ISORRÍTMICO – GUILLAUME DUFAY – NUPER ROSARUM FLORES



FONTE: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Dufay_Nuper_rosarum_flores.jpg>. Acesso em: 04 fev. 2019.

A isorritmia não foi uma invenção ocorrida no século XIV, porém expandiu-se nesse século e no seguinte, de uma forma cada vez mais complexa. A isorritmia possui uma estrutura muitas vezes pouco perceptível, porém capaz de dar coerência ao conjunto de uma peça. O fato de ser pouco perceptível e habitar de certo modo o reino da abstração adequa-se ao gosto pelos sentidos ocultos, é uma característica de toda a música da Idade Média e do Renascimento (GROUT; PALISCA, 2007).

2.3 GUILLAUME DE MACHAUT

Guillaume de Machaut (c. 1300-1377) foi um dos mais importantes compositores da *Ars Nova* na França. Foi poeta e músico, sacerdote, secretário do Rei João da Boêmia e cônego de Reims. Em seu repertório musical utilizou quase todas as formas musicais do seu tempo, combinando assim tendências conservadoras e progressistas. A maioria de seus 23 motetes segue o modelo tradicional, com um tenor litúrgico instrumental e textos diferentes para as duas vozes mais agudas. Os motetes de Machaut demonstram uma tendência à secularização, maior duração e maior complexidade rítmica (GROUT; PALISCA, 2007).

As cantigas monofônicas de Machaut são consideradas um prolongamento da tradição dos tropeiros na França. Entre elas estão 19 *lais*, uma forma do século XII semelhante à sequência, e aproximadamente 25 cantigas, a que ele deu o nome de *chansons balladées*, designado popularmente de *virelai*. Escreveu também sete *virelais* polifônicos a duas vozes e um a três vozes. Quando há duas vozes, o solo vocal é acompanhado por um tenor instrumental mais grave.



Machaut compôs o *virelai* monofônico *Ay mi! Dame de valour*, que em sua forma simples é composto de uma estrofe rimada de dois versos, seguida por um refrão ou estrofe musical repetitiva (com letras diferentes), adequados para a repetição do coral. Ouça a interpretação de Marc Mauillon em: <<https://youtu.be/H3sT8Tla02o>>.

Machaut destacou-se nos *virelais*, *rondeaus* e baladas polifônicas, as chamadas formas fixas, em que explorou as possibilidades da nova divisão binária de tempo. Uma das realizações de destaque de Machaut foi o desenvolvimento do estilo balada ou cantilena, estilo exemplificado nos seus *rondeaus* e *virelais* polifônicos, além das *ballades notées*, que se distinguem das baladas poéticas sem música.



A forma *rondeau* era muito utilizada na Idade Média. Os *rondeaus* de Machaut são sofisticados e um deles destaca-se pela maestria: *Ma fin est mon commencement et mon commencement ma fin* (O meu fim é o meu começo e meu começo, meu fim). A melodia do tenor é a mesma da voz aguda, só que cantada do fim para o começo, e a melodia da segunda metade do contratenor é a inversão da primeira metade (GROUT; PALISCA, 2007).

Ouçã e veja esse vídeo, com a interpretação de Charles Daniels, Angus Smith e Don Greig do álbum Machaut: *Dreams In The Pleasure Garden*, que demonstra o esquema dessa música em: <<https://youtu.be/dcfPr4IN2MM>>.

LETRA DE MA FIN EST MON COMMENCEMENT ET MON COMMENCEMENT MA FIN

Versão em francês	Tradução
A. Ma fin est mon commencement B. Et mon commencement ma fin.	A. Meu fim é o meu começo B. E meu começo meu fim
a. Et ceneure vraiment A. Ma fin est mon commencement.	a. E isso é verdade, A. Meu fim é o meu começo
a. Mes tiers chans trois fois seulement b. Se retrograde et einse fin.	a. Minha terceira melodia apenas três vezes b. Se inverte e assim termina.
A. Ma fin est mon commencement B. Et mon commencement ma fin.	A. Meu fim é o meu começo B. E meu começo, meu fim.

FONTE: A autora.

Guillaume de Machaut é responsável pela composição musical mais famosa do século XIV, a *Missa de Notre Dame*, composta antes de 1365, um arranjo a quatro vozes do Ordinário da missa, um exemplo de destaque de contraponto medieval. Essa missa é importante por suas proporções amplas e pela textura a quatro vozes, incomum na época, além de ter sido concebida como um todo musical (GROUT; PALISCA, 2007). Essa missa foi escrita como parte da comemoração da Virgem, realizada pelos irmãos Machaut em Reims, e foi destinada a performance em um ambiente menor por solistas especializados. Essa missa é o exemplo mais antigo de um único compositor e com esse grau de unidade. Embora os *cantus firmus* variem, gestos de abertura e figuras motivicas confirmam a natureza cíclica do trabalho (MCCOMB, 1998).



Ouçã a *Missa de Notre Dame* interpretada por Ensemble Organum em: <<https://youtu.be/1gEV42Rk6E>>. Ela está dividida em: 1. Introito: parte do próprio, cantochão em uníssono. 2. Kyrie: parte do ordinário, polifonia *cantus firmus*. 3. Glória: parte do ordinário, polifonia silábica. 4. Gradual: parte do próprio, cantochão em uníssono. 5. Aleluia: parte do próprio, cantochão em uníssono. 6. Credo: parte do ordinário, polifonia silábica. 7. Ofertório: parte do próprio, cantochão em uníssono. 8. Prefácio: parte do próprio, cantochão em uníssono. 9. Sanctus: parte do ordinário, polifonia *cantus firmus*. 10. Agnus Dei: parte do ordinário, polifonia *cantus firmus*. 11. Comunhão: parte do próprio, cantochão em uníssono. 12. *Ite, missa est*: parte do ordinário, cantochão em uníssono.

As composições sacras de Machaut são a minoria de sua produção musical. O declínio da produção de música sacra é uma tendência desse período devido, como já conversamos, ao declínio da influência da Igreja e à crescente secularização das artes. A própria Igreja, a partir do século XII, posiciona-se contra a música mais complicada e ao virtuosismo de cantores, pois acreditava-se que essas demonstrações distraíam os espíritos da congregação e tendiam a transformar a missa em um concerto, dificultando o entendimento das palavras da liturgia. Essa visão desencorajou a composição polifônica. Contudo, a composição de motetes e partes da missa continuava desenvolvendo-se, principalmente na França (GROUT; PALISCA, 2007).

3 MÚSICA DO TRECENTO ITALIANO

A música italiana do século XIV, chamada de Trecento, possui uma trajetória diferente da música francesa desse período, por causa das diferentes atmosferas sociais e políticas. Enquanto a França vivia com a estabilidade e poder em crescimento da monarquia, a Itália era, nesse período, uma coleção de cidades-estados em meio a disputas de poder. A polifonia estava ligada aos círculos de elite e a compositores ligados à Igreja, aqueles que possuíam conhecimento de notação e contraponto. Todo o restante da música não era escrito e durante a Idade Média, na Itália e no restante da Europa, foram realizadas canções folclóricas, acompanhadas por instrumentos e dança, que não se conservaram. A polifonia sacra italiana do século XIV era baseada na improvisação e os principais centros musicais eram Bolonha, Pádua, Modena, Perugia e, com destaque, Florença (GROUT; PALISCA, 2007).

Através de obras literárias como *Decameron* e *Paradiso degli Alberti*, de Boccaccio e Giovanni da Prato, respectivamente, sabe-se que a música vocal e instrumental acompanhava quase todas as atividades da vida social italiana. Os exemplos de polifonia italiana que se conservaram, em sua maioria, datam a partir de 1330, sendo uma de suas mais famosas fontes o códice *Squarcialupi*. Antes desse período, pouco dessa música foi registrada (GROUT; PALISCA, 2007). A notação italiana utilizava-se de uma sexta linha na pauta e eram consideradas consonâncias os uníssonos, quintas e oitavas; as terças eram consideradas dissonâncias.

Francesco Landini destaca-se como o compositor italiano dessa época. Considerado o maior compositor de *ballate* e o mais renomado músico italiano do século XIV, ficou cego na infância como consequência da varíola, tornou-se poeta conhecido e mestre na teoria e prática da música, sendo um virtuose em muitos instrumentos, entre eles o organetto, pequeno órgão portátil. Landini não escreveu música para textos sagrados, compôs *ballate* a duas e três vozes, *cacce* (plural de *caccia*) e madrigais.

A interpretação da música no século XIV não possuía um modo uniforme ou fixo. O fato de uma parte não ter texto não queria dizer que seria instrumental, muitas vezes a letra estava em outro manuscrito. Assim, também a existência de letra não excluía a interpretação instrumental. Era possível que houvesse a duplicação instrumental de uma melodia cantada e a alternância entre instrumento e voz. Há indícios, inclusive, de que as peças vocais eram tocadas instrumentalmente. Ao final do século XIV, a música composta por italianos começou a perder as suas características nacionais e absorver o estilo francês contemporâneo. Isso aconteceu especialmente após o regresso da corte papal de Avignon para Roma, em 1377. Passou-se a escrever canções sobre os textos franceses e em formas francesas, e muitas vezes com a notação francesa. A partir de 1390, época em que o compositor e teórico Johannes Ciconia (c. 1340-1411), de Liège, instalou-se em Pádua (Itália), iniciando a vinda para a Itália de músicos flamengos, franceses e espanhóis, a influência desses músicos contribuiu para o cenário musical italiano (GROUT; PALISCA, 2007).

A *Ars Nova* italiana possuía três gêneros: madrigal, *caccia* e *ballata*. A *caccia* é um tipo de madrigal composto por duas vozes em fuga como na canção contemporânea francesa; a *ballata* possuía efeitos contrapontísticos mais cuidadosos e efeitos harmônicos complexos; o madrigal medieval aplicava novas experiências composicionais com efeitos de onomatopeias (GROUT; PALISCA, 2007).

3.1 MADRIGAL

O conceito de madrigal aparece pela primeira vez com Francisco da Barberino (1313) (CUSICK, 1980). Os madrigais eram normalmente escritos para duas vozes com textos pastoris, amorosos ou poemas satíricos com duas ou três estrofes de três versos. As estrofes possuíam a mesma música e ao final das estrofes possuíam um par de versos adicionais (refrão), chamado de *ritornelo*, com música e compasso diferentes. O madrigal possuía passagens melismáticas (variações de notas em uma mesma sílaba) decorativas no fim e, às vezes, no início dos versos (GROUT; PALISCA, 2007).

O primeiro estágio de desenvolvimento do madrigal aparece no *Rossi Codex*, uma coleção musical datada de, aproximadamente, 1350 ou anterior, compilada por volta de 1370 (TOLIVER, 1992). A música movia-se de maneira livre e improvisada em relação ao texto. O madrigal alcançou a sua forma final por volta de 1340 (CUSICK, 1980). Acredita-se que não tenha sido uma forma tão popular como o madrigal do século XVI, com características diferenciadas. Destacam-se no uso do madrigal compositores como Magister Piero, Giovanni da Cascia e Jacopo da Bologna. A partir de 1360 o número de madrigais começou a diminuir pelo uso da *ballata*, polifônica nessa época. Após 1415, o madrigal desapareceu, porém ainda apareceram versões instrumentais (CUSICK, 1980).



Ouçá o madrigal *Fenice Fu*, uma das últimas composições do autor florentino Jacopo da Bologna. *Fenice Fu* é uma composição de duas vozes e profana. Acesse em: <https://youtu.be/r8Eikqt1B_w>.

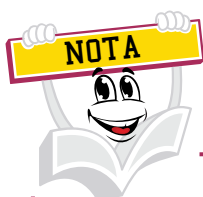
3.2 CACCIA

A *caccia* é baseada em um poema com o tema de caça, em que um cânone era aplicado. A melodia que acompanhava era popular e cantada por duas vozes iguais. No cânone a primeira voz iniciava a canção com um trecho melódico que, quando terminado, era repetido na segunda voz enquanto a primeira iniciava outro trecho melódico, assim os trechos eram sobrepostos. A *caccia* italiana diferencia-se da *caccia* francesa, que possuía três vozes e, ao contrário do madrigal, que abordava o tema de amor, a *caccia* descrevia com vivacidade e cores as cenas de perseguição e assédio, falcões e matilhas. A *caccia* italiana destaca-se no período que vai de 1345 a 1370 e, ao contrário das peças francesas e espanholas do mesmo tipo, tinha um suporte instrumental livre, mais grave e um ritmo mais lento. No século XV a *caccia* já havia desaparecido e não aparece antes de 1300, a primeira menção italiana é feita no tratado anônimo *Capitulum de vocibus applicatis verbis*, de 1332 (GROUT; PALISCA, 2007).



Ouçá a *caccia* de Gherardello da Firenze (c. 1350) intitulada *Tosto che l'alba* (Assim que o amanhecer aparecer) em: <<https://youtu.be/ok4VOFvLE2Y>>.

Detalhes como gritos, canto das aves, toques de trompa, exclamações, entre outros, eram realizados através do hoqueto e de efeitos de eco. Esses processos realistas foram adaptados para o madrigal e a *ballata* italianos, assim como ocorreu com o *virelai* francês (GROUT; PALISCA, 2007). Acredita-se que a *caccia* era realizada para o público cortês e não para as pessoas comuns, devido ao refinamento, floreado e ritmos complexos e por não serem adequadas a serem interpretadas por menestrelis itinerantes nas praças das cidades.



O tema da *caccia* italiana versava principalmente sobre o mundo da caça, às vezes havia versos sobre histórias de amor, como na *caccia Nel boscho senza foglie*, de Giovanni da Firenze, que aborda o comportamento do caçador em direção à lebre, sugerindo, na realidade, a presença feminina:

Na floresta sem folhas, enquanto perseguia uma perdiz exausta,
De repente cruzei uma lebre branca,
Sua deliciosa beleza me fez esquecer o pássaro
E persegui a lebre com meus cães.
Quando ela viu os cachorros, ela entrou em uma caverna
Onde foi pega tremendo de medo.
Eu a peguei em meus braços e a beijei,
Eu nunca havia pegado uma peça tão doce antes (CORSI, 1970, p. 16, tradução nossa).

Ouçã essa *caccia* em uma interpretação do álbum *Insula feminarum: Résonances médiévales de la féminité celte*: <<https://youtu.be/V9Lr8UnLJ-4>>

3.3 BALLATA

A *ballata* polifônica floresceu depois do madrigal e da *caccia* e foi influenciada pelo estilo das baladas francesas. A palavra *ballata* significa canção para acompanhar a dança. As *ballate* (plural de *ballata*) do século XIII eram cantigas de danças monofônicas com refrãos corais, porém não sobreviveram exemplos musicais dessas músicas. A *ballata* italiana diferencia-se da balada francesa, que eram composições muito elaboradas, raramente dançadas. A *ballata* era uma forma fixa, mesmo com número indeterminado de versos.

Ao contrário dos madrigais e *caccie* (plural de *caccia*), a *ballata* tem duas seções quase com o mesmo tamanho e não possui um contraste marcante, porém a característica marcante está no fato de as melodias das *ballate* serem, em sua maioria, muito simples e pouco elaboradas. Nas *ballate* existem melismas (variações de notas em uma mesma sílaba), mas são mais curtos que nos madrigais. Conservaram-se algumas *ballate* monofônicas datadas do início do século XIV, a maioria são para duas ou três vozes, com uma forma semelhante ao *virelai* francês (GROUT; PALISCA, 2007).



Ouçã a *ballata Questa fanciull*, amor, de Francesco Landini em: <<https://youtu.be/72382CEwDoM>>. Acompanhe com a partitura. Essa interpretação foi realizada pelo Ensemble La Reverdie.

FIGURA 6 – PARTITURA – QUESTA FANCIULL' AMOR

Questa fanciull' amor
(Ballata)

Francesco Landini
(1325-1397)

Sup. 1) Que - - sta fan - ciul - la - mor fal - la - mi

T 1) Que - - sta fan - ciul - la - mor fal - la - mi

Co 1) Que - - sta fan - ciul - la - mor fal - la - mi

7 pi - - a, Che m'a fe -

13 ri - to'l cor nel - la tua vi - - a, Che m'a fe -

19 -a. 2) Tu m'ha, fan - ciul - la.

26 si da-mor per cos - so Che

si da-mor per - cos - so, Che

33

so - lo in te pen - san-do tro - vo po - - -

39

sa. - - - sa.

1 (A) Questa fanciulla' amor fallami pia
che mi ha ferito il cor nella tua via.

2 (B) Tu m'hs fanciulla si' d'amor percosso
che soso in te pensando trovo posa

3 (B) El cor di me da me me tu m'ha rimosso
cogli occhi belli e la laccia gioiosa

4 (A) Pero ch'al servo tuo deh sie piatosa
merce ti chiegho alla gran pena mia.

5 (A) Questa fanciulla' amor

6 (B) Se non soccorri alle dogliose pene
il cor mi verra' meno che tu m'a tolto,

7 (B) Che la mia vita non sente ma'bene
se non mirando 'I tuo vezzoso volto.

8 (A) Da poi fanciulla che d'amor m'a involto
priego ch'alquanto a me benignia sia.

9 (A) Questa fanciull' amor

FONTE: <https://www.cpd.org/wiki/images/f/fe/Landini_questafanciulla.pdf>.

Acesso em: 26 out. 2018.

4 MÚSICA FRANCESA NO FINAL DO SÉCULO XIV

A corte papal de Avignon é um dos centros mais importantes de composição musical profana, ao invés de música sacra, um dos paradoxos desta época. Nessa época floresceu a sociedade cavaleiresca e a música era composta por baladas, *virelais* e *rondeaus* para voz solo com suporte instrumental de um tenor ou contratenor. Acredita-se que a maioria dos textos tenha sido escrita pelos próprios compositores, abordando acontecimentos e personalidades da época, além de cantigas de amor. A produção musical refletia a sociedade aristocrática que condizia, inclusive, com o aspecto visual dos manuscritos, repletos de decorações complicadas, com notas negras e vermelhas combinadas, além de ideias, como escrever um canon em forma circular ou uma canção de amor em forma de coração (GROUT; PALISCA, 2007).

FIGURA 7 – CANON CIRCULAR DO MANUSCRITO CHANTILLY, MUSEU CONDÉ. CANÇÃO DE BAUDE CORDIER



FONTE: <<https://goo.gl/pcVPya>>. Acesso em: 27 out. 2018.

FIGURA 8 – RONDEAU BELLE, BONNE, SAGE. MANUSCRITO CHANTILLY, MUSEU CONDÉ. CANÇÃO DE BAUDE CORDIER

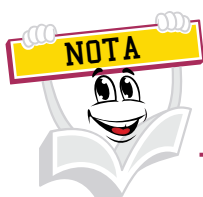


FONTE: <<https://goo.gl/Wqd9x4>>. Acesso em: 27 out. 2018.

Uma característica da música profana francesa do final do século XIV é a flexibilidade rítmica, o tempo subdivide-se de muitas maneiras diferentes, a complexidade rítmica aparece em toda a música francesa dessa época, com compassos e agrupamentos contrastantes e harmonias interligadas com essa complexidade. Essa música sofisticada das cortes do Sul da França era destinada a ouvintes cultos e intérpretes profissionais, e começou a decair nos anos finais do século XIV. No Norte da França, nas últimas décadas do século XIV, a música era uma polifonia profana mais simples, realizada por corporações de músicos herdeiros da tradição dos troveiros. Os poemas eram populares, sobre sentimentos polidos de amor cortês e cenas realistas de caçadas. A música tinha frescor, com ritmos vigorosos e simples, semelhantes a canções folclóricas (GROUT; PALISCA, 2007).

5 MÚSICA *FICTA*

A expressão *música ficta*, ou música falsa, fingida, inventada, refere-se à utilização de notas musicais, como as notas mi bemol e o fá sustenido, que não faziam parte da gama definida há muito tempo por Guido d'Arezzo, não tinham "vox" predefinida, ou posição dentro de um hexacorde. Assim, para encontrar um lugar para eles entre os cânticos tradicionais, era necessário imaginar um hexacorde que os contivesse, um que pudesse ser "fictício" em relação à teoria oficial da música, porém com um conteúdo sonoro apresentável aos sentidos e, a esse respeito, totalmente real (TARUSKIN, 2018). Mas é preciso deixar claro que a música *ficta* pode envolver tanto as alturas naturais quanto alturas com acidentes cromáticos, ela é a prática escrita e performática de aplicar acidentes que não são anotados explicitamente na notação original, seguindo as convenções estabelecidas nos primeiros escritos musicais (DUMITRESCU, 2017).



O hexacorde é uma série de seis notas, exibidas em uma escala. Esse termo foi adotado durante a Idade Média e adaptado no século XX, na teoria serial de Milton Babbitt. Também é um termo utilizado em teoria musical até o século XVIII para designar o intervalo de sexta (maior e menor) (HOLDER, 1967).

A terminologia de música *ficta* era utilizada inicialmente, entre os séculos XII e XVI, em oposição à música reta ou música vera, verdadeira, para nomear as extensões falsas do sistema de hexacordes contidas na Mão Guidoniana, como vimos. Essas notas fora do sistema modal eram utilizadas em uma determinada peça com o objetivo de evitar intervalos harmônicos ou melódicos desagradáveis. Em transcrições modernas de músicas, as notas são quase sempre indicadas com acidentes, já que nem sempre cantores modernos têm o tipo de treinamento dado aos cantores daquela época.

FIGURA 9 – MÚSICA *FICTA*

The image shows a musical score for the text "A - gnus de - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di:". The score is written on three staves: a vocal line (treble clef), a lute line (treble clef), and a bass line (bass clef). The text is written below each staff. Several notes are circled in red to indicate 'ficta' notes. In the vocal line, the notes for 'lis' (F#) and 'ca' (Bb) are circled. In the lute line, the note for 'lis' (F#) is circled. In the bass line, the note for 'lis' (F#) is circled. The accidentals are a sharp sign (#) for the first 'lis' and a flat sign (b) for the 'ca'.

FONTE: <http://www3.artez.nl/musictools/muziekgeschiedenis_new/middeleeuwen/img/musica_ficta.gif>. Acesso em: 27 out. 2018.

Quando se fala de interpretação da música antiga e a utilização da música *ficta*, há muitas discordâncias entre os estudiosos sobre as convenções e prioridades na performance que devem ser observadas. Para isso, estudiosos recorrem a tratados, mas há muito espaço para ambiguidades (DUMITRESCU, 2017). Nos últimos 60 anos há um grande movimento de estudo sobre a música *ficta* e sua interpretação, já que nem sobre a teoria ou sobre a prática há fontes que fornecem uma imagem unificada dos procedimentos relativos ao seu uso (HERLINGER, 2010).

RESUMO DO TÓPICO 1

Neste tópico, você aprendeu que:

- A partir do século XIV, a Igreja perde poder e começa a se destacar a música profana em detrimento da sacra.
- Philippe De Vitry foi considerado um importante intelectual de seu tempo e contribuiu para a teoria musical, destacando-se a nova ideia rítmica.
- Na *Ars Nova* estabeleceu-se o Modo Perfeito e o Modo Imperfeito. O Tempo Perfeito, o Tempo Imperfeito e as Prolações Perfeita e Imperfeita são termos utilizados na época apenas como uma nomenclatura para subdivisão da longa, breve e semibreve, respectivamente.
- Utiliza-se nessa época o motete isorrítmico, um estilo de composição polifônica, com novos padrões rítmicos, denominados *talea*, e padrões melódicos, denominados *color*.
- Guillaume de Machaut (c. 1300-1377) foi um dos mais importantes compositores da *Ars Nova* na França. Utilizou quase todas as formas musicais do seu tempo, combinando assim tendências conservadoras e progressistas.
- A música italiana do século XIV, chamada de Trecento, possui uma trajetória diferente da música francesa desse período, por causa das diferentes atmosferas sociais e políticas. A polifonia sacra italiana do século XIV era baseada na improvisação.
- A *Ars Nova* italiana possuía três gêneros: madrigal, *caccia* e *ballata*. As formas fixas eram gêneros não só musicais como literários: o *virelai*, a *ballata* e o *rondeau*.
- A música do final do século XIV refletia a sociedade aristocrática que condizia, inclusive, com o aspecto visual dos manuscritos, repletos de decorações.
- A complexidade rítmica também se destaca ao final do século XIV.
- Música *ficta* refere-se à utilização de notas musicais que não faziam parte da gama definida há muito tempo por Guido d'Arezzo. Podia envolver tanto as alturas naturais quanto alturas com acidentes cromáticos. A música *ficta* tornava a linha melódica mais flexível.
- Por volta de 1400 os dois estilos musicais da França e da Itália, originalmente bem distintos, começam a fundir-se num só.



1 (UFSC, 2010) A *Ars Nova* foi um período de grandes transformações na música. Nesse período houve uma emancipação do ritmo e a afirmação de um sentimento harmônico. Assinale a alternativa CORRETA. Autor da Messe de Notre Dame, considerada a primeira missa polifônica homogênea, o compositor de maior destaque da *Ars Nova* foi:



- a) () Guillaume Dufay.
- b) () Josquin Des Prez.
- c) () Guillaume de Machaut.
- d) () Pérotin.

2 (UFPB 2009) Com relação ao termo *Ars Nova*, julgue as assertivas a seguir:



I – *Ars Nova* foi o título de um tratado escrito por volta de 1322 pelo compositor Philippe de Vitry.

II – O termo foi usado para designar o estilo musical que imperou na França na primeira metade do século XIV, o qual trouxe diversas inovações, dentre elas, a sistematização da notação rítmica, de modo a favorecer o uso da divisão binária (da longa e da breve), além da tradicional divisão ternária.

III – O motete isorrítmico é típico da *Ars Nova*.

IV – Os compositores franceses Léonin e Pérotin contribuíram para a música da *Ars Nova* com a invenção dos modos rítmicos.

V – Um dos mais celebrados compositores associados à *Ars Nova* é Guillaume de Machaut.

Estão CORRETAS as alternativas:

- a) () As alternativas I, II, III e V estão corretas.
- b) () As alternativas II, III e V estão corretas.
- c) () As alternativas I, IV e IV estão corretas.
- d) () As alternativas I e IV estão corretas.

TRANSIÇÃO E RENASCIMENTO MUSICAL

1 INTRODUÇÃO

A transição entre Idade Média e a Renascença acontece por volta da Guerra dos Cem Anos (1337-1453). As estruturas feudais entram em decadência, há o crescimento do pensamento livre e individualista que favorece o espírito científico, em contraste com as superstições medievais.

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).

O período da Renascença engloba os anos de 1450 a 1600, aproximadamente. Durante esse período, artistas e escritores voltaram-se igualmente para temas profanos e religiosos, tendo como objetivo tornar suas obras compreensíveis e agradáveis aos homens, é o período de valorização das referências culturais da Antiguidade Clássica. O Renascimento foi um movimento cultural geral que envolveu diversos países e, por isso, não é possível definir um estilo musical renascentista único (GROUT; PALISCA, 2007). Marca do Renascimento é o Humanismo, movimento que consistia em uma volta da sabedoria da Antiguidade, especialmente na gramática, retórica, poesia, história e filosofia moral. A música foi afetada por esse movimento mais tarde do que outras artes. Além do Humanismo, outro aspecto contribuiu no cenário musical, a Reforma iniciada por Martinho Lutero e, depois, a Contrarreforma, instituída pelo Concílio de Trento (CAVINI, 2011). O Renascimento tem como características: o humanismo; o cientificismo; a valorização da cultura greco-romana e a liberdade de circulação de ideias (GROUT; PALISCA, 2007).

Não é possível determinar com exatidão o final de um período histórico-artístico e início de outro. O início de um novo movimento artístico não significa o abandono de tudo o que existiu antes. Dessa forma, o início do Renascimento manteve a tradição musical medieval e, ao mesmo tempo, trouxe a experiência

da redescoberta da cultura greco-romana (CAVINI, 2011). A redescoberta da antiga cultura greco-latina afetou a Europa e a música nos séculos XV e XVI. Como destacamos na Unidade 1, não é possível ter um contato com a própria música da antiguidade, como é possível com monumentos arquitetônicos, a escultura e a poesia. Mas foi possível repensar a música através das obras dos antigos filósofos, poetas, ensaístas e teóricos musicais (GROUT; PALISCA, 2007). Iniciam-se mudanças sobre as relações de consonância-dissonância, afinação, escolha dos modos e associação música-texto, que mudaram a música, mas não de um momento para o outro (CAVINI, 2011).

O Renascimento teve início no século XV na Itália, dividida em cidades-estados e frequentemente em guerra. Os governantes mantinham arte e artefatos antigos da Grécia e Oriente, além de grupos vocais e instrumentais (CAVINI, 2011).

Ao estarem livres dos deveres feudais e obrigações militares, os cidadãos passam a acumular riquezas, prosperidade familiar, adquirir e embelezar propriedades. A educação e a realização pessoal tornam-se muito importantes (GROUT; PALISCA, 2007). O Humanismo permite que o homem reconheça o seu livre-arbítrio, afastando-o da postura teocêntrica medieval, do comportamento místico e religioso, e o aproxima de uma postura antropocêntrica, racionalista (CAVINI, 2011).

Como veremos a seguir, a música durante o século XV continuou em direção à criação de um estilo internacional e os ingleses tiveram uma importante contribuição, contrastando com a França e a Itália, que não apresentaram compositores de grande envergadura neste século. Nesse período, as formas profanas continuaram a ter destaque (GROUT; PALISCA, 2007).

No Renascimento iniciou-se a economia capitalista e com isso houve o aumento do comércio, nascimento das primeiras indústrias, bancos, a solidificação das nações, o colonialismo, o imperialismo, as novas pesquisas científicas, o racionalismo, a crítica aos dogmas da Igreja, a fundação das universidades modernas e a divulgação de conhecimento através da imprensa.

2 CARACTERÍSTICAS DA MÚSICA NO RENASCIMENTO

A música instrumental teve um crescimento na sua importância dentro das composições, porém a música vocal continuou importante neste período, especialmente nos madrigais e na música sacra. A imprensa musical, invenção de 1501, e o envolvimento das classes mercantis na música permitiram que a música se propagasse mais fácil e rapidamente. Os ricos mecenas encomendavam música, vocal e instrumental, para todo tipo de combinações musicais, contribuindo não só com a música, mas com os artistas em geral (CAVINI, 2011).

A questão estética no Renascimento foi determinada pelos textos filosóficos e ensaios gregos de autoria de Platão, Aristóteles, Pitágoras, Euclides e Ptolomeu. O primeiro centro de estudos foi a escola de Vittorio Feltre, na cidade de Mântua (Itália), fundada em 1424. Tempos depois surgem textos que fundamentaram a nova prática musical, como o *Dodekachordon*, de Glareano; *Liber de Arte Contrapuncti*, de Tinctoris, e o *La Istitutioni Harmonichede Zarlino* (GROUT; PALISCA, 2007).

No Renascimento houve a aproximação entre poesia e música, diferente do existente no período medieval, a poesia passa a ditar aspectos expressivos da música. Músicos procuram reproduzir e potencializar as sonoridades e a poesia, e a sua construção sintática norteia todos os elementos da forma musical, como ritmo, uso de consonâncias e dissonâncias e texturas (GROUT; PALISCA, 2007).

A afinação tornou-se ainda mais importante com a sofisticação do contraponto e novas possibilidades de uso dos intervalos. Com isso, foi necessário encontrar outros sistemas de afinação que possibilitassem intervalos mais consonantes. Atualmente o temperamento musical ajusta a sonoridade das terças e sextas para que sejam mais consonantes. Naquele tempo utilizava-se o sistema pitagórico que gerava problemas em relação aos intervalos e, por essas questões, passou-se a adotar o sistema mesotônico e, mais tarde, os primeiros sistemas temperados.

A impressão de livros com caracteres móveis foi aperfeiçoada por Johannes Gutenberg, por volta de 1450 e aplicada aos livros litúrgicos com notação de cantochão por volta de 1473. No final do século XV surgiram livros de teoria e manuais de ensino com exemplos de música impressa por meio de blocos de madeira. A primeira coletânea de peças polifônicas impressa com caracteres móveis foi editada em Veneza (1501), por Otaviano de Petrucci. No começo a impressão era morosa e muito cara, porém, a partir de 1528, foi aperfeiçoada e aplicada em larga escala, por Pierre Attaignant. Assim, no decorrer dos anos, Veneza, Roma, Nuremberg, Paris, Lyon, Lovaina e Antuérpia tiveram destaque nessa atividade (GROUT; PALISCA, 2007).

Durante o século XVI a música era impressa em cadernos individuais, para cada voz ou parte, necessitando-se da coleção completa destes livros para se executar a música. Esses cadernos eram para serem utilizados em casa ou em reuniões sociais. Já nas igrejas continuou-se a usar livros grandes de coros manuscritos e, dessa forma, os livros continuaram a ser copiados no século XVI (GROUT; PALISCA, 2007). A utilização da imprensa na música promoveu a redução de manuscritos cuidadosamente copiados a mão e sujeitos a erros e variações, o oferecimento de música a um preço mais baixo e maior conservação de obras para as gerações seguintes (GROUT; PALISCA, 2007).

A música renascentista utiliza muitas modulações, transposições, alterações cromáticas, o que diferencia sua sonoridade do período medieval (FULLER, 2010). A música no Renascimento diferencia-se da *Ars Nova* pela

alta complexidade e sofisticação conseguidas através do contraponto. Também houve nesse período a preocupação de compositores pela condução vertical da música, ou seja, pela harmonia entre as vozes, controlando o surgimento dos intervalos e permitindo movimentos mais suaves e racionais. A Renascença dá início à transição entre o modal para o tonal. Passou-se a utilizar mais intervalos de terças e sextas, intervalos de quartas e quintas justas eram menos constantes, e uníssono e oitavas eram utilizados para iniciar ou terminar uma composição (GROUT; PALISCA, 2007).

Tornaram-se frequentes técnicas de imitação de melodias inteiras ou trechos entre as vozes. No Renascimento surgiram a notação métrica e a formalização das primeiras fórmulas de compasso, e as teorias de ritmos medievais são abandonadas, enquanto os ritmos de danças são utilizados como modelos. As cores das figuras rítmicas tornam-se brancas para as longas e pretas para as notas curtas. Divisões e subdivisões binárias e quaternárias tornam-se comuns. As formas usualmente utilizadas na Renascença são a missa e o motete, na música sacra, e o madrigal e a *chanson*, na música profana. A música instrumental aparece com as formas do *ricercar* e *canzona*.

Divide-se a música na Renascença em alguns estilos de composição. Segundo Grout e Palisca (2007), os estilos são:

- **Geração Pré-Renascimento e Primeira Geração Franco-Flamenga (1400-1450):** compreendem a transição entre a Idade Média e o Renascimento, fazem parte a Escola Inglesa de Música e a música do Ducado de Borgonha, respectivamente.
- **Segunda Geração Franco-Flamenga (1450-1480):** acontece nos países-baixos borgonheses antes de se espalhar para a Europa graças à imprensa.
- **Terceira Geração Franco-Flamenga (1480-1520):** conhecida também como Estilo Internacional.
- **Quarta Geração Franco-Flamenga (1520-1560):** marcada pelo estilo internacional do século XVI.



Um filme que aborda esse período histórico é *Shakespeare Apaixonado* (1998). Nesse filme, o jovem astro do teatro londrino William Shakespeare, em um período de bloqueio criativo que o impede de escrever sua peça, conhece a jovem Viola De Lesseps, que sonha em atuar, algo proibido no final do século XVI. Ela, para burlar o preconceito, se disfarça de homem e começa a ensaiar o texto de Shakespeare, agora livre do bloqueio criativo.

3 MÚSICA INGLESA

A música inglesa caracterizava-se por uma relação estreita com o estilo popular e por relutar na utilização das teorias musicais abstratas. A música inglesa tinha uma tendência para a tonalidade maior, para a plenitude de som e pelo uso livre das terceiras e sextas. A improvisação e a escrita musical em terças e sextas paralelas eram correntes na prática polifônica inglesa do século XIII (GROUT; PALISCA, 2007).

As obras da escola de Notre Dame eram conhecidas na Ilha Britânica e no século XIII foram compostos *conductus* e motetes a três vozes. O repertório do cantochão na Inglaterra era o do rito sacro, da catedral de Salisbúria, cujas melodias diferenciavam-se do rito romano. E no século XV, compositores ingleses e continentais preferiram utilizar as versões de cantochão de Salisbúria, como *cantus firmi* nas composições (GROUT; PALISCA, 2007). Na Inglaterra, a polifonia era executada de forma improvisada sobre um *cantus firmus*, essa técnica era conhecida como *discantus*. Os compositores desenvolveram a técnica do *fauxbourdon*.

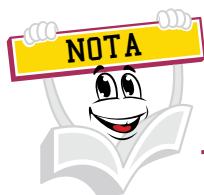
Fauxbourdon era uma composição escrita a duas vozes que evoluía em sextas paralelas com oitavas intercaladas e sempre com uma oitava no final de cada frase; além dessas duas frases, era acrescentada uma terceira voz, movendo-se uma quarta abaixo da voz soprano. A técnica do *fauxbourdon* era usada na composição dos cânticos mais simples do ofício, nos hinos e antífonas, e dos salmos e textos semelhantes aos dos salmos. Essa prática possibilitou o surgimento, em meados do século, de um novo estilo de escrita a três vozes que influenciou todos os tipos de composições, no sentido de uma textura homofônica ou homorrítmica, de harmonias consonantes e do reconhecimento da sonoridade de sexta e terça como um elemento fundamental da harmonia (GROUT; PALISCA, 2007). Principais formas musicais utilizadas na música inglesa:

Antífona votiva: Um dos gêneros mais usuais na Inglaterra era a antífona votiva, composição sacra em louvor a um determinado santo ou à Virgem Maria. A antífona votiva é um estilo mais florido, pode ser, em alguns casos, confundido com um motete. Fazem parte da antífona votiva a alternância de grupos de vozes maiores e menores e a divisão em larga escala em trechos de tempo perfeito e imperfeito (GROUT; PALISCA, 2007).

A carol: Composição a duas ou três vozes, às vezes quatro, que floresceu no século XV, sobre poemas religiosos de estilo popular, abordando como tema a encarnação, escrito misturando versos em inglês e em latim. A carol tem origem na cantiga de dança monofônica em que alternavam um solista e um coro. As carols eram canções populares, com melodias despojadas com ritmos ternários (GROUT; PALISCA, 2007).

Motete do século XV: O termo motete, utilizado até agora para designar a forma francesa do século XIII e a forma isorrítmica do século XIV e XV, começou já no século XIV a se modificar. O motete era, inicialmente, uma composição sobre um texto litúrgico para ser interpretado na igreja, depois, no final do século XIII, passa a também ser feito com textos profanos. Os motetes isorrítmicos do século XIV e início do século XV conservavam características tradicionais, como os textos múltiplos e uma textura contrapontística. O motete isorrítmico era uma forma conservadora e desapareceu por volta de 1450. Na primeira metade do século XV, o motete começou a ser aplicado a textos litúrgicos e profanos, designando qualquer composição polifônica sobre um texto latino (exceção feita ao ordinário da missa) e abrangendo formas diferentes, como antífonas, responsórios e outros textos. A partir do século XVI também passou a ser aplicado a composições sacras em outras línguas, além do latim (GROUT; PALISCA, 2007).

A coletânea mais importante de música inglesa da primeira parte do século XV é o manuscrito de *Old Hall*. Ele contém 147 composições datadas de cerca de 1370 a 1420 com seções do ordinário da missa, motetes, hinos e seqüências. O continente conheceu o estilo musical inglês através de manuscritos. John Dunstable (c. 1385-1453) é um nome de destaque da música inglesa do século XV (GROUT; PALISCA, 2007).



O manuscrito do *Old Hall* é a maior, mais completa e mais significativa fonte de música sacra inglesa do final do século XIV e início do século XV e, como tal, representa a melhor fonte de música medieval inglesa tardia. O manuscrito de alguma forma sobreviveu à Reforma, e antigamente pertencia ao St. Edmund's College, uma escola católica romana localizada no *Old Hall Green*, por isso o nome, em Hertfordshire. Foi vendido à Biblioteca Britânica após um leilão na Sotheby's em 1973.

FIGURA 10 – MANUSCRITO *VENI SANCTE SPIRITUS* – OLD HALL MANUSCRIPT

FONTE: <<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/fe/OldHallMSFolio12v.jpg>>. Acesso em: 04 fev. 2019.

3.1 JOHN DUNSTABLE

John Dunstable (1390-1453) é responsável por composições que compreendem os principais tipos e estilos de polifonia usuais em seu tempo, como motetes isorrítmicos, partes do ordinário da missa, cantigas profanas e obras a três vozes sobre textos litúrgicos (GROUT; PALISCA, 2007).



O motete mais famoso de John Dunstable é uma composição a quatro vozes que combina o hino *Veni Creator Spiritus* e a sequência *Veni Sancte Spiritus*. Ouça essa música com a performance de The Hilliard Ensemble em: <<https://youtu.be/Q8nnQuleTXQ>>.

A maioria do repertório de Dunstable é sacro, são raras as canções profanas atribuídas a ele. As mais numerosas são as peças sacras a três vozes, composições sobre antífonas, hinos e outros textos litúrgicos ou bíblicos. Músicos ingleses de destaque que surgiram depois de Dunstable são Walter Frye (ativo entre 1450-1475), compositor de missas, motetes e *chansons*, e John Hothby (1487) (GROUT; PALISCA, 2007).



Um exemplo de peça sacra a três vozes de Dunstable composta livremente, sem material temático de outro repertório, é a antífona "*Quam pulchra es*". Ouça essa música com a performance de The Hilliard Ensemble em: <<https://youtu.be/qQjdEbZH2wI>>.

QUADRO 2 – LETRA – *QUAM PULCRA ES*

Texto em latim:	Tradução:
<p>Quam pulchra es et quam decora, carissima in deliciis. Statura tua assimilata est palme, et ubera tua botris, caput tuum ut carmelus, collum tuum sicut turris eburnea.</p> <p>Veni dilecte mi; egrediamur in agrum et videamus si flores fructus parturierunt, si floruerunt mala punica. Ibi dabo tibi ubera mea. Alleluia.</p>	<p>Quão bela e bela você é, minha amada, mais doce em suas delícias. Sua estatura é como uma palmeira e seus seios são como frutos. Sua cabeça é como o Monte Carmelo e seu pescoço é como uma torre de marfim.</p> <p>Venha, meu amado, vamos para os campos e vejamos se as flores nasceram frutos e se as romãs floresceram. Lá eu vou dar meus seios para você. Aleluia.</p>

FONTE: Wright, Simms e Roden (2009, p. 142, tradução nossa)

FIGURA 11 – PARTITURA – QUAM PULCHRA ES

Quam pulchra es

John Dunstable
(1390-1453)

Alto
Quam pul-chra es et quam de-co-ra, ca-ris-si-ma in de-li-ci-

Tenor
Quam pul-chra es et quam de-co-ra, ca-ris-si-ma in de-li-

Bass
Quam pul-chra es et quam de-co-ra, ca-ris-si-ma in de-li-

A
is. Sta-tu-ra tu-a as-si-mi-la-ta est pal-

T
ci-is. Sta-tu-ra tu-a as-si-mi-la-ta est pal-

B
ci-is. Sta-tu-ra tu-a as-si-mi-la-ta est pal-

A
me, et u-be-a tu-a bo-tris. Ca-put tu-um ut Car-me-

T
me, et u-be-a tu-a bo-tris. Ca-put tu-um ut Car-me-

B
me, et u-be-a tu-a bo-tris. Ca-put tu-um ut Car-me-

A
lus, col-lum tu-um si-cut tur-ris e-bur-ne-

T
lus, col-lum tu-um si-cut tur-ris e-bur-ne-

B
lus, col-lum tu-um si-cut tur-ris e-bur-ne-

30 35

A a. Ve - ni, di - le- cte mi; e - gre-di - a - mur in

T a. Ve - ni, di - le- cte mi, e - gre-di - a - mur

B a. Ve - ni, di - le- cte mi; e - gre-di - a - mur in

40

A a- grum, et vi - de- a- mus si flo-res fru-ctus

T in a- grum, et vi - de-a- mus si flo-res fru-ctus

B a- grum, et vi - de-a- mus si flo-res fru-ctus

45

A par- tu - ri-e-runt, si flo-ru-e- runt ma-la Pu-ni - ca. I - bi da-bo ti -

T par - tu - ri-e-runt, si flo-ru-e - runt ma- la Pu-ni - ca. I - bi da-bo ti -

B par- tu - ri-e-runt, si flo-ru-e- runt ma-la Pu-ni - ca. I- bi da-bo ti -

50 55

A bi u- be - ra me - a. Al- le- lu- ia.

T bi u- be - ra me - a. Al - le- lu - ia.

B bi u- be - ra me - a. Al - le- lu - ia.

3.2 LEONEL POWER

Power (c.1375-1445) é considerado um dos principais compositores ingleses do século XV e foi também organista. Ele mantinha contato com os desenvolvimentos musicais na França e em suas composições, frequentemente utilizava o estilo *chanson*, em que a melodia é colocada na parte da voz mais aguda, ao invés da voz inferior, como era usual na época. Sua obra reflete as sonoridades mais ricas da música inglesa, influenciando as obras europeias continentais do Renascimento (BRITANNIA, 2018).

Muitos aspectos da vida de Leonel Power não são conhecidos, sabe-se que ele viveu e trabalhou em uma época de grande efervescência e mudanças na música europeia. No século XIV a música francesa influenciou a música inglesa e no século XV esse panorama modificou-se através das viagens de músicos ingleses pelo continente. Algumas músicas de Leonel estão no Old Hall e ele escreveu três vezes mais música do que qualquer outro compositor presente nesse livro.



Ouçã a peça *Beata Progenies*, de Leonel Power, pertencente ao *Old Hall*, em: <https://youtu.be/e5bxNjoogNs>.

QUADRO 3 – LETRA DE *BEATA PROGENIES*

Texto em latim:	Tradução:
Beata progenies unde Christus natus est; quam gloriosa est virgo que caeli regem genuit.	Abençoado é o pai de quem Cristo nasceu; Oh quão gloriosa é a virgem que trouxe o Rei do Céu

FONTE: http://www0.cpd.org/wiki/images/0/05/Beata_Progenies_-_Leonel_Power.pdf.
Acesso em: 27 out. 2018.

FIGURA 12 – PARTITURA – *BEATA PROGENIES*

Beata Progenies

CTB

Leonel Power
Anthony Smitha

Cantus
Be - a - - ta pro - ge - ni - es un - - de Chri- stus na -

Tenor
Be- a - - ta pro - ge - ni - es un - - de Chri- stus na -

Bassus
Be- a - - ta pro - ge - ni - es un - - de Chri- stus na -

6
tus est; quam glo - ri - o - - - sa est

tus est; quam glo - ri - o - - - sa - est

tus est quam glo - ri - o - - - sa est

11
vir - - go que ce - li re - gem ge - - nu - - it.

vir - go que ce - li re- gem ge - nu - - it.

vir - - go que ce - - li re - gem ge - - - nu - - - it.

FONTE: <<https://goo.gl/XAfreZ>>. Acesso em: 27 out. 2018.

4 PRIMEIRA GERAÇÃO FRANCO-FLAMENGA OU O DUCADO DE BORGONHA

Os duques de Borgonha, vassallos feudais dos reis da França, ao longo dos séculos XIV e XV, através de casamentos políticos e estratégias diplomáticas, foram adquirindo territórios que hoje são a Holanda, a Bélgica, o nordeste da França, Luxemburgo e Lorena, além do Centro-Leste da França. Os duques governaram este conjunto de possessões até 1477 (GROUT; PALISCA, 2007).



O Retrato Arnolfini está na National Gallery em Londres desde 1842. Uma obra naturalista mostra Giovanni di Nicolao Arnolfini e sua segunda esposa. Os Arnolfini eram comerciantes em Bruges, mas eles eram originalmente de Lucca, na Itália. A riqueza do casal é evidente nas roupas que Giovanni usa.

FIGURA 13 – *THE ARNOLFINI PORTRAIT* – JAN VAN EYCK (1434)



FONTE: <<https://img.theculturetrip.com/768x//wp-content/uploads/2016/03/Arnolfini.jpg>>. Acesso em: 27 out. 2018.

Entre os séculos XIV e XV foram criadas, por toda a Europa, capelas com excelentes recursos musicais, os serviços de cantores e compositores famosos eram disputados por papas, imperadores, reis e príncipes. Os duques de Borgonha possuíam uma capela com um corpo de compositores, cantores e instrumentistas que faziam música para serviços divinos e para divertimentos profanos da corte. O ambiente musical da corte no século XV foi reforçado pelas frequentes visitas de músicos estrangeiros e pela grande mobilidade dos próprios elementos da

capela. Dentro dessa perspectiva, o estilo musical era internacional; o prestígio da corte borgonhesa era tão grande que o estilo musical praticado ali influenciou outros centros musicais europeus e tornou-se um lugar de prestígio para o músico trabalhar (GROUT; PALISCA, 2007).

A maior parte das composições do período borgonhês possuía compassos ternários, com misturas de ritmos e combinação de estruturas. O compasso binário era usado para substituir obras mais longas como meio de introduzir um contraste (GROUT; PALISCA, 2007). Os principais tipos de composição no período borgonhês foram as missas, os *magnificats*, os motetes e as *chansons* profanas com textos em francês. No século XV, a tendência era de que cada linha tivesse uma interpretação diferente e a peça uma textura transparente, com predomínio do *discantus* como melodia principal (GROUT; PALISCA, 2007).

Chanson borgonhesa: No século XV, a denominação *chanson* designa qualquer composição polifônica sobre um texto em francês. Nesse período as *chansons* eram canções a solo com acompanhamento, os textos eram, em sua maioria, poemas de amor e seguiam o modelo do *rondeau*. As *chansons* foram uma característica marcante da escola borgonhesa, apesar de os compositores continuarem a escrever *ballades* (GROUT; PALISCA, 2007).



Ouçã "*Adieu ces bons vins de Lannoys*", uma *chanson* borgonhesa de Guillaume Dufay, em: <<https://youtu.be/gV6BixZuRN8>>

FIGURA 14 – PARTITURA – ADIEU CES BONS VINS DE LANNOYS – GUILLAUME DUFAY

Adieu ces bons vins de Lannoys Guillaume Dufay (ca. 1400-1474)

1.4.7. A dieu ces bons vins de Lan-
3. Je m'en vois tout ar- quant des
5. De moy se res, par plu - sieurs

noys, A dieu da mes, a dieu bor gois. A dieu cel le que tant a -
nois, Car je ne ne truis a fe ves ne pois. Dont bien sou - vent au cuer men -
fois Re gre - tés par de dans les boix, Ou il n'y a sen tier ne

moy - e, 2.8. A - dieu tou te plays san - te joy - - -
noy - e; 6. Puis ne sca ray que fai - re doy - - -
voy - e;

e, A dieu tous com - pai - gnons ga lois.
e, Se je ne crie a hau - te lois.

FONTE: <<http://www3.cpd.org/wiki/images/2/23/Ws-duf-adie.pdf>>. Acesso em: 27 out. 2018.

Motetes borgonheses: Nos motetes borgonheses pretendia-se que as melodias gregorianas fossem reconhecidas, fossem uma parte concreta e musicalmente expressiva da composição (GROUT; PALISCA, 2007).

Missas: As missas eram o principal veículo do pensamento e esforço dos compositores. Uma característica importante do século XV foi tornar prática regular a composição polifônica do ordinário como um todo musicalmente, até 1420 as diversas seções do ordinário eram compostas como peças independentes (GROUT; PALISCA, 2007).

4.1 GUILLAUME DUFAY

Guillaume Dufay (1397-1474) é um compositor francês frequentemente associado à corte de Borgonha, considerado o principal compositor da transição entre a música medieval e a renascentista. Destacou-se por ser um homem muito instruído e foi nomeado para cargos eclesiásticos importantes, mais pela erudição do que pela música, apesar de ser admirado como compositor. As obras de Dufay estão em manuscritos italianos e são abundantes em edições modernas (CAVINI, 2011). Dufay foi o primeiro compositor a escrever uma missa completa baseada em uma melodia secular: *Missas Ave regina celorum, Ecce ancilla Domini, L'Homme armé, S. Jacobi, St. Antony* (CAVINI, 2011).



Ouçã a Missa *L'Homme Armé* tocada pela Oxford Camerata em: <<https://youtu.be/ibSeyIbNGYA>>.

FIGURA 15 – GUILLAUME DUFAY (ESQUERDA) COM BINCHOIS (DIREITA)



FONTE: <<https://pbs.twimg.com/media/B-ZZJSVIMAAU2zH.jpg>>. Acesso em: 27 out. 2018.

4.2 GILLES DE BINCHOIS

Gilles de Binchois (c.1400-1460) foi um compositor franco-flamengo, também de transição entre a música medieval e renascentista. Suas *chansons* exprimem o sentimento de terna melancolia e desejo sensual. A maioria de suas canções eram *rondeaus*, compostas dentro de convenções da tradição cortesã: uma obra para três vozes, em que a voz aguda, com um único texto, é apoiada por um tenor, a uma 5ª abaixo da melodia, com notas mais longas, sem texto, e um contratenor no mesmo âmbito ou um pouco abaixo. Suas obras sacras eram mais conservadoras, entre elas três pares Glória-Credo; cinco pares Sanctus-Agnus; 12 movimentos de missa isolados; mais de 30 outras obras sacras; c. 50 *rondeaus*; várias baladas (CAVINI, 2011).



Ouçã *Adieu mon amoureuse joye*, interpretada pelo grupo Graindelavoix em: <<https://youtu.be/Csse6YI1iJQ>>.

Letra em francês:

Adieu mon amoureuse joye
Et mon plus plaisant souvenir,
Adieu lesiez la moroye

De moy plus horeux advenir.
Je ne scau mais que devenir,
Puis que jylonge vo beaulte,
Madame vau vo leaulte.

FIGURA 16 – PARTITURA – ADIEU, MON AMOUREUSE JOYE

Binchois, „Adieu mon amoureuse joye.“

Contra.

Tenor.

A - - dieu, mon a - mou - reu-se joy - - e Et mon plus
 A - - dieu, es - li - cte et la mon - joy - - e De mon plus

1. 2. 15

plai-sant sou-ve - nir.
 joy-eux ad-ve - nir. nir. Je ne sçay mais que de - - ve - nir,
 plus plai-sant sou-ve - nir.
 plus joy-eux ad-ve - nir. nir. Je ne sçay mais que de - ve - nir,
 plai-sant sou-ve - nir.
 joy-eux ad-ve - nir. nir. Je ne sçay mais que de-ve - nir,

15

Puis-que j'es - lon-ge vo
 Puis - - - que j'es - lon-ge vo
 Puis - - - que j'es - lon-ge vo

25

beaul - té, Ma-da - - - me, vo beaul - - - té.
 beaul - té, Ma - da - me, vo beaul - - - té.
 beaul - té, Ma - da - me, vo beaul - - - té.

Dom. 4. Te. in Oct. VII.

FONTE: <http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/2/2f/IMSLP66520-PMLP98990-Binchois_Adieu_mon_amoureuse.pdf>. Acesso em: 27 out. 2018.

5 SEGUNDA GERAÇÃO FRANCO-FLAMENGA (1480-1520)

Os compositores franco-flamengos foram responsáveis pelo desenvolvimento do estilo polifônico renascentista e, de alguma forma, todos os grandes compositores participaram da escola franco-flamenga de música e desenvolveram uma carreira internacional e foram representantes de uma arte europeia que levou ao apogeu a polifonia (CAVINI, 2011). Um grande nome dessa geração é Johannes Ockeghem, que ampliou a polifonia, de, no máximo, quatro vozes, para 36 vozes simultâneas, em um fluxo contínuo, ritmo brando e complexo.

Chanson: As composições sobre o ordinário da missa adquiriram grande prestígio durante a segunda metade do século XV, destacando-se de outros períodos. Porém, continuaram a ser realizadas composições profanas. As características da *chanson* borgonhesa foram expandidas, originando formas musicais mais amplas, que utilizam o contraponto imitativo. As *chansons* de Ockeghem e Antoine Busnois recorriam às formas fixas tradicionais da poesia cortês e possuíam enorme popularidade. As *chansons* eram alteradas e escritas em novos arranjos e transcritas para instrumentos.

5.1 JOHANNES OCKEGHEM (BÉLGICA)

Johannes Ockeghem (c.1410-1497) é considerado o maior compositor da segunda geração renascentista. Ele desenvolveu um estilo pessoal, marcado pela nobreza e rigor do pensamento polifônico. Foi aluno de Guillaume Dufay e aprendeu a sutileza do contraponto, acima da suavidade melódica e harmônica. É o fundador da nova escola polifônica franco-alemã, que sucedeu os compositores Dufay e Binchois. Trabalhou quase toda a vida a serviço dos reis da França e foi mestre de muitos compositores da geração seguinte. Possui uma obra com 19 missas, nove motetes e 19 canções francesas (CAVINI, 2011).



A *Missa mi-mi*, de Ockeghem, tem esse nome devido às duas primeiras notas do baixo, mi-Lá, que na solmização eram ambas cantadas com a sílaba mi. Ouça o Kyrie da *Missa mi-mi* em: <<https://youtu.be/4j2twlemMvI>>.

FIGURA 17 – PARTITURA – KYRIE – MISSA MI-MI

KYRIE

Measures 1-5 of the Kyrie. The score is in 3/8 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It features four staves: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The lyrics are: Ky - ri - e e - le - - - - - i - - - - -

Measures 6-10 of the Kyrie. The score continues with the same four staves. The lyrics are: - - - - - i - son, e - le - - - - - i - son. The time signature changes to 2/2 at measure 8.

Measures 11-15 of the Kyrie. The score continues with the same four staves. The lyrics are: Chri - ste e - le - - - - - Chri - - ste e - le - - - - - Chri - - ste e - le - i - son, e - le - - - - - Chri - ste e - le - - - - -

20

i - son, e - le -
 i - son, e - le -
 i - son, e - le -
 i - son, e - le -

25

i - son. Ky - ri - e e - le -
 i - son. Ky - ri - e e - le -
 i - son. Ky - ri - e e - le -
 i - son. Ky - ri - e e - le -

30

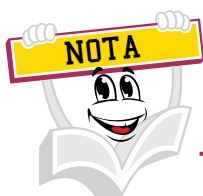
i - son, Ky - ri -
 i - son, e -
 i - son, Ky - ri - e
 i - son, Ky - ri -

35 40

e e - le - i - son.
 le - i - son.
 e - le - i - son.
 e - e - le - i - son.

FONTE: <<https://goo.gl/mcqxNC>>. Acesso em: 27 out. 2018.

O grande número de missas confirma que essa era a principal forma de composição da época. Suas missas possuem uma semelhança sonora com as missas de Dufay. Ockeghem variava a sonoridade omitindo uma ou duas das quatro vozes habituais, opunha um par de vozes a outro e criava contrastes escrevendo passagens em que todas as vozes cantavam um rimo idêntico, criando uma textura homofônica (ou homorrítmica). Essa forma de escrita musical era rara entre os compositores franco-flamengos anteriores. Ockeghem destaca-se na técnica de imitação denominada cânone.



O cânone era uma forma muito usual nas obras de compositores da segunda geração franco-flamenga, pois permitia o virtuosismo técnico e a demonstração da perícia profissional. Método mais utilizado para a escrita de cânones nessa época era derivar uma ou mais vozes a partir de uma voz inicial. A regra pela qual se obtinham essas vozes suplementares era chamada de cânone. Havia diversas formas de construção do cânone. O que hoje se chama cânone chamava-se, naquela época, de fuga.

5.2 ANTOINE BUSNOIS (FRANÇA)

Antoine Busnois (c.1430-1492) foi um compositor que se destacou no gênero da *chanson*. Trabalhou para o duque da Borgonha como cantor e viajou com ele em várias campanhas. Sua reputação na época só perdia em prestígio para Ockeghem. Suas composições eram admiradas por sua beleza melódica, complexidade rítmica, cor harmônica e clareza estrutural (MCCOMB, 2001).

Busnois tem como mérito ter estendido o alcance de partes vocais individuais e ser pioneiro em texturas contrapontísticas em que cada parte tem seu próprio alcance e não tem a interferência de outras. O uso da imitação e da sequência influenciou a próxima geração de compositores (MCCOMB, 2001). A música de Busnois ilustra com clareza essa época musical e foi imitada por outros compositores. Sua obra é conhecida pelas *chansons*, duas missas, oito motetes, dois hinos, um magnificat e um credo (BRITANNIA, 2014).



Ouçã o *Rondeau* de Antoine Busnois em: <<https://youtu.be/tcWYYtcUkb0>>.

FIGURA 18 – PARTITURA – RONDEAU

RONDEAU

Antoine Busnois (died 1492)

The image shows a musical score for a piece titled 'RONDEAU' by Antoine Busnois (died 1492). The score is written for Organ and Pedal. It consists of three systems of music. The first system starts with a treble clef for the Organ and a bass clef for the Pedal. The second system begins at measure 8 and the third at measure 15. The music is in a 3/4 time signature and features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and dynamic markings.

FONTE: <<https://goo.gl/CkUY32>>. Acesso em: 27 out. 2018.

6 TERCEIRA GERAÇÃO FRANCO-FLAMENGA (1480-1520)

A terceira geração franco-flamenga de música estabeleceu um maior equilíbrio entre a elevação mística e a clareza expressiva. Muitos desses compositores foram discípulos de Ockeghem, com destaque para Jacob Obrecht, Heinrich Isaac e Josquin des Prez. Eles estudaram e praticaram música nos Países Baixos, viajaram e trabalharam em diversas cortes e igrejas de diferentes países, incluindo a Itália (GROUT; PALISCA, 2007).

As carreiras desses três compositores ilustram o intercâmbio musical que ocorreu nos séculos XV e XVI entre o norte da Europa e o sul, entre os centros franco-flamengos e a Itália e Espanha. Suas músicas são caracterizadas pela mistura e fusão de elementos do norte e do sul: o tom sério, a adoção de uma estrutura rígida, os ritmos fluentes do norte; a disposição mais espontânea, a textura homofônica mais simples, os ritmos mais marcados e as frases mais claramente articuladas dos italianos (GROUT; PALISCA, 2007).

Chanson de Odhecaton: As *chansons* da geração de Obrecht, Isaac e Josquin são estudadas na antologia musical *Harmonice musices odhecaton*, publicada por Ottaviano Petrucci em Veneza em 1501. O Odhecaton é uma seleção de *chansons* escritas entre 1470 e 1500, que inclui peças que vão dos últimos compositores do período borgonhês aos da geração “moderna” (GROUT; PALISCA, 2007). A

maioria das *chansons* é para três vozes, escritas em estilo mais antiquado. Estão na coletânea os compositores Isaac, Josquin, Alexander Agrícola e Loyset Compère. Petrucci e outros impressores italianos publicaram em antologias um grande número de *chansons* de compositores franco-flamengos durante a primeira metade do século XVI (GROUT; PALISCA, 2007).

As *chansons* a quatro vozes presentes no Odhecaton demonstram a evolução do gênero desde o século XVI: textura mais densa, contraponto imitativo, estrutura harmônica mais clara, maior igualdade das vozes e união estreita entre elementos novos e antigos (GROUT; PALISCA, 2007). O compasso binário foi substituindo o ternário, comum no período borgonhês. Assim como as missas, as *chansons* dessa época baseavam-se em uma melodia popular ou em uma das vozes de uma *chanson* mais antiga. Nas primeiras duas décadas do século XVI, os compositores franco-flamengos que estavam ligados à corte real francesa de Paris compunham diferentes tipos de *chansons* (GROUT; PALISCA, 2007). Josquin, diferente de Ockeghem, abandonou a forma fixa, a maioria de seus textos eram estróficos e o tecido polifônico das suas obras não era em camada, mas entremeadado por imitação.

6.1 HEINRICH ISAAC (HOLANDA)

Heinrich Isaac (c.1450-1517) começou a carreira em Florença. Esteve a serviço dos Médici (mecenias) e depois da queda dos Médici, trocou a Itália por Viena, a serviço de Maximiliano (CAVINI, 2011). As influências musicais italianas, francesas, alemãs, de Flandres e dos Países Baixos estão presentes em seu trabalho, tornando-o internacional. Escreveu canções sobre textos franceses, alemães e italianos e peças breves de estrutura semelhantes às *chansons* (GROUT; PALISCA, 2007).

Isaac contribuiu com os grandes gêneros representativos das escolas musicais da Renascença, a missa e o motete na tradição franco-flamenga, formas instrumentais de *hausmusik*, *canti carnascialeschi* (canções carnavalescas) e o *lied* alemão. Heinrich Isaac é um dos principais fundadores da escola polifônica alemã. Sua obra conta com 36 missas, 50 motetes, 60 canções polifônicas e canções instrumentais (CAVINI, 2011).



Ouçã *Innsbruck, ich muss dich lassen*, de Heinrich Isaac em: <<https://youtu.be/rI712ZGfIAQ>>. Essa música lembra o estilo de uma frótola e mais tarde foi trabalhada como um coral em arranjos de Bach e Brahms.

FIGURA 19 – PARTITURA – INNSBRUCK, ICH MUSS DICH LASSEN

Innsbruck, ich muss dich lassen

Heinrich Isaac

S. Inns - bruck, ich muss dich las - sen, ich

A. Inns - bruck, ich muss dich las - - sen, ich

T. Inns - bruck, ich muss dich las - sen, ich

B. Inns - bruck, ich muss dich las - - - - sen, ich

5 fahr da-hin mein Stras - sen, in frem-de Land da - hin. Mein

fahr da - hin mein Stras - - sen, in frem-de Land da - hin. Mein

8 fahr da-hin mein Stras - sen, in frem-de Land da - hin. Mein

fahr da - hin mein Stras - sen, in frem-de Land da - hin. Mein

10 Freud ist mir ge - nom - men, die ich - nit weiss be - kom -

Freud ist mir ge-nom - - men, die ich nit weiss be-kom -

8 Freud ist mir ge - nom - men, die ich nit weiss be-kom -

Freud ist mir ge - nom - - - men, die ich nit weiss be - kom -

15

men, wo ich im E - - - - - lend bin, wo

men, wo ich im E - - - - - lend bin, wo

8 men, wo ich im E - - - - - lend bin, wo

men, wo ich im E - lend, im E - lend bin, wo

20

ich im E - - - - - lend bin.

ich im E - - - - - lend bin.

8 ich im E - - - - - lend bin.

ich im E - - - - - lend bin.

Gross Leid muss ich jetzt tragen,
 das ich allein tu klagen
 dem liebsten Buhlen mein.
 Ach Lieb, nun lass mich Armen
 im Herzen dein erbarmen,
 dass ich muss dann sein.

Mein Trost ob allen Weiben,
 dein tu ich ewig bleiben,
 stet treu, der Ehren fromm.
 Nun muss dich Gott bewahren,
 in aller Tugend sparen,

6.2 JOSQUIN DES PREZ (FRANÇA)

Josquin des Prez (c. 1440-1521) é considerado o maior músico de seu tempo e influenciou profunda e duradouramente os seus sucessores. Morou na Itália por 40 anos, o mais italiano dos mestres franco-flamengos, construiu uma obra marcada pela inspiração melódica e pela adequação da expressão lírica, especialmente nos motetes. Sua obra compõe-se de 19 missas a quatro vozes; 129 motetes a quatro, cinco e seis vozes; mais de 80 canções francesas, italianas, latinas ou instrumentais (CAVINI, 2011).

O grande número de motetes na obra de Josquin é um destaque. Em seu tempo a missa era o suporte mais usual para a demonstração pelo compositor de seu domínio, porém, por causa do formalismo litúrgico, a não variação do texto e as convenções musicais estabelecidas, a missa oferecia poucas oportunidades de novas experiências. Os motetes tinham maior liberdade, podiam ser escritos sobre vários tipos de textos, possibilitavam novas interações entre letra e música. Assim, no século XVI, o motete tornou-se a forma de composição sacra que mais atraía compositores (GROUT; PALISCA, 2007).

As obras de Josquin englobam elementos tradicionais e modernos, colocando-o na fronteira entre Idade Média e o mundo “moderno”. Nas suas missas encontram-se os aspectos mais conservadores da sua obra. A maioria utiliza uma melodia popular como *cantus firmus*, mas abundam em virtuosismo técnico. Elas também demonstram muitas das técnicas e processos que eram utilizados no século XVI (GROUT; PALISCA, 2007).

A música vocal de Josquin é influenciada pelo humanismo, com a *chanson* e as formas italianas contemporâneas, como a *frottola* e a *lauda*. Elas são o resultado do esforço dos compositores para tornarem o texto compreensível, respeitando a correta acentuação das palavras; o que contrasta com o estilo extremamente ornamentado e melismático de Ockeghem e dos outros compositores franco-flamengos da primeira geração (GROUT; PALISCA, 2007).



O motete *Tu solus, qui facis mirabilia* é um modelo do estilo italiano. Datado do início da carreira de Josquin, com trechos de música *homoritmica*, declamatória, a quatro vozes, alternando passagens em que pares de vozes se imitam reciprocamente. Os trechos homofônicos utilizam uma técnica que mais tarde viria a ser conhecida como *falsobordone*, assim como o *fauxbourdon*, era um método para improvisar polifonia sobre cantochão. O *falsobordone* consistia principalmente em acordes perfeitos no estado fundamental, harmonizando um tom de recitação no soprano (GROUT; PALISCA, 2007). Ouça esse motete em: <<https://youtu.be/1otV6Rpg9u8>>, acompanhe com a partitura.

FIGURA 20 – PARTITURA – TU SOLUS QUI FACIS MIRABILIA

Tu solus qui facis mirabilia

Josquin des Prés
(1450/55-1521)

PRIMA PARS

Superius
Tu so - lus qui fa - cis mi - ra - bi - li - a,

Altus
Tu so - lus qui fa - cis mi - ra - bi - li - a,

Tenor
Tu so - lus qui fa - cis mi - ra - bi - li - a,

Bassus
Tu so - lus qui fa - cis mi - ra - bi - li - a,

10
Tu so - lus Cre - a - tor, qui cre - a - sti nos,
Tu so - lus Cre - a - tor, qui cre - a - sti nos,
Tu so - lus Cre - a - tor, qui cre - a - sti nos,
Tu so - lus Cre - a - tor, qui cre - a - sti nos,

20
Tu so - lus Re - dem - ptor, qui re - de - mi - sti nos
Tu so - lus Re - dem - ptor, qui re - de - mi - sti nos
Tu so - lus Re - dem - ptor, qui re - de - mi - sti nos
Tu so - lus Re - dem - ptor, qui re - de - mi - sti nos

30

san - gui - ne tu - - o pre - ti - o - sis - - si - mo. —

san - gui - ne tu - - o pre - ti - o - sis - - si - mo. —

san - gui - ne tu - - o pre - ti - o - sis - - si - mo. —

san - gui - ne tu - - o pre - ti - o - sis - - si - mo. —

40

in te so - lum con - fi - di - mus, nec

in te so - lum con - fi - di - mus, nec

Ad te so - lum con - fu - gi - mus, nec

Ad te so - lum con - fu - gi - mus, nec

48

a - li - um a - do - ra - mus, Je - su Chri - ste.

a - li - um a - do - ra - mus, Je - su Chri - ste.

a - li - um a - do - ra - mus, Je - su Chri - ste. Ad te pre - ces —

a - li - um a - do - ra - mus, Je - su Chri - ste. Ad te pre - ces —

57

ex - au - di quod sup - pli - ca - mus, et con - ce -
 ex - au - di quod sup - pli - ca - mus, et con - ce -
 ef - fun - di - mus, ex - au - di quod sup - pli - ca - mus, et con - ce -
 ef - fun - di - mus, et con - ce -

64

de quod pe - ti - mus, Rex be - ni - gne.
 de quod pe - ti - mus, Rex be - ni - gne.
 de quod pe - ti - mus, Rex be - ni - gne.
 de quod pe - ti - mus, Rex be - ni - gne.

SECUNDA PARS

D'ung aultre a - mer, D'ung aultre a - mer,
 No - bis es - set fal - la - ci - a:
 No - bis es - set fal - la - ci - a: Ma -
 D'ung aultre a - mer, D'ung aultre a - mer,

11

et pec - ca - tum. Au - di no - stra su - spi - ri - a,
 Magna esset stul - ti - ti - a et pec - ca - tum. Au - di no - stra su - spi - ri - a,
 gna es - set stul - ti - ti - a et pec - ca - tum. Au - di no - stra su - spi - ri - a,
 et pec - ca - tum.

22

Re - plenos tu - a gra - ti - a, O rex re - gum, Ut ad tu - a ser - vi - ti -
 Re - plenos tu - a gra - ti - a, O rex re - gum, Ut ad tu - a ser - vi - ti -
 Re - plenos tu - a gra - ti - a, O rex re - gum, Ut ad tu - a ser - vi - ti -
 Re - plenos tu - a gra - ti - a, O rex re - gum, Ut ad tu - a ser - vi - ti -

33

a Si - stamus cum lae - ti - ti - a in ae - ter - num.
 a Si - stamus cum lae - ti - ti - a in ae - ter - num.
 a Si - sta - mus cum lae - ti - ti - a in ae - ter - num.
 a Si - stamus cum lae - ti - ti - a in ae - ter - num.

6.3 JACOB OBRECHT (HOLANDA)

Jacob Obrecht (c. 1450-1505) é associado com frequência a Ockeghem, porém não possuem nem estilo e nem estão na mesma geração. Suas composições possuem grande qualidade expressiva e suavidade harmônica na escrita polifônica (CAVINI, 2011). Obrecht trabalhou em Cambrai, Bruges e Antuérpia. Sua obra é composta por 29 missas, 28 motetes, mais de 30 *chansons*, canções em holandês e instrumentais (GROUT; PALISCA, 2007). A maioria de suas missas são realizadas sobre *cantus firmi* de canções profanas e melodias gregorianas, que são tratados de diversas formas. Algumas missas combinam dois ou mais *cantus firmi* e possuem cânones em muitas passagens (GROUT; PALISCA, 2007).



Ouçã o motete *Beata es, Maria*, de Jacob Obrecht em: <<https://youtu.be/1MPqV2mMA9g>>.

RESUMO DO TÓPICO 2

Neste tópico, você aprendeu que:

- Na transição entre Idade Média e a Renascença, as estruturas feudais entram em decadência, há o crescimento do pensamento livre e individualista, o espírito científico contrasta com as superstições medievais.
- No período da Renascença (1450 a 1600), os artistas e escritores voltaram-se igualmente para temas profanos e religiosos. Há a redescoberta da cultura greco-romana e dos tratados de estudiosos e filósofos da Antiguidade sobre música.
- O humanismo, a Reforma e a Contrarreforma influenciaram o cenário musical renascentista e a música vai gradativamente caminhando para o início da tonalidade.
- Reforma Protestante demarca o novo caminho da música religiosa, que passa a ser católica ou protestante.
- A música renascentista, ao utilizar muitas modulações, transposições, alterações cromáticas, se diferencia do período medieval e da *Ars Nova* pela alta complexidade e sofisticação conseguidas através do contraponto.
- No Renascimento surgem a notação métrica e a formalização das primeiras fórmulas de compasso, abandonando as teorias de ritmos medievais. As formas usualmente utilizadas na Renascença são a missa e o motete, na música sacra, e o madrigal e a *chanson*, na música profana. A música instrumental aparece com as formas do *ricercar* e *canzona*.
- A música na Renascença está dividida em Geração Pré-Renascimento e Primeira Geração Franco-Flamenga (1400-1450); Segunda Geração Franco-Flamenga (1450-1480); Terceira Geração Franco-Flamenga (1480-1520); Quarta Geração Franco-Flamenga (1520-1560).
- A música inglesa tinha uma tendência para a tonalidade maior, para a plenitude de som e pelo uso livre das terceiras e sextas do que a música do continente. A polifonia era executada de forma improvisada sobre um *cantus firmus*, técnica conhecida como *discantus*.
- Os compositores ingleses desenvolveram também a técnica do *fauxbourdon*, uma composição escrita a duas vozes que evoluía em sextas paralelas com oitavas intercaladas e sempre com uma oitava no final de cada frase; além dessas duas frases, era acrescentada uma terceira voz, movendo-se uma quarta abaixo da voz soprano.

- Gêneros usuais da música inglesa: antífona votiva, a carol e o motete do século XV. Os compositores ingleses de destaque: John Dunstable (1390-1453) e Leonel Power (c.1375-1445).
- A música da corte borgonhesa influenciou outros centros musicais europeus e tornou-se um lugar de prestígio para o músico trabalhar. Os principais tipos de composição no período borgonhês foram as missas, os magnificats, os motetes e as *chansons* profanas, com textos em francês. Destacam-se Guillaume Dufay (1397-1474) e Gilles de Binchois (c.1400-1460).
- Os compositores franco-flamengos foram responsáveis pelo desenvolvimento do estilo polifônico renascentista e, de alguma forma, todos os grandes compositores participaram da escola franco-flamenga de música e desenvolveram uma carreira internacional.
- Destaca-se na segunda geração de música franco-flamenga o compositor Johannes Ockeghem (c.1410-1497).
- A terceira geração franco-flamenga de música equilibrou a elevação mística e a clareza expressiva. Destacam-se os compositores Jacob Obrecht, Heinrich Isaac e Josquin des Prez.



1 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 (CAVINI, 2011, p. 105). Porém, há diversos gêneros que participaram da construção da música no Renascimento. Leia, a seguir, as características de alguns gêneros da música renascentista:

FONTE: CAVINI, M. P. **História da música ocidental**: uma breve trajetória desde a Pré-História até o século XVII. São Carlos: EdUFSCar, 2011.

I – Qualquer composição polifônica sobre um texto em francês, seguindo o modelo do *rondeau*.

II – Composição a duas ou três vozes sobre poemas religiosos de estilo popular, misturando versos em inglês e em latim.

III – Designando qualquer composição polifônica sobre um texto latino, menos o ordinário da missa. IV – Tinham um papel muito importante para veiculação dos compositores renascentistas.

V – Gênero sacro usual na Inglaterra. Caracterizada pelo estilo florido, pela alternância de grupos de vozes maiores e menores, além de trechos de tempo perfeito e imperfeito.

De acordo com as características descritas anteriormente, assinale a sequência CORRETA:

- a) () Motete borgonhês; *Chanson* borgonhesa; Antífona votiva; A carol; Missa.
- b) () *Chanson* borgonhesa; A carol; Motete do século XV; Missas; Antífona votiva.
- c) () *Chanson* borgonhesa; Missas; Motete do século XV; A carol; Antífona votiva.
- d) () Motete borgonhês; Cantochoão; *Cantata*; A carol; Missa.

2 “A palavra francesa *Renaissance*, que significa “renascimento”, foi pela primeira vez utilizada nessa língua em 1885, quando o historiador Jules Michelet a escolheu para subtítulo de um dos volumes da sua *Histoire de France*. A partir daí foi adotada pelos historiadores da cultura, em particular da arte e também da música, para designar um período histórico. Como vimos, a ideia de renascimento não era estranha a uma época cujos pensadores e artistas se consideravam restauradores do saber e das glórias da Grécia e Roma antigas” (GROUT; PALISCA, 2007, p. 188). O Renascimento é um período histórico-cultural amplo e extremamente importante para a construção da prática musical, escolha um dos compositores comentados nesse tópico para desenvolver uma pesquisa de repertório. Escolha um compositor e ouça ao menos três obras diferentes. Nomeie e comente as obras ouvidas.

FONTE: GROUT, Donald J. & PALISCA, Claude V. **História da música ocidental**. Tradução Ana Luísa Faria, Lisboa: Gradiva, 2007.

CORRENTES MUSICAIS DO SÉCULO XVI

1 INTRODUÇÃO

A hegemonia dos músicos do Norte começou no início do século XV, eles trabalhavam a serviço do imperador, do rei da França, do papa ou em uma das cortes italianas. As cidades italianas de Nápoles, Ferrara, Modena, Mântua, Milão e Veneza destacaram-se na difusão da arte dos compositores franceses, flamengos e dos Países Baixos (GROUT; PALISCA, 2007).

Durante o Renascimento, a música inglesa influenciou os Estados da Borgonha (Hainaut, Artois, Picardia, Flandres, Brabante, Holanda), muitos compositores foram para a Itália aprender o bel-canto e captar o lirismo, em decorrência de oportunidades de trabalho oferecidas pelos mecenas. Os melhores músicos e artistas, principalmente os da escola franco-flamenga, foram patrocinados por cardeais e príncipes de famílias como os Médici (Florença), os Este (Ferrara), os Sforza (Milão) e os Gonzaga (Mântua) (CAVINI, 2011).

2 MÚSICA NA QUARTA GERAÇÃO FRANCO-FLAMENGA (1520-1560)

O período de 1520 a 1560 testemunhou uma maior diversidade da expressão musical, novos tipos e formas de música começaram a modificar o estilo dos mestres franco-flamengos; houve também um maior número de composições instrumentais. A música sacra resistiu durante algum tempo, alguns compositores, inclusive, voltaram-se para o estilo contrapontístico contínuo de Ockeghem em uma reação contra as experiências de Obrecht e Josquin. Porém, até mesmo esses compositores abandonaram os cânones e outros processos similares da antiga escola. As melodias de cantochão continuaram a ser utilizadas como temas de missas e motetes, porém, tratadas de uma maneira livre. Começou-se a escrever para cinco e seis vozes, em vez das tradicionais quatro (GROUT; PALISCA, 2007).

2.1 LUDWIG SENFL (SUÍÇA)

Ludwig Senfl (c. 1486-1542 ou 1543), discípulo de Isaac, compôs missas e motetes conservadores, como eram comuns na época na Alemanha. Senfl destacou-se na composição de canções profanas alemãs e algumas peças sacras sobre textos alemães para a igreja luterana (GROUT; PALISCA, 2007).



Ouço o lied em alemão de *Senfl Dort oben auf dem Bergeem*: <<https://youtu.be/5Vbdfdis1Vm0>>.

FIGURA 21 – PARTITURA – DORT OBEN AUF DEM BERGEEEM

XL 109

Ludwig Senfl.

Discant.

Alt.

Tenor.

Bass.

Klavierauszug.

10

15

20

1. Dort oben auf dem Berge,
Dölpel, Dölpel, Dölpel, Dölpel, Berge,
da steht ein hohes Haus;

2. Da gehnd wol alle Morgen,
Dölpel, Dölpel, Dölpel, Dölpel, Morgen,
drei hübsche Fräulein aus.

3. Die erst die ist mein Schwester,
Dölpel, Dölpel, Dölpel, Dölpel, Schwester,
die ander ist mir gefreandt.

4. Die dritt die hat kein Namen,
Dölpel, Dölpel, Dölpel, Dölpel, Namen,
die musz mein eigen sein.

FONTE: <<https://goo.gl/XSTP7G>>. Acesso em: 27 out. 2018.

2.2 ADRIAN WILLAERT (BÉLGICA)

Adrian Willaert (c.1480-1562) estudou Direito em Paris, mas voltou-se para a música. Fez viagens pela Itália e foi maestro de capela da Igreja de São Marcos de Veneza, onde contribuiu para o início da escola veneziana. Foram seus alunos Zarlino, de Rore e A. Gabrieli. Adrian Willaert foi um pioneiro na relação mais estreita entre texto e música, fazendo experiências no domínio do cromatismo e do ritmo que aunciavam as novas tendências da evolução musical (GROUT; PALISCA, 2007).

Compôs missas, motetes e madrigais; transcrições para alaúde; fantasias e *ricercari* instrumentais (CAVINI, 2011). As composições sacras de Willaert são a maioria de sua produção musical e nelas o texto determinava a forma musical em todas as suas dimensões. Ele foi um dos primeiros compositores a exigir que as sílabas da letra fossem rigorosamente impressas por baixo das notas correspondentes, seguindo a acentuação do latim vulgar (GROUT; PALISCA, 2007). Seus motetes são destaques na sua música sacra e ele contribuiu com o estabelecimento da técnica franco-neerlandesa na música da igreja, com o desenvolvimento da antifonia coral, além do estilo que enfatizava a declamação sem falhas do texto (CAVINI, 2011).



Ouçã *Ave Regina Caelorum* interpretada pelo grupo Accademia della Selva em: <<https://youtu.be/FPKDJEPU1M>>. Você irá perceber nessa interpretação que as vozes Alto, Tenor e Baixo são realizadas por instrumentos.

FIGURA 22 – PARTITURA – AVE, REGINA CAELORUM

Ave, Regina Caelorum
Prima pars

Concluding antiphon of the Liturgy of the Hours

Adrian Willaert (c.1490-1562)

Del primo libro de i motetti à 4 voci (Scotto press, Venice, 1530)

5
A

10
ve, Re - gi - na cae - lo -

15
ve, Re - gi - na cae - lo -

20
rum. A -
rum, cae - lo - rum. A -
Re - gi - na cae - lo - rum. A -

25
ve, A - ve, Do - mi - na,
ve, Do - mi -
ve, A - ve,

30
ve,

2

Ave, Regina Caelorum (score)

35

Do - mi - na An - ge - lo - rum, Do - mi - na An - ge - lo - rum. Sal -
 na An - ge - lo - rum, Do - mi - na An - ge - lo - rum. Sal -
 Do - mi - na An - ge - lo - rum.
 Do - mi - na, Do - mi - na, An - ge - lo - rum. Sal -

40 45

Sal - ve, ra - ve, ra - dix, san -
 Sal - ve, ra - dix, san - cta, ra - dix,
 - ve, ra - dix, san - cta ra -

50

- dix, san - cta Ex qua mun - do,
 cta, ra - dix, san - cta Ex qua mun - do, ex qua mun - do,
 san - cta, ra - dix, san - cta, ra -
 - dix, san - cta Ex

55 60

lux est or - ta,
 ex qua mun - do lux est or - ta, lux.
 dix, san - cta Ex qua mun -
 do, mun - do, ex qua mun - do, ex qua

Typeset by Allen Garvin (aurvondel@gmail.com) (ver. 2018-09-29) CC BY-NC 2.5

Ave, Regina Caelorum (score) 3

lux est or - ta. est or - ta, lux est or - ta. do lux est or - ta. mun - do lux est or - ta, ex - qua mun - do lux est or - ta.

Ave, Regina Caelorum.
Ave, Domina Angelorum:
Salve, radix, sancta,
Ex qua mundo lux est orta.

Hail, O Queen of Heaven.
Hail, O Lady of Angels:
Hail! thou root, most holy,
From whom unto the world, a light has arisen.

FONTE: <<https://goo.gl/zzvSpS>>. Acesso em: 27 out. 2018.

2.3 JACOBUS CLEMENS

Jacobus Clemens (c. 1510- c.1556) trabalhou em Bruges e várias igrejas dos Países Baixos. A sua obra inclui *chansons*, 15 missas, mais de 200 motetes e quatro livros de pequenas canções de saltério (*souterliedeken*) com textos holandeses, com polifonia simples, a três vozes, tendo melodias de origem popular na base. Seus motetes possuem frases demarcadas umas das outras, motivos melódicos delineados, de acordo com o sentido das palavras (GROUT; PALISCA, 2007). Muitos de seus motetes utilizam cromatismo, incomum na época, na maioria notado nas partituras.



Ouçã *Ego flos campi*, de Jacobus Clemens em: <<https://youtu.be/dIEih20IZkE>>. Essa peça é um motete e foi composta em nome da Virgem Maria. A representação musical da Virgem é central para o motete, representada "Como um lírio entre os espinhos", definindo seu lema em acordes simples cercados por polifonia complexa.

2.4 NICOLAS GOMBERT (FRANÇA)

O estilo característico de motete do Norte da Europa durante esse período histórico é exemplificado nas obras de Nicolas Gombert (c. 1495-c. 1556), discípulo de Josquin, membro da capela do imperador Carlos V, e trabalhou em Viena, Madrid e Bruxelas. São conhecidos 160 motetes (GROUT; PALISCA, 2007).



O motete *Super flumina Babilonis* é um bom exemplo do motete de Gombert. Há uma série contínua de frases imitativas interligadas por cadências, interrompida por uma única e breve seção de contraste em compasso ternário e harmonia de *fauxbourdon*, estilo arcaico. A textura é suave e uniformemente densa, sem muitas pausas, com dissonâncias preparadas e resolvidas. É considerado mais dramático que as obras de Josquin (GROUT; PALISCA, 2007). É muito importante ouvir essa peça musical acompanhando a partitura disponível, ouça em: <https://youtu.be/Wq9p_WQdpMo>.

FIGURA 23 – PARTITURA – *SUPER FLUMINA BABYLONIS*

PSALM 136 (137): 1-4

Súper flúmina Babilónis,
 Illic sédimus et flévimus,
 dum recordarémur túi, Són.
 In salícibus in médio éius
 suspéndimus órgana nóstra.
 Quíá illic interrogavérunt nos,
 qui captívos duxérunt nos,
 vérba cantiónum.
 Et qui abdúxerunt nos:
 "Hýmnum cantáte nóbis
 de cánticis Són."
 Quómodo cantábimus cánticum Dómini
 in térra aliéna?

Above the streams of Babylon,
 there we sat and wept,
 while we remembered you, Zion.
 On the willow trees in its center
 we hung up our instruments.
 For there they demanded of us,
 who led us into captivity,
 the words of songs.
 And they who led us away:
 "Sing us a hymn
 from the songs of Zion."
 How shall we sing the Lord's song
 in a foreign land?

Super flumina Babylonis

Nicolas Gombert
 (Flemish, c.1495-c.1560)

Above the streams of Babylon,

there we sat and wept,

From Gombert's first book of motets for four voices, provided on microfilm by the New York Public Library. The notation here is a tone higher than in the original, with time values halved. Translation, text underlay and *musica ficta* by John Hetland and The Renaissance Street Singers.

Page 2

while we

14 20

-di-mus et flé - - - - - vi-mus dum recor-

et flévi-mus, et flévimus, flé - - - - - vi-mus, dum

- vimus, et flé - vi-mus, flé - - - vi - mus, dum recorda -

-muset flé - vimus, et flé - - - - - vi - mus, dum recor-

remembered you, Zion.

21 27

-da - ré - mur, dum recorda - ré - mur, dum re-cor-da - ré - mur

recorda - ré - mur, dum recordaré mur tú - - - i, Sí-on, tú-i, Sí -

-ré - mur, dum recor-da - ré - mur, dum recorda - ré - mur

-da - ré - mur, dum recorda - ré - mur tú - - - - i, Sí - - on

On the willow trees in its

28 34

tú - - i, Sí-on. In sa-lí-cibus in médi-o é - -

- - - - - on. In

tú - - i, Sí - - - on. In sa-lí-ci-bus in médi-o é - ius,

- , tú - i, Sí - - - on. In sa -

Page 3

center

35 40

- ius, in sa-lí-ci-bus, in sa -
 sa-lí - ci-bus in mé-di-o é - ius, in sa - lí - ci-bus in mé-di-o é -
 in mé-di-o é-ius, in sa - lí - ci-bus.
 -lí-ci-bus in mé-di-o é-ius, in sa-lí-ci-

we hung up our

41 46

- lí - ci-bus in mé-di - o é - ius
 - ius, in mé-di-o é - ius, é - ius
 in mé-di-o é - ius suspén
 - bus in mé-di-o é - ius sus - pén -

instruments.

47 52

sus-pén - di-mus ór - gana nó - stra,
 sus - pén - dimus ór - ga-na nó -
 - dimus, sus - pén-dimus ór - gana nó - stra, ór - ga -
 - dimus, sus - pén - dimus ór-ga-na

Page 5

captivity,

69 74

-xé - - - runt nos, qui cap - tí - vos du-xé-runt
 cap - - tí - vos du-xé - runt nos, du-xé - - - - -
 -vos, qui cap - - tí - vos du-xé - runt nos, du - - - - xé -
 qui cap - - tí - vos du-xé-runt nos, du-xé - runt

the words of songs.

75 80

nos, vér - - ba can-ti-ó -
 - runt nos, vér - ba can-ti-ó - - - num, vér - ba
 - runt nos, vér - ba can-ti-ó - - - - - num, vér - ba
 nos, vér - ba can-ti-ó - num,.

And they who

81 86

num, vér - ba can-ti-ó - - - num.
 can-ti-ó - - - - - num.
 can-ti-ó - - - - - num, vér - ba can-ti-ó - num. Et qui abdu -
 can - - - - ti - ó - - - - num. Et qui ab-du - - - -

Page 6

led us away:

87 91

Et qui ab-du - - - xé -

Et qui ab-du - - - xé

- - - xé - - - - runt nos, et qui ab -

- xé - - - - runt nos,

"Sing us a

92 96

runt nos:

- - - runt nos, ab - du - xé - runt nos: "Hým-num cantá - te

- du - - - - xé - runt nos, qui ab - du - xérunt nos

et qui ab-du - - - - xé - runt

hymn

97 101

"Hým - num cantá - te nó - - - - - bis

nó - bis, hým - num cantá - te nó - - - - - bis

: "Hýmnum cantá - te nó - - - - - bis de cán - ti -

nos, ab - du - xé - runt nos: "Hýmnum cantá - te nó - - bis de

Page 7

from the songs of Zion."

102 106

de cán-ti - cis Sí - on, de cán-ti - cis Sí - -

- bis de cánti - cis Sí - - - on, de cán-ti - cis Sí - -

- cis Sí - - - - - on, de cán - ti - cis Sí - - - on, de

cán-ti - cis Sí - on, de cán-ti - cis Sí - on, de cán-ti -

Detailed description: This musical score is for a four-part setting of 'from the songs of Zion'. It features four staves: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The piece begins at measure 102 and ends at measure 106. The lyrics are: 'de cán-ti - cis Sí - on, de cán-ti - cis Sí - -', '- bis de cánti - cis Sí - - - on, de cán-ti - cis Sí - -', '- cis Sí - - - - - on, de cán - ti - cis Sí - - - on, de', and 'cán-ti - cis Sí - on, de cán-ti - cis Sí - on, de cán-ti -'. There is a triplet of eighth notes in the final measure (106) on the Soprano staff.

How shall we sing the Lord's song

107 113

- - - on." Quó - mo-do cantá - bi - muscán -

- on." Quó - mo-do cantá - bi-mus, quó - mo-do can-tá - bi-muscán -

cán-ti-cis Sí - on." Quó - mo-do can-tá - bi-mus, quó - mo-do can-tá - bi-muscán -

- cis Sión." Quó - mo-do can-tá - bi-mus, quó -

Detailed description: This musical score is for a four-part setting of 'How shall we sing the Lord's song'. It features four staves: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The piece begins at measure 107 and ends at measure 113. The lyrics are: '- - - on." Quó - mo-do cantá - bi - muscán -', '- on." Quó - mo-do cantá - bi-mus, quó - mo-do can-tá - bi-muscán -', 'cán-ti-cis Sí - on." Quó - mo-do can-tá - bi-mus, quó - mo-do can-tá - bi-muscán -', and '- cis Sión." Quó - mo-do can-tá - bi-mus, quó -'. The piece changes from common time to 3/2 time at measure 113.

114 120

- ti-cum Dó - mi - ni, cán - ti - cum Dó -

- ti-cum Dó - - - - - mi - - - - ni, cán - ti-cum

- ti-cum Dó - - - - - mi - ni,

- mo-do can-tá - bi-mus cán-ti-cum Dó - - - - mi - ni, cán-ti -

Detailed description: This musical score continues the four-part setting of 'How shall we sing the Lord's song'. It features four staves: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The piece begins at measure 114 and ends at measure 120. The lyrics are: '- ti-cum Dó - mi - ni, cán - ti - cum Dó -', '- ti-cum Dó - - - - - mi - - - - ni, cán - ti-cum', '- ti-cum Dó - - - - - mi - ni,', and '- mo-do can-tá - bi-mus cán-ti-cum Dó - - - - mi - ni, cán-ti -'. There is a key signature change to three sharps (F#, C#, G#) at measure 119.

Page 8

in a

121 mi - ni

Dó - mi - ni, cán - ti - cum Dó - mi - ni in tér - ra

cán - ti - cum Dó - mi - ni in tér - ra

-cum Dó - mi

foreign land?

127 in tér - ra a - - li - é - - - - na, in tér - ra

a - - li - é - - - - na, in tér - ra a - - - -

a - li - é - - - - na, in tér - ra a - - li - é -

-ni in tér - ra a - - li - é - - - - na, in

132 a - - li - é - - - - na, in tér - ra a - li - é - na?

- li - é - - - - na, in tér - ra a - li - é - na?

- - na, in tér - ra a - li - é - na ?

tér - ra a - - li - é - - - na, in tér - ra a - li - é - na?

138

FONTE: <<http://www1.cpd.org/wiki/images/9/93/Gomb-sup.pdf>>. Acesso em: 20 fev. 2019.

3 ESTILOS NACIONAIS

Os compositores franco-flamengos, como conversamos anteriormente, estavam espalhados por toda a Europa no início do século XVI. A sua música era internacional, porém, apesar dessa realidade, cada país também possuía música própria, com um apelo popular maior do que a música erudita dos compositores do Norte. Essas músicas nacionais foram modificando o estilo dominante e a Itália destaca-se nesse processo (GROUT; PALISCA, 2007).

A dependência musical dos compositores franco-flamengos no século XVI foi substituída pela dependência da Itália no início do século XVII, mas é necessário destacar, cada país desenvolveu uma escola nacional própria (GROUT; PALISCA, 2007). A Alemanha desenvolveu-se mais tarde do que nos outros países da Europa ocidental. Nas cortes alemãs cresceu a arte monofônica dos *minnesinger* e, nas cidades e vilas, a partir de 1450, a dos *meistersinger*. “Os músicos franco-flamengos só começaram a ser ouvidos na Alemanha a partir de 1530” (GROUT; PALISCA, 2007, p. 228).

3.1 FROTTOLA (ITÁLIA)

São canções estróficas italianas, compostas em estilo silábico e a quatro vozes, com uma estrutura rítmica bem marcada, harmonias diatônicas simples e um estilo homofônico, com a melodia na voz mais aguda. Estas canções eram designadas por *frottole* (plural de *frottola*). Esse termo corresponde a muitos subtipos, como a *barzelle*, o *capitolo*, a *terza rima* e o *strambotto*, e a *canzone* (GROUT; PALISCA, 2007). A *frottola* nasceu nas ruas como canto de carnaval (CANDÉ, 1994).

O auge da frótola aconteceu no final do século XV e início do século XVI. Interpretava-se cantando a voz superior e tocando as outras vozes como acompanhamento instrumental. As *frottole* eram simples, com textos amorosos e satíricos, tocadas principalmente nas cortes italianas (Mântua, Ferrara e Urbino). A *frottola* é a precursora do madrigal italiano e influenciou o estilo das *chansons* francesas. Os principais compositores de *frottole* foram italianos (GROUT; PALISCA, 2007).



Um exemplo de frótola muito interessante é *El grillo*, de Josquin des Prez.

Ouça e acompanhe a partitura em: <<https://youtu.be/SuxWvdLOzAU>>.

Tradução nossa:

O grilo é um bom cantante

E ele canta bastante

Quase sempre ele canta.

Mas não faz como os outros pássaros,

Que depois de cantar um pouco

Vão para outro lugar

Ele sempre fica firme.

Mas quando faz muito calor,

Canta só por amor. (WRIGHT, SIMMS, RODEN, 2009, p. 188, Tradução nossa)

3.2 LAUDA (ITÁLIA)

A lauda era uma canção de devoção não litúrgica, popular. Os textos eram em italiano e latim, a quatro vezes e, muitas vezes, as melodias eram de canções profanas. As *laudes* eram cantadas em reuniões de crentes, com e sem acompanhamento instrumental. Assim como as *frottole*, eram silábicas, homofônicas e com ritmo regular, a melodia estava na voz mais aguda (GROUT; PALISCA, 2007).

3.3 CHANSON (FRANÇA)

Muito semelhante à frótola, é o francês o idioma característico da *chanson*. As *chansons* eram canções rápidas, ritmadas, na maioria dos casos, em compasso binário e com melodia principal na voz mais aguda. Dividiam-se em partes curtas e diferentes entre si. Os textos falavam na maioria em amor. Clément Janequin destaca-se na composição de *chansons*.

3.3.1 Chanson franco-flamenga (Antuérpia)

As *chansons* de compositores franco-flamengos, durante a primeira metade do século XVI, eram mais contrapontísticas do que as *chansons* francesas, uma textura mais densa, linhas melódicas melismáticas e um ritmo menos marcado, mantinham, porém, o estilo homofônico da *chanson* francesa. Destacam-se, nesse estilo, os compositores Gombert e Clemens (GROUT; PALISCA, 2007).

3.4 LIED (ALEMANHA)

É uma canção polifônica, com composição conservadora e técnica contrapontística que veio da tradição franco-flamenga. Ludwig Senfl é o principal compositor de *lieder* (plural de *lied*). Durante o século XVI, os *lieder* continuaram a ser publicados, perdendo importância a partir de 1550 para madrigais e vilanellas italianos. O *lied* forneceu o modelo musical e material musical para os corais ou hinos da Igreja luterana (GROUT; PALISCA, 2007).

3.5 QUODLIBET (ALEMANHA)

Peça composta por diversas canções ou fragmento de canções com o objetivo de obter uma mistura de textos (GROUT; PALISCA, 2007).

3.6 VILLANCICO (ESPANHA)

Um estilo de composição polifônica que incorporou alguns elementos de origem popular que resistiu às influências estrangeiras. O mais importante gênero da polifonia profana espanhola, semelhante à *frottola* italiana; canções estróficas de refrão, com melodia na voz superior acompanhadas por dois ou três instrumentos. Eram compilados em cancioneiros. Tem origem no poema lírico medieval de temas populares, musicados para a dança. No século XVI os temas religiosos superaram os temas profanos e o gênero entrou para a liturgia (CAVINI, 2011). O mais importante compositor de *villancico*, do século XVI, é Juan del Encina (1469-1529) (GROUT; PALISCA, 2007).



Ouçã e acompanhe a partitura do *villancico* de Juan del Encina *Cucú, cucú!* em: <https://youtu.be/KXw0__8GasQ>.

Tradução nossa:

Cucu, cucu!

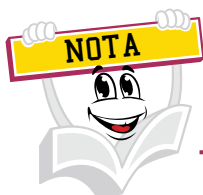
Tem cuidado para que não aconteça contigo.

Companheiro, debes saber,
que até a mais bondosa mulher
está sempre louca por foder,
portanto satisfaz bem a tua.

Companheiro, tens de ter cuidado,
para nunca seres encornado,
se a tua mulher sai para mijar,
sai com ela também tu.

3.7 MADRIGAL (ITÁLIA)

O madrigal Renascentista é uma música de câmara para grupos pequenos de cantores e instrumentistas (CANDÉ, 1994). Foi o gênero mais importante da música profana italiana do século XVI, e tornou a Itália o centro musical da Europa (GROUT; PALISCA, 2007). Foi criado por Cyprian de Rore (1516-1565), que sintetizou a polifonia franco-flamenga, da poesia e do gênio melódico italiano. Dessa forma, o madrigal era caracterizado pela união entre música e texto, a liberdade da forma e a continuidade musical (CAVINI, 2011). O madrigal italiano foi um dos gêneros de composição mais refinados do século XVI, com conteúdo expressivo (MICHELS, 2003). O madrigal é o equivalente profano do motete e pertence à **música reservata**.



Música *reservata* refere-se a um estilo musical de caráter expressivo, tanto sacro como profano, com cromatismos, enarmonias e dissonâncias (CAVINI, 2011).

O **madrigal do trecento** era uma canção estrófica com refrão, no século XVI não tinha refrão, nem outras características de formas fixas. O madrigal inclui uma grande variedade de tipos poéticos, como soneto, balada, canção e outros. Os **madrigais de 1530 a 1550** eram a quatro vozes, misturando homofonia e polifonia. Um dos principais compositores dessa fase é Jacques Arcadelt (1500-1568). Os **madrigais clássicos de 1550 a 1580** eram escritos a cinco vozes, com sincronia entre música e texto. Os principais compositores dessa fase são Orlando di Lasso (1532-1594) e Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-1594). Os **madrigais tardios de 1580 a 1620** eram gêneros com uma intensificação da interpretação do texto unida aos recursos musicais. Os principais compositores dessa fase são: Luca Marenzio (1554-1599), Carlo Gesualdo (1560-1630) e Claudio Monteverdi (1567-1643) (CAVINI, 2011, p. 124).



Cláudio Monteverdi, através do madrigal, passou da escrita musical de conjunto vocal polifônico para solos e duetos com acompanhamento instrumental. Ouça o madrigal *Cruda Amarilli* em: <<https://youtu.be/bKTQQ28sSNo>>.

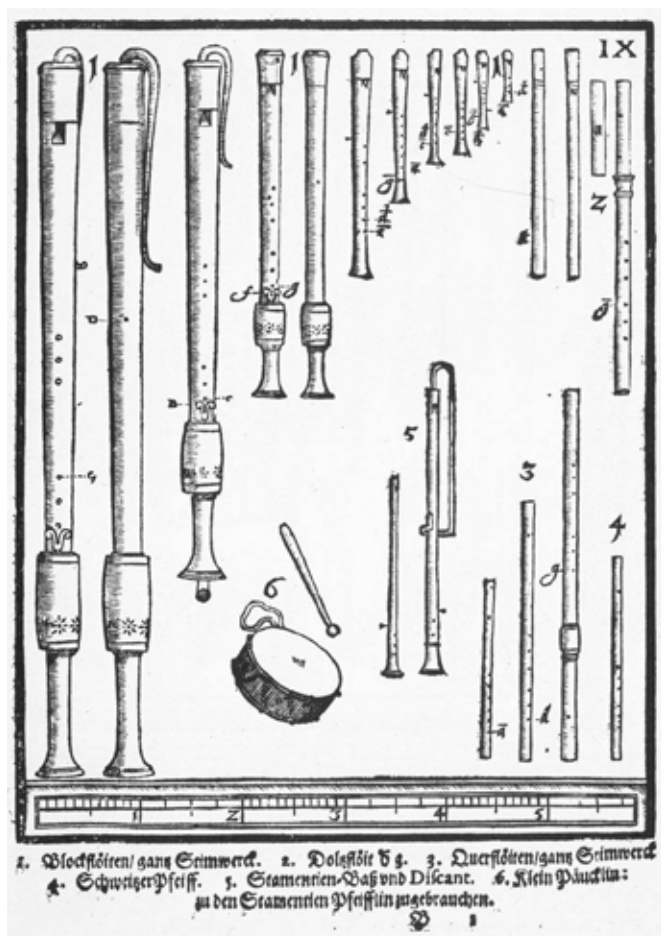
Madrigal (Inglaterra): Os madrigais ingleses eram composições polifônicas a quatro vozes, divididas em três tipos: **Madrigal tradicional**, uma música sem refrão, de caráter contrapontístico e em estilo imitativo. Destaca-se o compositor Thomas Weelkes (1575-1623). **Ballet**, que era ao mesmo tempo cantado e dançado, mais leve que o madrigal tradicional, música estrófica, de ritmo marcado e a textura trabalhada em acordes. Destaca-se o compositor Thomas Morley (1557-1602). **Ayre**, que era canção inglesa com execução variada. Destaca-se o compositor John Dowland (1563-1626) (CAVINI, 2011, p. 124).

4 MÚSICA INSTRUMENTAL DO SÉCULO XVI

O período entre os anos de 1450 e 1550 foi marcado pela polifonia vocal escrita, mas nesse período houve um aumento de interesse dos compositores pela música instrumental e o surgimento de estilos e formas independentes para a composição instrumental. Como vimos até aqui, os instrumentos participavam de todo tipo de música polifônica durante a Idade Média, considerando inclusive que uma parte significativa da música instrumental de danças, fanfarras ou outras peças não chegou até os dias atuais, pois não era escrita, mas improvisada no momento. Dessa forma, o incremento da música instrumental a partir de 1450 significa apenas que, a partir dessa data, a música instrumental teve um aumento da produção escrita, e não necessariamente da produção para esse segmento. Algo que se pode inferir nesse contexto é que os instrumentos, no Renascimento, passam a ser mais bem vistos, em contraste com a Idade Média, em que eram vistos com desprezo (GROUT; PALISCA, 2007).

É preciso levar em consideração que os documentos e manuscritos conservados com a música instrumental não correspondem à totalidade da música produzida e, na execução musical, muita coisa era acrescentada, como ornamentações. Outro aspecto interessante é que, a partir do século XVI, a publicação de livros que descrevem instrumentos ou instruem como tocar aumenta. A primeira obra desse tipo é de 1511 e a maioria destes livros era escrita em língua vernácula e não em latim, eram dirigidos para os executantes e não para os teóricos musicais. Através desses livros é possível conhecer as questões sobre o domínio da altura, temperamento, a afinação desses instrumentos e perceber a importância atribuída à improvisação de ornamentos sobre uma linha melódica (GROUT; PALISCA, 2007).

A música na Renascença tinha como ideal a sonoridade homogênea. Assim, de acordo com esse ideal, era comum, como demonstram documentos, o grande número e variedade de instrumentos construídos em séries ou famílias, que permitiam, justamente, um timbre uniforme do baixo ao soprano.

FIGURA 24 – CONSORT DE FLAUTAS NO *AUS SYNTAGMA MUSICUM*, DE MICHAEL PRAETORIUS, 1615

FONTE: <<https://goo.gl/Jb5kyZ>>. Acesso em: 27 out. 2018.

Além das flautas doces, os principais instrumentos de sopro na Renascença eram as *charamelas* (instrumentos de palheta dupla); os *cromornes* (instrumentos de palhetas duplas, mais suaves que as *charamelas*); o *kortholt* e o *rauschpfeife* (instrumentos com a palheta coberta por uma cápsula), a flauta transversal e os cornetos (que eram de madeira ou marfim); os trompetes e as *sacabuxas* (antepassado do moderno trombone, com sonoridade mais suave que a atual) (GROUT; PALISCA, 2007).

Havia dois tipos de instrumentos de teclas, o clavicórdio e o cravo. O clavicórdio produzia o som por uma tangente de metal que percutia a corda e permanecia em contato com ela; possuía um som delicado. Já o cravo possuía diferentes formas, tamanhos e nomes, como espineta e clavicembalo, entre outros. Todos eles produziam o som com a corda sendo puxada, o som era mais robusto que o do clavicórdio. O clavicórdio era um instrumento solista para pequenas salas; o cravo era para solos ou conjuntos (GROUT; PALISCA, 2007).

FIGURA 25 – CLAVICÓRDIO



FONTE: <<https://goo.gl/DrVFtm>>. Acesso em: 27 out. 2018.

O alaúde era o instrumento solista doméstico mais popular do Renascimento, era construído em vários tamanhos, com uma corda simples e cinco cordas duplas; o braço era provido de trastes e o cravelhal era inclinado para trás, formando um ângulo reto com o braço. Era possível tocar acordes, melodias, escalas e ornamentos, além de peças contrapontísticas. O alaúde podia ser utilizado como um instrumento solista e para acompanhar o canto.

FIGURA 26 – ALAÚDE



FONTE: <<https://goo.gl/LhWScE>>. Acesso em: 27 out. 2018.

No início do século XVI, a música instrumental estava ligada à execução da música vocal, dobrando vozes em composições sacras e profanas. As composições derivadas de modelos vocais eram transcrições de madrigais, *chansons* e motetes (GROUT; PALISCA, 2007).

4.1 CANZONA

Equivalente a canção ou *chanson*. A canzona instrumental era denominada *canzona* de sonar (canção para ser tocada) ou *canzona alla francese* (canção no estilo francês). Havia *canzonas* para instrumentos solos e conjuntos e tinham o mesmo estilo da *chanson* francesa: rápida, com ritmo marcado, textura contrapontística simples. A *canzona* tornou-se no final do século XVI a principal forma da música instrumental contrapontística (GROUT; PALISCA, 2007).

4.2 DANÇA

A dança fazia parte da sociedade renascentista como atividade obrigatória, para homens e mulheres, muitas danças da Renascença remontam ao século XIV (CAVINI, 2011). Numerosas músicas instrumentais do século XVI eram peças de dança para alaúde, instrumentos de tecla ou conjuntos instrumentais; não mais improvisadas como na Idade Média. Essas peças tinham estrutura rítmica marcada, regulares e dividiam-se em seções distintas. As principais danças do período são: a **basse danse**, uma dança nobre em três tempos executada sem saltos; a **pavana** (pavane), de ritmo binário e andamento moderado associada a uma dança viva como o **saltarello** em 6/8 até 1530 e à **galharda**, depois; **courante**, dança saltada de ritmo binário e andamento vivo; **alemanda** (alemande), peça simples, de ritmo binário e andamento moderado; a **gavota**, dança francesa do final do século XVI que deriva de uma forma de *brandle*, de ritmo binário e andamento vivo e alegre; **chacona** e **sarabanda** (*sarabande*), danças espanholas em três tempos, animadas e licenciosas (CAVINI, 2011). No século XVI as danças deram origem a um grande número de peças estilizadas que conservaram os ritmos característicos e que não tinham a finalidade de dança (GROUT; PALISCA, 2007).

4.3 PEÇAS IMPROVISADAS

Com o tempo, as particularidades improvisatórias da prática musical passaram a ser escritas em manuscritos e em obras impressas. O músico do século XVI possuía duas formas principais de improvisar, ornamentando sobre uma linha melódica ou acrescentando uma ou duas partes contrapontísticas a uma melodia existente, como a de um cantochão. São exemplos de peças do estilo improvisatório o prelúdio, ou preâmbulo, fantasia, *ricercare* e *tocata*, para instrumento de tecla (GROUT; PALISCA, 2007).

RICERCARE

Ao se adaptar peças vocais para a execução instrumental, originaram-se determinados tipos de composição instrumental que seguiam modelos vocais, como o *ricercare* e a *canzona* (semelhantes, respectivamente, ao motete e à *chanson*). O termo *ricercare* designa a busca das notas no braço do instrumento. Os primeiros *ricercari* (plural de *ricercare*) são de caráter improvisatório, depois de imitação, e em 1540 surgem os *ricercari* constituídos de uma sucessão de temas sem individualidade ou contrastes marcados, desenvolvidos por imitação e entrelaçados com o seguinte através da sobreposição de vozes na cadência. Na verdade, eles são motetes imitativos desprovidos de texto. Os *ricercari* desse tipo eram destinados à execução de conjunto, quase sempre destinado aos instrumentos de teclado (GROUT; PALISCA, 2007).

SONATA

O termo foi utilizado a partir do século XV para designar uma grande variedade de peças de música totalmente instrumentais para instrumentos solistas ou conjuntos (GROUT; PALISCA, 2007).

LEITURA COMPLEMENTAR**MÚSICA E MAGIA, PARTE III: POLIFONIA, INSTRUMENTOS ESTRANHOS E RENASCIMENTO**

Tiago de Lima Castro

Polifonia: Mudando as Regras do Jogo

Ao final do século IX, emerge uma nova prática musical: a polifonia, ou seja, a prática de cantar diferentes melodias simultaneamente. Isso provocará problemas práticos e teóricos; os práticos, pelos novos problemas com afinação e de processos compositivos, e os teóricos devido à teoria vigente funcionar para pensar uma única melodia sem acompanhamento. Vejam, mesmo que haja práticas corais, como no canto gregoriano, todos cantam exatamente a mesma melodia, e as novas práticas propõem cantar melodias diferentes simultaneamente. Tais práticas atraem fiéis às missas, além de questões sobre tais práticas, pois se são belas, devem expressar a verdade e o bem, baseado na antiga tríade platônica assimilada por Agostinho como belo, bem e verdade. Mas, e se tal beleza estiver desviando a música de sua finalidade mística para uma finalidade puramente sensual? O experimentalismo dos compositores, principalmente na Renascença, chegando a cantar textos diferentes simultaneamente, por exemplo, auxiliará a criar dúvidas e questões. Contudo, resistiremos à tentação de nos desviar do tema do texto.

A Influência dos Mouros

A reconquista dos territórios ibéricos trouxe uma tradição musical de origem moura e sefardita, com instrumentos como pandeiro e alaúde, e práticas musicais diversas. Os mouros, além de uma tradição místico-musical própria, também especulavam sobre esta utilizando-se de teorias pitagóricas. As canções sefarditas foram a base da prática musical dos trovadores. O Ocidente sempre se alimenta de práticas e conhecimentos de outros povos, tratando, contudo, de apagar tal influência em suas narrativas históricas.

Junto a estas novas práticas polifônicas e de trovadores, textos da antiguidade clássica foram redescobertos nos territórios ibéricos, além do retorno da troca de documentos com bizantinos. Isso gestou o Renascimento. O Renascimento é visto como uma ascensão da razão em face do obscurantismo medieval devido ao reavivamento do pensamento platônico entre os intelectuais, ainda que tal visão seja um tanto romantizada.

Entra Hermes Trismegisto

O padre Marsílio Ficino traduziu Platão do grego para o latim, disponibilizando sua obra, através do mecenato dos Médici. Porém, fará o mesmo com os neoplatônicos e o *Corpus Hermeticum*, os textos atribuídos a Hermes Trismegisto, provavelmente do século IV, de forma que seu neoplatonismo estava embebido do hermetismo, sendo este o neoplatonismo dominante no pensamento renascentista. Dessa maneira, Ficino definirá o Mago – amigo leitor, por mais estranho que pareça, o padre Ficino utilizou especificamente este termo – como o homem-Deus, homem espiritual, sendo este o ideal que deve ser alcançado através dos estudos e das práticas, de cunho cristão, hermético e neoplatônico. Quais disciplinas o Mago deveria dominar? Para Ficino, esse processo ascético se dá no pleno domínio, e não somente um conhecimento ou prática superficiais, da literatura, medicina, música, arte, filosofia e teologia. Antes de Leonardo da Vinci ser tido como o modelo de renascentista, tal modelo se une à ideia de Mago em Ficino. Ele chegou a ser indiciado por práticas de necromancia em sua Nova Academia, mas nada fora efetivamente comprovado. Contudo, os estudos de hermetismo que perpassam todas as escolas esotéricas posteriores se dão graças à tradução de Ficino e, provavelmente, com influência de sua interpretação destes. Diga-se de passagem que é uma pena que o *Corpus Hermeticum* não esteja todo disponível em português, e nem os escritos de Ficino sobre este.

Magia Musical nas Cortes Renascentistas

A valorização da música pelos Médici, que influenciará a Europa como um todo, se dá numa concepção mágica e médica da música, pelas propriedades desta como proposto por Ficino e outros teóricos italianos, como Lorenzo Giacomini Tebalducci Malespini. A ação mágica da música, propiciando melhor saúde física, mental e espiritual, influirá sobre todas as cortes e na valoração das práticas musicais. Este contexto é que propiciará o surgimento da ópera, já que esta ressuscitaria as práticas místicas da tragédia grega, originalmente encenadas em festivais a Dionísio, propiciando a catarse dos humores deletérios, aqueles que a medicina da época considerava os constituintes da fisiologia humana. Dessa forma, a concepção mágica da música foi um dos motivos que impulsionou sua prática nas cortes.

Os teóricos musicais não usavam o termo mágico. Porém, se lermos Gioseffo Zarlino, o qual defendeu a racionalidade do processo de composição musical, sendo que o termo sujeito do contraponto que ele propôs é utilizado ainda em nossos dias, verificamos que ele parte de uma análise da relação dos números com a natureza, em uma releitura de Boécio, para, a partir daí, discutir a natureza numérica do som e dos processos de composição musical. Ainda defendendo ideias boecianas, fica evidente que a música afeta a alma e o corpo humano, e pode ser analisada efetivamente por suas relações numéricas internas. A ausência do termo magia se dá pelo cunho pejorativo deste, já que Zarlino está defendendo as novas práticas musicais dentro da Igreja Católica no complexo contexto da Contrarreforma.

O próprio Lutero teve grande preocupação com as estruturas harmônicas da música religiosa, como mestre da capela que também era. Afinal, a música deveria ser meio de religião a Deus, e nisso, as estruturas contrapontísticas deveriam exprimir os afetos propostos pelos textos cantados e propiciar sua compreensão.

Música e a Astronomia Moderna

No desenvolvimento da ciência moderna, esta estava diretamente ligada à música. Como dito acima, as experiências astronômicas tinham argumentações musicais. Um exemplo era o problema de utilizar números irracionais em cálculos astronômicos, pois se não são racionais e estão na natureza, então a razão é incapaz de apreender na natureza ou a própria criação em si não é racional. Contudo, as práticas polifônicas levaram a modificações nos processos de afinação, de forma a terem base em números irracionais, e mesmo assim são belas. Lembrando da tríade platônica ainda existente, do belo, bem e verdade, se a música produzida por números irracionais é bela, então estes números irracionais são verdadeiros e estão na natureza, podendo, portanto, ser aplicados ao estudo da astronomia. Por isso, ideias como a música das esferas, que retornou com vigor após Kepler, foi tão importante para a ciência. De forma que ainda a ordem cósmica é vista como música, a qual se for imitada pela música que produzimos permite a simpatia com a própria ordem das coisas. Se quiser se aprofundar neste assunto, recomendo as obras *Quantifying Music: The Science of Music at the First Stage of the Scientific Revolution*, de Hendrik Florence Cohen, e *Music and the Making of the Modern Science*, de Peter Pesic, ambos historiadores da ciência.

FONTE: <<https://goo.gl/z9Eo6R>>. Acesso em: 12 set. 2018.

RESUMO DO TÓPICO 3

Neste tópico, você aprendeu que:

- O período de 1520 a 1560 destaca-se pela maior diversidade da expressão musical, novos tipos e formas de música e maior número de composições instrumentais. Destacam-se nesse período os compositores Ludwig Senfl (c. 1486-1542 ou 1543), Adrian Willaert (c. 1480-1562), Jacobus Clemens (c. 1510-c. 1556) e Nicolas Gombert (c. 1495-c. 1556).
- A música no século XVI era internacional, mas cada país também possuía música própria, com um apelo popular maior do que a música erudita dos compositores do Norte.
- A dependência musical dos compositores franco-flamengos no século XVI foi substituída pela dependência da Itália no início do século XVII.
- Os estilos nacionais desenvolvem-se mais tarde na Alemanha. Nas cortes alemãs cresceu a arte monofônica dos *minnesinger* e, nas cidades e vilas a partir de 1450, a dos *meistersinger*.
- *Frottola* são canções estróficas italianas, compostas em estilo silábico e a quatro vozes, com uma estrutura rítmica bem marcada, harmonias diatônicas simples e um estilo homofônico, e a melodia na voz mais aguda. O auge da frotola aconteceu no final do século XV e início do século XVI. Os principais compositores de *frottole* foram italianos.
- A *lauda* era uma canção de devoção não litúrgica, popular. Os textos eram em italiano, latim, a quatro vozes e, muitas vezes, as melodias eram de canções profanas.
- As *chansons* eram canções rápidas, ritmadas, em compasso binário, melodia principal na voz mais aguda. Dividiam-se em partes curtas e diferentes entre si.
- As *chansons* de compositores franco-flamengos, durante a primeira metade do século XVI, eram mais contrapontísticas do que as *chansons* francesas, uma textura mais densa, linhas melódicas melismáticas e um ritmo menos marcado.
- O *lied* é uma canção polifônica alemã, com composição conservadora e técnica contrapontística que veio da tradição franco-flamenga. Ludwig Senfl é o principal compositor de *lieder*.

- *Quodlibet* são peças compostas por diversas canções ou fragmento de canções com o objetivo de obter uma mistura de textos.
- *Villancico* é o mais importante gênero da polifonia profana espanhola, tem origem no poema lírico medieval de temas populares, musicados para a dança.
- O madrigal renascentista é uma música de câmara para grupos pequenos de cantores e instrumentistas, foi o gênero mais importante da música profana italiana do século XVI e tornou a Itália o centro musical da Europa.
- Os instrumentos, no Renascimento, passam a ser mais bem vistos, em contraste com a Idade Média, em que eram vistos com desprezo. Havia um grande número e variedade de instrumentos construídos em séries ou famílias, que permitiam um timbre uniforme do baixo ao soprano.
- No início do século XVI, a música instrumental estava ligada à execução da música vocal, dobrando vozes em composições sacras e profanas. As composições derivadas de modelos vocais eram transcrições de madrigais, *chansons* e motetes (GROUT; PALISCA, 2007).



1 (SEE/PE 2008) Denominou-se de Renascimento o grande movimento de renovação das artes, das letras e das ciências, surgido a partir do século XV, estendendo-se ao final do século XVI, tornando o mundo mais luminoso. Na música, o Renascentismo veio a ter os agentes modificadores, que, ao mesclarem ritmos de músicas populares, trovadorescas, mudaram a qualidade musical que era praticada até os finais do século XIV. Assinale a alternativa que contém a forma musical não desenvolvida no Renascimento.



- a) () Ópera.
- b) () *Chanson*.
- c) () *Frottola*.
- d) () Madrigal.

2 (SEE/PE 2008) No renascimento musical do século XV, vários compositores e teóricos se notabilizaram, à medida que tornavam os textos cantados mais brilhantes, luminosos, em razão das concatenações harmônicas, que surgiam a partir de superposições melódicas, o que caracteriza a polifonia. Assinale a seguir o compositor que não atuou no século XV.



- a) () Guillaume Dufay.
- b) () Marchettus de Pádua.
- c) () Joannes Ockeghem.
- d) () Josquin des Prez.

3 (SEE/PE 2008) O ponto culminante do Renascimento, inclusive na música, aconteceu no final do século XVI, apontando-nos na história um extraordinário elenco de compositores que nos legaram um rico repertório musical, tanto religioso quanto profano. Assinale o compositor que pertenceu ao Renascimento.



- a) () Arnold Schoenberg.
- b) () Orlando di Lasso.
- c) () Antônio Vivaldi.
- d) () Igor Stravinsky.

HISTÓRIA DA MÚSICA: DO RENASCIMENTO AO BARROCO

OBJETIVOS DE APRENDIZAGEM

A partir do estudo desta unidade, você deverá ser capaz de:

- compreender o período de transição da música, o Renascimento tardio;
- conhecer os impactos da Reforma e da Contrarreforma na música;
- identificar compositores importantes no período do Renascimento tardio;
- entender a importância do período Barroco para a música;
- apreciar os principais gêneros de música vocal no período Barroco;
- conhecer a música sacra Barroca,
- identificar as principais modificações na música instrumental;
- valorizar os compositores de destaque do período.

PLANO DE ESTUDOS

Esta unidade está dividida em três tópicos. No decorrer da unidade você encontrará autoatividades com o objetivo de reforçar o conteúdo apresentado.

TÓPICO 1 – MÚSICA SACRA NO RENASCIMENTO TARDIO

TÓPICO 2 – MÚSICA VOCAL NO PERÍODO BARROCO

TÓPICO 3 – MÚSICA SACRA E INSTRUMENTAL NO PERÍODO BARROCO

MÚSICA SACRA NO RENASCIMENTO TARDIO

1 INTRODUÇÃO

A partir do século XVI, como vimos anteriormente, o Renascimento e a atividade musical europeia foram marcados por reformas religiosas em resposta a abusos cometidos pela Igreja Católica e por causa de uma mudança de visão de mundo. Em 1517, Martinho Lutero (1483-1546) afixou uma lista de 95 teses na porta da Igreja de Wittenberg (Alemanha) com críticas a vários aspectos da doutrina católica, como a venda de indulgências e o celibato, iniciando a Reforma Luterana (CAVINI, 2011).

FIGURA 1 – MARTIN LUTHER PREGANDO NO CASTELO DE WARTBURG



FONTE: <https://www.1st-art-gallery.com/thumbnail/187000/187319/popular_bg/Vogel/Luther-Preaches-Using-His-Bible-Translation-While-Imprisoned-At-Wartburg,-1882.jpg?ts=1505655060>. Acesso em: 18 dez. 2018.

Nota: Pintura de Hugo Vogel de 1882.

Neste momento histórico, a música ficou dividida em música católica e música protestante. Além de questões doutrinárias, os objetivos musicais comuns dos reformadores na Inglaterra, Alemanha e França, eram que as letras das canções deveriam ser na língua própria de cada nação, deveriam ser ouvidas e entendidas, assim como deveria haver a participação no canto das congregações. Essa participação vocal no culto é uma das características principais da Reforma na música (CAVINI, 2011).

Inicialmente, as dificuldades da música protestante foram encontrar uma linguagem para a utilização nos cantos que não fosse vulgar, incluir a participação cantando dos fiéis nos cultos e a dificuldade em compor melodias seguindo os princípios da Reforma e também do canto popular. Apesar dos objetivos comuns da Reforma, as características na música foram diferenciadas em cada um dos países (CAVINI, 2011).

Após a cisão com a Igreja de Roma, a Igreja luterana manteve uma grande parte da liturgia católica tradicional, um considerável uso do latim nos serviços religiosos, e muito da música católica, cantochão e polifonia, às vezes em latim, outras traduzidas para o alemão, outras com novos textos alemães adaptados às antigas melodias (chamadas de *contrafacta*). No século XVI, a música na Igreja luterana refletia as convicções de Lutero: a crença no poder educativo e ético da música e o desejo pela participação de toda congregação na música dos serviços religiosos (GROUT; PALISCA, 2007).

Na França aconteceu a **Reforma Calvinista** em 1534 com João Calvino (1509-1564), que pregava a salvação da alma somente através do trabalho justo e honesto. Na Inglaterra, a **Reforma Anglicana** foi iniciada assim que o rei Henrique VIII (1509-1547) rompeu relações com a Igreja Católica motivado pela não autorização de seu divórcio com Catarina de Aragão. Essa foi uma reforma mais política do que doutrinária (CAVINI, 2011).

Para se contrapor a essas novas doutrinas, a Igreja Católica iniciou a Inquisição. O Tribunal da Inquisição atuou com força nos séculos XIII e XIV e foi reativado em 1542 com o objetivo de julgar e perseguir as pessoas acusadas de praticar ou difundir as novas doutrinas protestantes. O Concílio de Trento foi convocado em 1545 e deliberou sobre ações de combate à Reforma Protestante, sobre a criação da Companhia de Jesus e o fortalecimento da autoridade do papa, entre outras questões (CAVINI, 2011). O Concílio de Trento foi o início da Contrarreforma, caracterizada por ser uma reforma moral, do culto e música.

A música da **Contrarreforma** era caracterizada por ser à capela, pois acreditava-se que apenas a voz humana era digna de louvar o Criador. Essa crença foi a base do estilo de Giovanni Pierluigi da Palestrina, importante compositor que conheceremos a seguir. Neste tópico iremos conhecer a prática musical presente nesse contexto de Reforma e Contrarreforma em um momento de transição do Renascimento para o período Barroco.

2 MÚSICA NA REFORMA NA ALEMANHA

Destacam-se na contribuição musical da Igreja luterana os hinos estróficos cantados pela congregação, harmonizados a quatro vozes, chamados de **corais**. Assim como a grande maioria da música do século XVI derivou do cantochão, grande parte da música dos séculos XVII e XVIII derivou do coral (GROUT; PALISCA, 2007). A partir de 1524 foram publicadas coletâneas de corais, destinadas a serem cantadas pela congregação em uníssono, sem harmonização ou acompanhamento. A notação, vale o destaque, em alguns livros era semelhante ao canto gregoriano contemporâneo, sem indicação de duração das notas, em outros as melodias eram apresentadas em notação mensural precisa (GROUT; PALISCA, 2007). As composições de corais eram de composição nova, porém muitas se baseavam em canções profanas e sacras já existentes (GROUT; PALISCA, 2007).

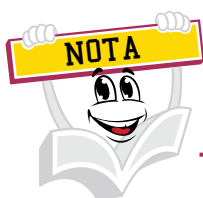
Dentro dos corais é preciso destacar os **contrafacta**, paródias de canções profanas, em que a melodia se conservava e o texto era substituído por uma letra nova ou alterado para um sentido espiritual. A adaptação de canções profanas e composições polifônicas para fins religiosos era comum no século XVI (GROUT; PALISCA, 2007).

As composições polifônicas sobre corais também se tornaram comuns. Em 1524 Johan Walter (1496-1570), principal colaborador de Lutero, publicou um volume com 38 arranjos de corais alemães e cinco motetes latinos, que foi ampliado em edições posteriores até 1551 (GROUT; PALISCA, 2007). Em 1544, Georg Rá (1488-1548), editor de música de destaque da Alemanha luterana, publicou uma antologia com os principais compositores alemães e suíço-alemães da primeira metade do século XVI, como Ludwig Senfl, Thomas Stoltzer (c. 1475-1526), Benedictus Ducis (c. 1490-1544) Sixtus Dietrich (c. 1490-1548), Arnold von Bruck (c. 1470-1554) e Lúpus Hellinck (c. 1495-1541) (GROUT; PALISCA, 2007).

Inicialmente, nos arranjos polifônicos, os fiéis cantavam apenas a melodia principal, depois, através da tradição oral, a rítmica desses arranjos modificou-se e ficou mais simples. Essas melodias adaptadas pelos fiéis tiveram grande aceitação pela simplicidade de estrutura, caráter popular, unidade de estilo conseguida pela interpretação a arranjos (CANDÉ, 1994).

Os corais polifônicos variavam no estilo: alguns possuíam a técnica mais antiga do *Lied* alemão, outros eram semelhantes aos motetes franco-flamengos, outros ainda eram em estilo simples, usual na primeira metade do século XVI. É importante destacar que os arranjos de polifonia eram destinados ao coro e não à congregação e era corrente alternar estrofes cantadas em uníssono pelo coro, dobrado por instrumentos, com estrofes cantadas pela congregação em uníssono e sem acompanhamento instrumental (GROUT; PALISCA, 2007).

No final do século XVI houve uma mudança, os corais começaram a utilizar o estilo cancional, no qual as composições são baseadas inteiramente em acordes, com ritmo simples, a melodia presente na voz aguda, parecidas com hinos. A partir do século XVII passou-se a utilizar cada vez mais o órgão para tocar todas as vozes enquanto a congregação cantava a melodia. Com esse estilo foi realizada a publicação da coletânea *Fünfzig Lieder und Psalmen* (Cinquenta Corais e Salmos), por Lucas Osiander (1534-1604), em 1586, e destacam-se nesse estilo compositores como H. L. Hassler, Michael Praetorius (1571-1621) e Johan Hermann Schein (GROUT; PALISCA, 2007).

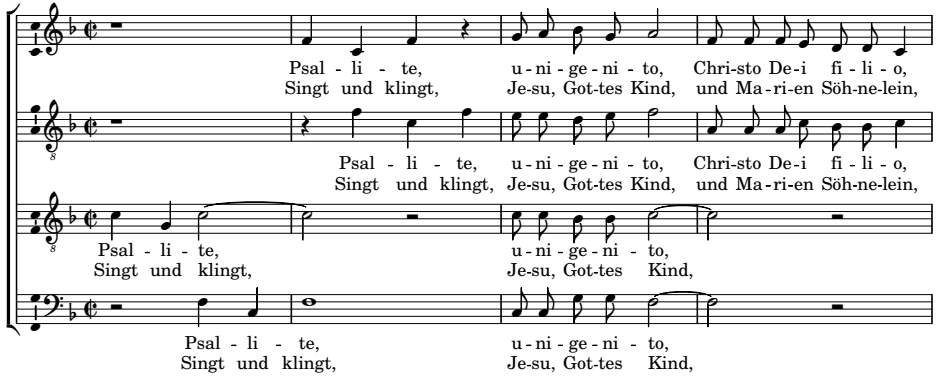


Ao final do século XVI os compositores da Alemanha protestante começaram a utilizar as melodias tradicionais como base para a criação artística, acrescentando detalhes descritivos e interpretação individual, essas composições são conhecidas como motetes corais. Dessa forma, os motetes corais podiam afastar-se das melodias corais tradicionais. Os principais compositores de motetes alemães neste período foram Johannes Eccard (1553-1611), Leonhard Lechner (c. 1553-1606) e Michael Praetorius (GROUT; PALISCA, 2007). Michael deixou um importante conjunto de músicas de adoração e especializou-se em músicas para o advento e Natal. Uma de suas músicas de destaque é moteto *Psallite, Unigenito* cujo texto usa duas linguagens diferentes, o refrão está em latim e acredita-se que tenha derivado de uma canção popular anterior para o Natal e, intercalando, há dois versos na língua alemã vernacular. Ouça esse moteto em: <<https://youtu.be/2qywjz-qSXg>>.

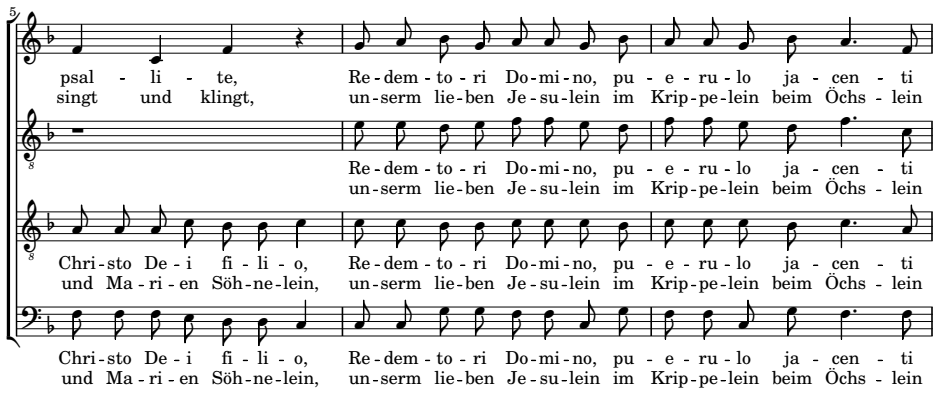
FIGURA 2 – MICHAEL PRAETORIUS – PSALLITE, UNIGÊNITO

Psallite, unigenito

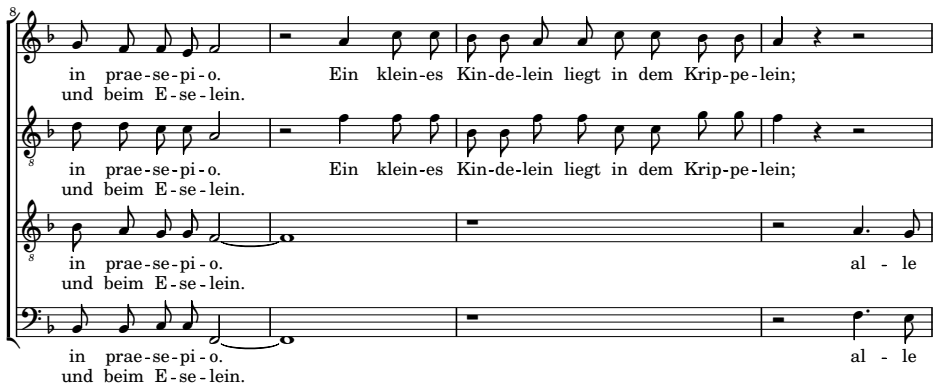
Michael Praetorius



Psal - li - te, u - ni - ge - ni - to, Chri - sto De - i fi - li - o,
Singt und klingt, Je - su, Got - tes Kind, und Ma - ri - en Söh - ne - lein,
Psal - li - te, u - ni - ge - ni - to, Chri - sto De - i fi - li - o,
Singt und klingt, Je - su, Got - tes Kind, und Ma - ri - en Söh - ne - lein,
Psal - li - te, u - ni - ge - ni - to,
Singt und klingt, Je - su, Got - tes Kind,
Psal - li - te, u - ni - ge - ni - to,
Singt und klingt, Je - su, Got - tes Kind,



psal - li - te, Re - dem - to - ri Do - mi - no, pu - e - ru - lo ja - cen - ti,
singt und klingt, un - serm lie - ben Je - su - lein im Krip - pe - lein beim Öchs - lein
Re - dem - to - ri Do - mi - no, pu - e - ru - lo ja - cen - ti
un - serm lie - ben Je - su - lein im Krip - pe - lein beim Öchs - lein
Chri - sto De - i fi - li - o, Re - dem - to - ri Do - mi - no, pu - e - ru - lo ja - cen - ti,
und Ma - ri - en Söh - ne - lein, un - serm lie - ben Je - su - lein im Krip - pe - lein beim Öchs - lein
Chri - sto De - i fi - li - o, Re - dem - to - ri Do - mi - no, pu - e - ru - lo ja - cen - ti
und Ma - ri - en Söh - ne - lein, un - serm lie - ben Je - su - lein im Krip - pe - lein beim Öchs - lein



in prae - se - pi - o. Ein klein - es Kin - de - lein liegt in dem Krip - pe - lein;
und beim E - se - lein.
in prae - se - pi - o. Ein klein - es Kin - de - lein liegt in dem Krip - pe - lein;
und beim E - se - lein.
in prae - se - pi - o. al - le
und beim E - se - lein.
in prae - se - pi - o. al - le
und beim E - se - lein.

Psallite, unigenito - Page 1

© Monique Rio (CC BY 4.0) | Edition Date: 13-Aug-2016

12

al - le lie - be En - ge - lein die - nen dem
 al - le lie - be En - ge - lein die - nen dem
 lie - be En - ge - lein die - nen dem Kin - de - lein, und sin - gen ihm fein. Psa - li -
 lie - be En - ge - lein die - nen dem Kin - de - lein, und sin - gen ihm fein. Psa -
 Singt... und Singt...

17

Kin - de - lein. Psa - li - te, u - ni - ge - ni - to, Chri - sto De - i fi - li - o,
 Singt und klingt, Je - su, Got - tes Kind, und Ma - ri - en Söh - ne - lein,
 Kin - de - lein. Psa - li - te, u - ni - ge - ni - to, Chri - sto De - i fi - li - o,
 Singt und klingt, Je - su, Got - tes Kind, und Ma - ri - en Söh - ne - lein,
 te, u - ni - ge - ni - to,
 klingt, Je - su, Got - tes Kind,
 - li - te, u - ni - ge - ni - to,
 und klingt, Je - su, Got - tes Kind,

21

psal - li - te, Re - dem - to - ri Do - mi - no, pu - e - ru - lo ja - cen - ti in prae - se - pi - o.
 singt und klingt, un - serm lie - ben Je - su - lein im Krip - pe - lein beim Öchs - lein und beim E - se - lein.
 Re - dem - to - ri Do - mi - no, pu - e - ru - lo ja - cen - ti in prae - se - pi - o.
 un - serm lie - ben Je - su - lein im Krip - pe - lein beim Öchs - lein und beim E - se - lein.
 Chri - sto De - i fi - li - o, Re - dem - to - ri Do - mi - no, pu - e - ru - lo ja - cen - ti in prae - se - pi - o.
 und Ma - ri - en Söh - ne - lein, un - serm lie - ben Je - su - lein im Krip - pe - lein beim Öchs - lein und beim E - se - lein.
 Chri - sto De - i fi - li - o, Re - dem - to - ri Do - mi - no, pu - e - ru - lo ja - cen - ti in prae - se - pi - o.
 und Ma - ri - en Söh - ne - lein, un - serm lie - ben Je - su - lein im Krip - pe - lein beim Öchs - lein und beim E - se - lein.

3 MÚSICA SACRA DA REFORMA FORA DA ALEMANHA

Na música, a Reforma ocorrida nos Países Baixos, Suíça e França teve um efeito diferente do ocorrido na Alemanha. As outras vertentes protestantes, por exemplo, o calvinismo, opunham-se à manutenção de elementos da liturgia e cerimonial católico, e ao canto de textos não pertencentes à Bíblia, diferenciando-se de Lutero. Dessa forma, as únicas produções musicais permitidas em igrejas calvinistas foram as coleções de salmos, com melodias e composições novas ou com origem popular ou adaptadas ao cantochão (GROUT; PALISCA, 2007).

Inicialmente os salmos eram cantados nos serviços religiosos em uníssono e sem acompanhamento, já na prática doméstica foram compostas versões a quatro ou mais vozes em estilo cordal simples com arranjos elaborados assemelhando-se aos motetes. Porém, aos poucos, algumas versões mais simples a quatro vozes eram utilizadas no culto público.

Calvino foi mais radical do que Lutero em relação à presença da música nos cultos, não acreditava no enriquecimento espiritual através do canto, mas reconhecia seu poder de comoção sobre os homens (CANDÉ, 1994). Baseando-se em Lutero, em 1539, realizou uma coletânea inicial de cantos comunitários, o *Aulcuns pseaulmes et cantiques mys en chant*, baseado em um Saltério alemão. A adaptação da métrica do alemão para o francês não foi bem-sucedida (CAVINI, 2011).

Traduções e melodias francesas foram realizadas e adotadas pelas igrejas reformadas na Alemanha, Holanda, Inglaterra e Escócia. As melodias presentes no Livro de Salmos francês caracterizam-se por serem suaves, intimistas e austeras quando em comparação com os corais alemães. As melodias dos salmos das igrejas calvinistas não se expandiam em formas vocais e instrumentais de maiores proporções como aconteceu com os corais alemães, tendo em vista que as igrejas calvinistas não estimulavam a elaboração musical (GROUT; PALISCA, 2007).

Destacam-se na França os compositores de salmos Claude Goudimel (c. 1505-1572) e Claude Le Jeune; e nos Países Baixos, J. P. Sweelinck. A coleção de salmos francesa de maior destaque foi publicada em 1562, com textos traduzidos por Clement Marot (1496-1544) e Théodore de Bèze (1519-1605) e melodias de Louis Bourgeois (c. 1510-c. 1561) (GROUT; PALISCA, 2007).



O exemplo mais conhecido de melodia proveniente do Livro de Salmos francês de 1562 é utilizada para cantar o Salmo 100 (com a tradução de William Kethe nomeada *Todas as Pessoas que na Terra Habitam*) e por isso é conhecida como *Old Hundreth* (Centenário). A melodia em geral é atribuída ao compositor francês Louis Bourgeois (c. 1510 - c.1560) e foi associada inicialmente ao Salmo 134. A melodia é cantada com outras letras também (GROUT; PALISCA, 2007). Escute essa melodia com o Coro do King's College Cambridge em: <<https://youtu.be/x0hvizFZf5Q>>.

FIGURA 3 – VERSÃO DO SALMO *OLD HUNDRETH*, DE 1628, IMPRESSO POR STERNHOLD & HOPKINS PSALTER



FONTE: <[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Old_Hundredth_Sternhold_%26_Hopkins_\(1628\),_crop.JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Old_Hundredth_Sternhold_%26_Hopkins_(1628),_crop.JPG)>. Acesso em: 04 fev. 2019.

Na Inglaterra os efeitos musicais da Reforma foram menos radicais que na França:

[...] 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 Reforma promoveu a simplificação do estilo musical e os compositores passaram a pensar mais harmonicamente e menos polifonicamente (CAVINI, 2011). Anteriormente à Reforma, no início do século XV, houve na Boêmia (atual República Checa), encabeçado por Jan Hus (1373-1415), um movimento que levou ao banimento da música polifônica e dos instrumentos nas igrejas até meados do século XVI. Os hinos cantados eram simples, em geral monofônicos e com caráter popular (GROUT; PALISCA, 2007).

4 CONTRARREFORMA

A música católica do século XVI teve mudanças decisivas. Roma foi conquistada e saqueada por mercenários espanhóis e alemães sob o comando de Carlos V, em 1527, abalando o estilo de vida luxuoso das autoridades eclesiásticas da cidade. Além disso, a reforma do Norte da Europa e, em decorrência, a perda de fiéis em países como a Inglaterra, Países Baixos, Alemanha, Áustria, Boêmia, Polônia e Hungria tornaram urgente a Contrarreforma (GROUT; PALISCA, 2007).

Entre 1545 e 1563 aconteceu o Concílio em Trento, Norte de Itália, com o objetivo de formular e sancionar oficialmente medidas destinadas a expurgar abusos da Igreja. A música sacra foi também tratada pelo concílio. A música sacra foi criticada por seu espírito profano, com a utilização de missas baseadas em *cantus firmus* profanos ou na imitação de *chansons*, pela complexidade na polifonia que impossibilitava a compreensão das palavras na liturgia, pelo uso de instrumentos ruidosos na igreja e pela atitude irreverente dos cantores. A decisão do concílio quanto à prática musical foi sobre a necessidade de evitar tudo que fosse impuro, não houve nenhuma determinação de caráter técnico (GROUT; PALISCA, 2007).

A Contrarreforma também buscou a simplificação de sua música e criou um repertório em língua vernácula. O Concílio de Trento proibiu práticas profanas, como a melodia e harmonia popular na música da Igreja, retomando o canto gregoriano de padrões simples e já estabelecidos da música tradicional de Igreja. Apesar disso, não houve o sucesso esperado, 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).

A Contrarreforma, apesar de combater a polifonia ao incentivar as melodias simples, tonais, com regularidade rítmica, forma concisa e predominância da voz superior, não conseguiu sufocar a produção polifônica, ao contrário, ao inibir a complexidade de composição, permitiu que a polifonia sacra alcançasse seu auge (CAVINI, 2011).

Jacobus de Kerle (c. 1532-1591) foi um compositor flamengo que compôs uma série de *preces speciales* cantadas durante o concílio e que, pela clareza na escrita polifônica, uso de idioma homofônico, espírito religioso e sóbrio, convenceu os membros do concílio do valor da música polifônica, impedindo seu banimento (GROUT; PALISCA, 2007).



Existe uma lenda que conta que o Concílio de Trento tentou abolir a polifonia e que o compositor Palestrina teria composto uma missa a seis vozes, a Missa do Papa Marcelo (1567), para demonstrar que o estilo polifônico permitia a compreensão do texto, tornando-se assim o "salvador da música sacra" (GROUT; PALISCA, 2007).

4.1 PALESTRINA

Palestrina é o nome de uma localidade próxima a Roma onde nasceu o compositor Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-1594). Giovanni teve sua formação musical em Roma e em 1544 foi nomeado organista e mestre de capela da cidade. Foi ainda mestre da Capela Giulia de São Pedro de Roma, cantor da Capela Sistina, mestre de capela em São João de Latrão e em Santa Maria Maior, ensinou também no Seminário Jesuíta de Roma (GROUT; PALISCA, 2007).

FIGURA 4 – RETRATO DE PALESTRINA COM A PARTITURA DA MISSA PAPA MARCELO



FONTE: <<https://goo.gl/KiHbyi>>. Acesso em: 18 dez. 2018.



A Missa do Papa Marcelo foi composta por Giovanni Pierluigi da Palestrina em homenagem ao Papa Marcelo II, considerada a missa mais conhecida e executada do compositor. O Papa Marcelo ordenou aos seus compositores que reformulassem seu estilo e abandonassem os adornos musicais supérfluos para se concentrarem no significado das palavras, e esta é a Missa que Palestrina compôs em resposta a essa exigência. Ouça o Kyrie da *Missa Papa Marcelo* em: <<https://youtu.be/FI2PSEfPO30>>.

Palestrina, no final de sua vida, comandou a revisão da música dos livros litúrgicos oficiais para adequá-los às alterações introduzidas nos textos por ordem do Concílio de Trento. Esta tarefa não terminou com Palestrina, foi continuada até 1614, com a edição do Gradual de Médici. Essa edição e outras permaneceram em diversos países até a reforma definitiva do canto, presente na edição vaticana de 1908. As obras de Palestrina são, em sua maioria, sacras: 104 missas, aproximadamente 250 motetes, composições litúrgicas, e cerca de 50 madrigais espirituais com textos italianos (GROUT; PALISCA, 2007).

Palestrina foi um compositor muito conhecido e sua técnica de composição já foi analisada minuciosamente. Conhecido como o príncipe da música, destaca-se o seu estilo sacro que captou o caráter sóbrio e conservador da Contrarreforma. O estilo palestriniano é considerado o modelo da música sacra polifônica, assim, manuais de ensino de contraponto procuraram instruir jovens compositores para recriar este estilo. Palestrina estudou as obras de compositores franco-flamengos, dominando a técnica (GROUT; PALISCA, 2007).

Algumas das missas de Palestrina foram escritas no estilo antiquado do *cantus firmus*, mas preferia parafrasear o cantochão em todas as vozes. Uma das características de Palestrina é o conservadorismo, exemplificado no fato de a maioria de suas obras serem apenas para quatro vozes em uma época em que os compositores escreviam para cinco ou mais vozes. Outra característica das composições de Palestrina é o fato de ele evitar o cromatismo, um recurso expressivo muito utilizado por outros compositores na época. Palestrina só utilizava alterações essenciais exigidas pelas convenções de música *ficta* (GROUT; PALISCA, 2007).

A música de Palestrina é marcada pela suavidade das linhas diatônicas e aplicação discreta da dissonância, as sonoridades verticais são alcançadas por movimento lógico e natural das várias vozes. Palestrina utilizava em suas composições, assim como toda a polifonia do século XVI, ritmos coletivos, resultantes das combinações harmônicas e contrapontísticas das linhas. Outra característica de Palestrina era a regularidade rítmica calmamente marcada (GROUT; PALISCA, 2007).



O moteto *Super flumina Babylonis*, a quatro vozes, de Palestrina, foi impresso pela primeira vez em seu segundo livro de motetos. Ela segue o estilo moteto de Palestrina, cada frase de seu texto recebe uma frase musical e vários começam com pontos clássicos de imitação. Ouça *Super flumina Babylonis* em: <<https://youtu.be/pbHz3-CNh6U>>.

Palestrina destaca-se por ser o primeiro na história da música ocidental a ser preservado, isolado e utilizado como modelos em épocas posteriores. A sua obra foi considerada o ideal musical de certos aspectos do catolicismo (GROUT; PALISCA, 2007).

Outros compositores prolongaram e contribuíram para o estilo musical de Palestrina, como Giovanni Nanino (c. 1545-1607), discípulo de Palestrina, Felice Anerio (1560-1614), discípulo de Nanino e Giovanni Animuccia (c. 1500-1571), predecessor de Palestrina em S. Pedro (GROUT; PALISCA, 2007).

4.2 VICTORIA

O espanhol Tomás Luis de Victoria (1548-1611) foi outro importante compositor da escola romana. No século XVI havia uma relação próxima entre compositores romanos e espanhóis. Acredita-se que Victoria tenha estudado com Palestrina em Roma e ao voltar para a Espanha tornou-se capelão da imperatriz Maria. Era um compositor exclusivamente sacro e seu estilo é parecido com o de Palestrina, porém sua música possuía uma intensidade na expressão do texto, como uma característica individual do compositor. Como destacam Grout e Palisca (2007, p. 296), “a arte de Palestrina é comparável à de Rafael; a de Victoria, com o seu apaixonado fervor religioso, assemelha-se à do seu contemporâneo El Greco”.

FIGURA 5 – RETRATO DE TOMÁS LUIS DE VICTORIA



FONTE: <<https://i.ytimg.com/vi/iOeNeN5nWw/maxresdefault.jpg>>. Acesso em: 20 dez. 2018.



A *Adoração dos Pastores* foi pintada durante o último ano da vida de El Greco. A pintura foi realizada para ser pendurada no próprio túmulo do artista, na igreja de Santo Domingo el Antiguo de Silos, em Toledo.

FIGURA 6 – A ADORAÇÃO DOS PASTORES (1612–1613) – EL GRECO



FONTE: <<https://goo.gl/eFvMU2>>. Acesso em: 20 dez. 2018.



Escute e acompanhe com a partitura da peça *O Magnum Mysterium*, de Victoria, em: <<https://youtu.be/5dn7HgIT2QY>>.

As duas vozes superiores começam um dueto nesse que é um dos mais famosos motetos do século XVI.

FIGURA 7 – PARTITURA – O MAGNUM MYSTERIUM – TOMÁS LUIS DE VICTORIA

Pour le temps de la Nativité
- In circuncisione Domini -

Texte d'après les éditions de F. Pedrell et C. Proske. Original : un ton plus bas. Les valeurs des notes ont été diminuées de moitié.

O magnum mysterium

(Venise, 1572)

Tomás Luis de VICTORIA
(v. 1548-1611)

Musical score for the first system of "O magnum mysterium". It features four staves: Cantus (Soprano), Altus (Alto), Tenor, and Bassus. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The lyrics are: O ma-gnum my-ste-ri - um et ad-mi-ra - bi - le sa-cra-men - - - .

Musical score for the second system of "O magnum mysterium". It continues the four-part setting with the same staves and lyrics: - - - - - tum. O ma - gnum - - - - - ste - ri - um - cra - men - - - - tum. O ma - gnum - - - - - my - ste - ri - um, et ad - mi - ra - bi - O ma - gnum my - ste - ri - um et ad - mi - ra - bi - le sa - cra - men - O ma - gnum - - - - - my - ste - ri - um et ad - mi - ra - bi -

15

et ad-mi-ra-bi-le, et ad-mi-ra-bi-le sa-cra-men-tum,
 -le sa-cra-men-tum, et ad-mi-ra-bi-le sa-cra-men-tum, ———
 - - - - - tum, et ad-mi-ra-bi-le sa-cra-men-tum, ut a-ni-ma-li-
 -le sa-cra-men-tum, et ad-mi-ra-bi-le sa-cra-men-tum, ut a-ni-ma-li-

21

ut a-ni-ma-li-a vi-de-rent Do-mi-num na-tum, vi-de-rent Do-mi-num na- - -
 ut a-ni-ma-li-a vi-de-rent Do-mi-num na-tum, vi-de-rent Do-mi-num na- - -
 - a, ut a-ni-ma-li-a vi-de-rent Do-mi-num na-tum, vi-de-rent Do-mi-num na-tum,
 - a vi-de-rent Do-mi-num na-tum, ja-

28

- - tum, ja-cen-tem in prae-se-pi-o,
 -tum, ja-cen-tem, ja-cen-tem in prae-se-pi-o - - - - - pi-
 ja-cen-tem in prae-se-pi-o, ja-cen-tem in
 - cen-tem in prae-se-pi-o, ja-cen-tem in prae-

34

ja - cen - tem in præ - se - - - - pi - o.
 - o, ja - cen - tem in præ - - - - se - - - - pi - o.
 præ - se - - - - pi - o, in præ - se - - - - pi - o.
 - se - - - - pi - o, in præ - se - - - - pi - o.

40

O be - a - ta Vir - - - - go, cu - jus vi - sce - ra me - - - -
 O be - a - ta Vir - - - - go, cu - jus vi - sce - ra me - - - -
 O be - a - ta Vir - - - - go, cu - jus vi - sce - ra me - - - - ru -
 O be - a - ta Vir - - - - go, cu - jus vi - sce - ra me - - - - ru -

47

- ru - e - runt por - ta - re Do - - - - mi - num Je - sum Chri - - - -
 - ru - e - runt por - ta - re Do - - - - mi - num Je - - - - sum Chri - - - -
 - e - - - runt por - ta - re Do - mi - num Je - - - - sum Chri - - - -
 - e - - - runt, Je - - - - sum Chri - - - -

53

-stum. Al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia.

-stum. Al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia. Al -

-stum. Al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia. Al -

-stum. Al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia. Al - le -

- le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia. Al - le - - - lu -

- le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia. Al - le - - - lu - - -

- le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia. Al - le - - - - -

62

69

- - lu - - - - ia.

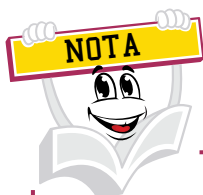
- - - - ia, al - le - - - lu - - - - ia.

- - - - ia, al - le - - - lu - - - - ia.

- lu - - - - ia, al - le - - - lu - - - - ia.

© Les Éditions Outremontaises - 2013

FONTE: <<https://goo.gl/5W1FTe>>. Acesso em: 20 dez. 2018.



É preciso ter em mente que O *Magnum Mysterium* é um canto responsório entoado nas Matinas cristãs. Assim, houve um grande número de compositores que o utilizou em obras musicais de diferentes estilos.

Outros compositores espanhóis se destacaram na música sacra, como Francisco Guerrero (1528-1599) e o catalão Juan Pujol (c. 1573-1626), cujo estilo segue a escola de Palestrina e Victoria, apesar de ser de um período posterior (GROUT; PALISCA, 2007).

4.3 DI LASSO

Orlando di Lasso, assim como Philippe de Monte, foi um dos últimos representantes dos compositores franco-flamengos do século XVI e grande parte de suas obras, ao contrário de Palestrina e Victoria, foi profana. Orlando di Lasso, assim como Palestrina, também foi um grande compositor de música sacra, especialmente de motetes. Lasso possuía um temperamento emotivo e dinâmico e sua produção total ultrapassou 2.000 obras. Sua principal coletânea de motetes é o *Magnum opus musicum*, publicado em 1604, após dez anos de sua morte (GROUT; PALISCA, 2007).

FIGURA 8 – RETRATO DE ORLANDO DI LASSO



ORLAND DI LASSUS
(Roland de Lattre).

FONTE: <<https://goo.gl/dTDccz>>. Acesso em: 20 dez. 2018.

Ao final de sua vida, sob a influência da Contrarreforma, Lasso compôs exclusivamente textos religiosos, como madrigais espirituais. São características de sua obra “o contraponto franco-flamengo, a harmonia italiana, a opulência veneziana, a vivacidade francesa, a gravidade alemã” (GROUT; PALISCA, 2007, p. 296).

4.4 WILLIAM BYRD

Considerado o último dos grandes compositores da Igreja Católica do século XVI, William Byrd (1543-1623), da Inglaterra, foi organista da Catedral de Lincoln em 1563 e membro da capela real, posto que exerceu até ao fim da vida. A partir de 1575 deteve o monopólio da imprensa musical na Inglaterra. Fazem parte da obra de Byrd canções polifônicas inglesas, música para a igreja anglicana, missas e motetes latinos (GROUT; PALISCA, 2007).

FIGURA 9 – RETRATO DE WILLIAM BYRD



FONTE: <<https://lastfm-img2.akamaized.net/i/u/ar0/399142e74643466db54c0d357efcf628.jpg>>. Acesso em: 20 dez. 2018.

Byrd escreveu apenas três missas, para três, quatro e cinco vozes, que são consideradas as melhores missas escritas por um compositor inglês. Ele também foi o primeiro compositor inglês a utilizar técnicas imitativas (GROUT; PALISCA, 2007).



Escute e acompanhe a partitura da *Pavane em Lá menor*, de William Byrd, em: <<https://youtu.be/qGj3QHOG98s>>.

FIGURA 10 – PARTITURA – PAVANE EM LÁ MENOR – WILLIAM BYRD

Pavane

W.Byrd
1543-1623
arr. J.Knaub

Grave

Organ

Pedal

5

9

Pavane/W.Byrd

17

21

25

FONTE: <<https://goo.gl/tW9vtu>>. Acesso em: 20 dez. 2018.

5 ESCOLA VENEZIANA

No século XVI, Veneza destacava-se como a segunda mais importante cidade da Península Italiana, depois de Roma. Era uma cidade-estado independente, geograficamente segura e isolada. Sendo o porto mais importante do comércio europeu com o Oriente, no século XV acumulou poder e riqueza, e no século XVI, por causa das guerras e outros contratemplos, diminuiu a sua posição, porém a civilização florescente prosseguiu (GROUT; PALISCA, 2007).

A Igreja de São Marcos era o centro da cultura musical veneziana, grandes cerimônias cívicas de Veneza aconteciam nesta igreja e na praça próxima. Assim, a maior parte da música veneziana era concebida como manifestação da majestade do Estado laico e também da Igreja, era realizada para ser ouvida em ocasiões solenes e festivas (GROUT; PALISCA, 2007).

A música na Igreja de São Marcos era gerida por funcionários do Estado com grandes investimentos em esforços e dinheiro. O cargo de mestre da capela era o mais cobiçado de toda a Itália. Na igreja havia dois órgãos, cujos organistas eram escolhidos a partir de um exame rigoroso. Veneza foi responsável pela melhor música de órgão de toda a Itália. A música veneziana possuía uma textura rica, mais homofônica e contrapontística, com sonoridade variada e colorida. Destacam-se na música em Veneza os madrigais e os motetes baseados em acordes e não em linhas polifônicas, como os dos compositores franco-flamengos (GROUT; PALISCA, 2007).

Os compositores da região de Veneza escreviam para coro duplo, especialmente no caso dos salmos. Essa forma de execução oferecia um brilho às ocasiões e contribuía para incentivar o tipo homofônico de escrita coral e a organização rítmica característicos dos compositores venezianos. Além das vozes e do órgão, soavam outros instrumentos, como sacabuxas, cornetos de madeira e violas (GROUT; PALISCA, 2007).

O compositor de maior destaque entre os mestres venezianos foi Giovanni Gabrieli, sobrinho do também importante compositor Andrea Gabrieli, compondo utilizando dois, três, quatro ou cinco coros, com uma combinação diferente de vozes agudas e graves, conjugados com instrumentos de timbres diversos, respondendo-se antifonalmente, alternando com vozes solistas e maciços sonoros. O contraste e a oposição de sonoridades tornaram-se fundamentais no **estilo concertato** do período Barroco (GROUT; PALISCA, 2007).



Ouçá a peça musical *O Magnum Mysterium* (1587), de Giovanni Gabrieli. Este moteto é uma das peças de destaque do compositor. O coro em oito partes está dividido em vozes agudas e graves. A abertura possui uma harmonia com acordes maiores e menores, o texto aborda o milagre do nascimento de Cristo, as frases são repetidas em diferentes combinações de vozes. Os dois coros cantam em antífona nas palavras Beata virgo. Escute em: <<https://youtu.be/orEwwkLnqZ4>>.

Lembre-se de que já escutamos *O Magnum Mysterium* de Victoria anteriormente nesta unidade, observe as diferenças.

FIGURA 11 – RETRATO DE GIOVANNI GABRIELI



FONTE: <<http://classictong.com/files/image/artist/670/300>>. Acesso em: 18 dez. 2018.

Considerada a mais progressiva da Itália, a Escola Veneziana exerceu grande influência no final do século XVI e início do século XVII. Dessa forma, em diversos países europeus possuía discípulos e seguidores, como os alemães Heinrich Schütz, Hieronymus Praetorius (1560-1629) e Hans Leo Hassler, o esloveno Jacob Handl (1550-1591) e o polonês Mikolaj Zielenski (f. 1615), entre muitos outros (GROUT; PALISCA, 2007).

RESUMO DO TÓPICO 1

Neste tópico, você aprendeu que:

- O século XVI foi o período de transição na música, o chamado Renascimento tardio, marcado por reformas religiosas em resposta a abusos cometidos pela Igreja Católica e pela mudança de visão de mundo.
- No século XVI a música ficou dividida em música católica e música protestante.
- A Reforma tinha como objetivos musicais: letras das canções na língua própria de cada nação, para serem ouvidas e entendidas. A participação vocal no culto é uma das características principais da Reforma na música.
- A música da Contrarreforma era caracterizada por ser à capela, pois acreditava-se que apenas a voz humana era digna de louvar o Criador.
- Destacam-se na contribuição musical da igreja luterana os hinos estróficos cantados pela congregação, harmonizados a quatro vozes, chamados de **corais**. Nos corais realizava-se contrafacta, paródias de canções profanas, em que a melodia se conservava e o texto era substituído por uma letra nova ou alterado para um sentido espiritual.
- Na música, a Reforma ocorrida nos Países Baixos, Suíça e França teve um efeito diferente do ocorrido na Alemanha.
- A Contrarreforma buscou a simplificação de sua música e criou um repertório em língua vernácula, proibiu práticas profanas, como a melodia e harmonia popular na música da Igreja, retomando o canto gregoriano de padrões simples e já estabelecidos da música tradicional de Igreja.
- Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-1594) foi um compositor muito importante e destaca-se o seu estilo sacro que captou o caráter sóbrio e conservador da Contrarreforma. É considerado o modelo da música sacra polifônica.
- O espanhol Tomás Luis de Victoria (1548-1611) foi um compositor exclusivamente sacro e seu estilo é parecido com o de Palestrina, porém sua música possuía uma intensidade na expressão do texto, como uma característica individual do compositor.

- Orlando di Lasso foi um compositor que se destacou nas composições profanas. Em suas obras destacam-se o uso do contraponto franco-flamengo, a harmonia italiana, a opulência veneziana, a vivacidade francesa, a gravidade alemã.
- William Byrd (1543-1623), da Inglaterra, foi o primeiro compositor inglês a utilizar técnicas imitativas.
- A música veneziana possuía uma textura rica, mais homofônica e contrapontística, com sonoridade variada e colorida. Destacam-se na música em Veneza os madrigais e os motetes baseados em acordes e não em linhas polifônicas, como os compositores franco-flamengos. Os compositores da região de Veneza escreviam para coro duplo, especialmente no caso dos salmos.



1 “Nunca uma civilização dera tão grande lugar à pintura e à música, nem erguera ao céu tão altas cúpulas, nem elevara ao nível da alta literatura tantas línguas nacionais encerradas em tão exíguo espaço. Nunca no passado da humanidade tinham surgido tantas invenções em tão pouco tempo. Pois o Renascimento foi, especialmente, progresso técnico; deu ao homem do Ocidente maior domínio sobre um mundo mais bem conhecido. Ensinou-lhe a atravessar os oceanos, a fabricar ferro fundido, a servir-se das armas de fogo, a contar as horas com um motor, a imprimir, a utilizar dia a dia a letra de câmbio e o seguro marítimo” (DELUMEAU, 1984, p. 23). Sobre a música no final do Renascimento, analise as afirmativas e assinale **V** para as afirmativas verdadeiras e **F** para as afirmativas falsas:

FONTE: DELUMEAU, Jean. **A Civilização do Renascimento**, v. 1, São Paulo: Martins Fontes, 1984.

- () Martinho Lutero, na Alemanha, incentivou no culto as apresentações dos corais instruídos como aconteciam na Igreja Católica, para instituir um canto de assembleia.
- () Os compositores mais importantes da Escola Veneziana foram Andrea Gabrieli e seu sobrinho Giovanni Gabrieli.
- () Calvino era mais radical que Lutero com relação à presença da música nos cultos, acreditava que o canto não resultava em um enriquecimento espiritual e considerava inaceitáveis os hinos “feitos pelo homem”.
- () A Escola Veneziana foi responsável por um importante estilo de polifonia sacra no século XVI. Os compositores compunham obras para dois ou mais coros completos com efeitos antifônicos.

Assinale a sequência CORRETA:

- a) () F, V, V, V.
- b) () F, V, V, F.
- c) () V, V, F, F.
- d) () V, F, V, V.

2 O Renascimento europeu retirou o véu que encobria o espírito e o fazer humanos na Idade Média. Sem esse véu, o homem pôde respirar um novo tempo e se aventurar na descoberta de si mesmo e do mundo que o rodeava. Pôde olhar as estrelas, percorrer os mares e oceanos, descobrir novas terras e gentes, observar seu corpo e debruçar-se sobre a natureza, percebendo suas forças físicas e químicas. A cada passo, o novo homem saía do mundo fechado medieval em direção ao universo infinito moderno. Aos poucos, novas formas de comunicação foram surgindo, engrandecendo as artes, as ciências e as



literaturas. Galileu fechou com chave de ouro esse período quando disse que o livro da natureza estava escrito em caracteres matemáticos. (RODRIGUES, 2000). Assinale a opção que melhor interpreta as bases culturais do Renascimento europeu:

FONTE: RODRIGUES, Antonio E. M.; FALCON, Francisco. **Tempos modernos**. RJ: Civilização Brasileira, 2000.

- a) () A Reforma luterana foi o mais importante e único movimento religioso a confrontar a Igreja entre o final da Idade Média e o início da Idade Moderna.
- b) () A Reforma teve influência sobre a música na França, nos Países Baixos e na Suíça de forma bastante diferente da evolução verificada na Alemanha.
- c) () Os mais importantes compositores da Escola Veneziana foram Claude Goudimel e Claude Le Jeune.
- d) () Na sua imensa maioria, as obras de Palestrina são sacras e sua produção musical caracteriza-se por seu caráter sóbrio e conservador da Contrarreforma.

MÚSICA VOCAL NO PERÍODO BARROCO

1 INTRODUÇÃO

O termo Barroco aparece em 1733 utilizado por um crítico musical anônimo ao se dirigir à música *Hippolyte et Aricie*, de Rameau, obra estreada nesse ano e que, para o crítico, era “barulhenta, pouco melodiosa, caprichosa e extravagante”, entre outras características (GROUT; PALISCA, 2007, p. 307). Em 1750, o termo Barroco foi utilizado para descrever a fachada do Palácio Pamphili, em Roma, construída com uma ornamentação semelhante à realizada em talheres.

FIGURA 12 – PALÁCIO PAMPHILI – SEDE DA EMBAIXADA BRASILEIRA NA ITÁLIA



FONTE: <<https://goo.gl/PC1aQf>>. Acesso em: 10 jan. 2019.

Os historiadores da arte dos séculos XIX e XX adotaram essa terminologia para referir-se a todo um período (1600) da arquitetura e de outras artes, de uma forma mais favorável que a utilizada na crítica musical do século XVIII. A palavra Barroco voltou da crítica de arte para a história da música por volta de 1920, referindo-se ao período que vai do século XVI até 1750, como também assim designavam como Barroco os críticos de arte (GROUT; PALISCA, 2007). É preciso destacar que o período Barroco envolveu uma diversidade de estilos e não pode ser utilizado unicamente como uma designação de estilo, mas refere-se à cultura artística e literária de toda uma época, a um período da história da música.



Hippolyte et Aricie (Hipólito e Arícia) foi a primeira ópera de Jean-Philippe Rameau, que estreou na Académie Royale de Musique, Paris, em 1º de outubro de 1733. O libreto, de Abbé Simon-Joseph Pellegrin, é baseado na tragédia de Racine, *Phèdre*. A ópera assume a forma tradicional de tragédia na música com um prólogo alegórico seguido de cinco atos. Assista a essa obra em: <<https://youtu.be/MRDJ5Dt-ZXc>>.

Quando utilizamos o termo Barroco para designar a música de 1600 a 1750 é porque historiadores encontraram uma semelhança entre as características dessa música e as da arquitetura, pintura e literatura, por exemplo. O termo foi utilizado por muito tempo de forma negativa, no sentido de exagerado e de mau gosto. Como conversamos anteriormente, as datas de início e fim são aproximadas e não estanques. Essa é uma maneira de constituir o estudo da história da música e engloba formas de organizar o material musical, as sonoridades e formas de expressão musical, seguindo um certo número de convenções, como veremos a seguir.

A Itália foi a nação mais influente em toda a Europa no domínio musical, por isso, as concepções italianas dominaram este período. Veneza era no século XVII um grande centro musical, assim como Nápoles no século XVIII. Roma influenciou a música sacra e no século XVII foi um centro de ópera e de *cantata*, Florença também teve um esplendor musical no início do século XVII. Já na França, a partir de 1630, houve o desenvolvimento de um estilo musical nacional distinto da influência italiana. Na Alemanha, apesar da Guerra dos Trinta Anos (1618-1648) e da situação política, houve nas décadas seguintes um importante ressurgimento com a música de Johann Sebastian Bach. A Inglaterra, com a guerra civil e com a Commonwealth (1642-1660), sucumbiu ao estilo italiano (GROUT; PALISCA, 2007).

A influência musical italiana, apesar de não ser absoluta, sentiu-se por toda a Europa. Destaca-se na França o compositor Jean-Baptiste Lully, de origem

italiana. Na Alemanha sentiu-se essa influência tanto em Bach como em Haendel. No final do período Barroco, a música na Europa tornou-se uma linguagem internacional com raízes italianas (GROUT; PALISCA, 2007).

O período compreendido entre 1600 e 1750 é marcado na Europa por governos absolutos e muitas cortes foram centros musicais, como a corte do rei da França, Luís XIV (1643-1715), além de patronos da música, como papas, imperadores e os reis da Inglaterra e Espanha. Nesse período, a Igreja continuou a promover a música, mas com menos ênfase do que em épocas anteriores (GROUT; PALISCA, 2007).

No período Barroco, a literatura e a arte também prosperaram, destacando-se John Donne (Inglaterra); Cervantes e Velásquez (Espanha); Corneille e Molière (França); Rubens e Rembrandt (Países Baixos); e Bernini (Itália). O século XVII foi marcante para a história da filosofia e da ciência, com as obras de Bacon, Descartes, Leibniz, Galileu, Kepler, Newton e de outros pensadores que são a base do pensamento moderno (GROUT; PALISCA, 2007). Neste tópico conheceremos as características da música nesse período, o início da ópera e a trajetória da música vocal de câmara, sacra e instrumental.

FIGURA 13 – *BEATA LUDOVICA ALBERTONI*, DE GIAN LORENZO BERNINI, CAPELA ALTIERI, SAN FRANCESCO A RIPA (1701), ROMA



FONTE: <<https://goo.gl/Yf3EUd>>. Acesso em: 10 jan. 2019.

2 CARACTERÍSTICAS MUSICAIS

O período Barroco é marcado por grandes revoluções no pensamento, e a linguagem musical acompanhou esse movimento de substituir formas ultrapassadas de pensar. Os músicos passaram a explorar novos campos emocionais e novas linguagens por causa das novas necessidades expressivas.

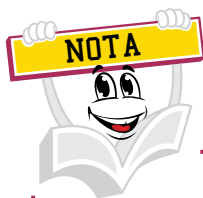
Inicialmente utilizaram-se de formas musicais herdadas do Renascimento para dar conta da intensidade emocional, assim a música da primeira metade do século XVII é, em sua maioria, experimental. No decorrer do século XVII consolidaram-se novos recursos de harmonia, cor e forma, em que compositores podiam exprimir adequadamente as suas ideias (GROUT; PALISCA, 2007).

Algumas características musicais foram constantes durante todo o período Barroco. Uma dessas características era **a distinção estabelecida entre diversos estilos de composição**. Essa diferença estilística acontecia entre uma prática mais antiga e outra mais recente, entre duas categorias funcionais: a *prima prattica* (*stile antico*) e a *seconda prattica* (*stile moderno*), ou entre a primeira e segunda práticas. Essa classificação foi criada pelo compositor Monteverdi (1567-164) (GROUT; PALISCA, 2007).

FIGURA 14 – CLAUDIO MONTEVERDI (1567-1643)



FONTE: <<https://goo.gl/tQ4Db6>>. Acesso em: 12 jan. 2019.



Claudio Monteverdi foi um compositor da Renascença italiana e desenvolveu um novo gênero, a ópera. Trabalhou com a polifonia do início da Renascença e empregou simultaneamente a técnica de baixo contínuo, uma característica importante do período Barroco, assim se tornou uma ponte entre o Renascimento e o Barroco.

A primeira prática era representada pelas obras de Willaert e caracterizava-se pelo fato de a música dominar o texto; a segunda prática era representada por Monteverdi e o texto dominava a música. Na segunda prática, ou no estilo novo, as antigas regras podiam ser modificadas e as dissonâncias eram mais livremente utilizadas para conectar a música à expressão dos sentimentos do texto.

Depois surgiram outros sistemas de classificação estilística, o mais aceito foi a divisão entre estilos *ecclesiasticus* (sacro), *cubicularis* (de câmara ou concerto) e *theatralis* ou *scenicus* (teatral ou cênico), com muitas subdivisões (GROUT; PALISCA, 2007). Os teóricos da época tentaram descrever e sistematizar todos os estilos musicais, distinguindo-os dos restantes com características técnicas próprias.

Outra característica marcante do período Barroco é a necessidade que compositores passaram a ter de escrever música especificamente para um determinado instrumento ou voz. Lembrando que, anteriormente, a música podia ser cantada ou tocada por várias combinações de vozes e instrumentos. A escrita específica para um instrumento é denominada **escrita idiomática**.

Assim, na Itália a família do violino começa a substituir as antigas violas e os compositores desenvolveram um estilo específico para violino; já os franceses cultivaram a viola, que se tornou o instrumento de arco mais contemplado. Os instrumentos de sopro foram aperfeiçoados tecnicamente e passaram a ser utilizados levando-se em consideração seus timbres e recursos específicos. A música para instrumentos de tecla continuou a se desenvolver, começaram também as indicações de dinâmicas e a diferenciação entre os estilos vocal e instrumental.

Outra característica desse período foi o esforço de compositores em representar ideias e sentimentos com intensidade, demonstrando afetos ou estados de espírito por meio de contrastes violentos. A música deste período tinha como objetivo exprimir os afetos de um modo geral (ira, assombro etc.), não os sentimentos de um artista individualmente. A necessidade de comunicar esses afetos fez surgir vocabulários de recursos e figuras musicais.

A **Doutrina dos Afetos** foi uma teoria de estética musical amplamente aceita por músicos do período Barroco. Essa teoria propunha a utilização de recursos técnicos específicos e padronizados na composição com o objetivo de despertar emoções no ouvinte. Assim a música poderia mover os afetos do ouvinte. Através da utilização de figuras musicais tinha-se como objetivo “ilustrar ou enfatizar palavras e ideias no texto” (VIDEIRA, 2006, p. 57). A noção de afeto pode ser considerada como um estado emocional ou paixão racionalizada.

A necessidade trazida pelos diferentes estilos e linguagens, de expressão de ideias e sentimentos, e a existência de duas práticas caracterizou também duas formas de abordar o **ritmo** nesta época: o ritmo de métrica regular, com barra de compasso; e o ritmo livre, sem métrica, utilizado em peças solísticas, com caráter recitativo ou improvisatório.

A utilização de indicação de compasso que corresponde a uma sucessão regular de estruturas harmônicas e de acentos, separadas por barras de compasso em intervalos regulares, só se tornou usual a partir de 1650. Os dois tipos de ritmos, regular e irregular, eram utilizados com frequência para criar contraste (GROUT; PALISCA, 2007).

Se o Renascimento foi marcado pela polifonia de vozes independentes, no Barroco a música possuía um baixo firme e uma voz aguda ornamentada com uma harmonia discreta. A inovação estava na ênfase no baixo, o isolamento do baixo e da linha do soprano e a indiferença para as partes internas. Essa forma está no sistema de notação denominado **baixo contínuo**, em que o compositor escrevia a melodia e o baixo. O baixo era realizado por um instrumento como cravo, órgão ou alaúde; e reforçado por um instrumento de apoio como a viola da gamba baixo, o violoncelo ou fagote. Acima das notas do baixo o executante do instrumento de tecla ou o alaudista colocava acordes convenientes cujas notas não estavam escritas. Veja a seguir um exemplo:

FIGURA 15 – BAIXO CONTÍNUO

RECITATIV.

The image shows a musical score for a recitativo. It consists of two staves: 'Basso.' (Bass) and 'Continuo.' (Continuo). The Basso staff contains a melodic line with lyrics: 'Verstockung kann Ge-wal-ti-ge verblenden, bis sie des Höchsten Arm vom Stuh-le stüsel; doch dieser Arm er-hebt, obschon vor'. The Continuo staff contains a bass line with figured bass notation (cifras) such as 6 4 3, 6 4 2, 6 4 2, 7 5, 6 4 2, 6 4. The music is in a common time signature (C) and features a mix of rhythmic values including eighth and sixteenth notes.

FONTE: <<http://classemusical.com.br/periodo-barroco/>>. Acesso em: 04 fev. 2019.

O **baixo contínuo**, como você pode ver na figura anterior, era composto por três elementos: o texto que ilustra através do canto a história; a sustentação que é feita pelo baixo chamado de contínuo e que às vezes possui cifras que indicam preenchimentos, e o próprio preenchimento que não está escrito e é dependente da execução do instrumentista das cifras escritas no baixo, permitindo assim a improvisação.

O baixo contínuo foi um método de composição radical em relação ao tipo de contraponto realizado no século XVI. Porém, o baixo contínuo, baixo firme com um soprano ornamentado, não foi o único tipo de textura musical na época, o contraponto continuava a ser realizado e um novo tipo de contraponto começou a surgir no século XVII, dominado pela harmonia, em que linhas individuais se subordinavam a uma sucessão de acordes (GROUT; PALISCA, 2007).

Nesse panorama, os compositores passaram a entender a **dissonância** (som que causa impressão desagradável ao ouvido) não como um intervalo entre duas vozes, mas como notas individuais que não se encaixavam em um determinado acorde. Assim, a utilização de dissonância no início do século XVII era experimental e ornamental. No decorrer desse século chegou-se a um acordo sobre as formas de controle da dissonância e desenvolveu-se uma perspectiva global sobre as direções tonais. Essa perspectiva era o **sistema de tonalidade maior-menor**, que vai se tornar corrente na música a partir dos séculos XVIII e XIX, em que:

(...) todas as harmonias de uma composição se organizam em relação a um acorde perfeito sobre a nota fundamental ou tônica, apoiando-se primordialmente em acordes perfeitos sobre a sua dominante e subdominante, com outros acordes secundários em relação a estes, e com modulações temporárias a outras tonalidades, permitidas sem se sacrificar a supremacia da tonalidade principal (GROUT; PALISCA, 2007, p. 315).

É preciso ressaltar que esse tipo de organização tonal começou já no Renascimento, o *Tratado da Harmonia de Rameau* (1722) formulou a teoria de um sistema que já existia há, pelo menos, 50 anos. Assim como vimos no sistema modal na Idade Média, o sistema maior-menor desenvolveu-se também a partir de uma longa prática musical. O baixo contínuo foi muito importante nesse processo, pois ressaltava a sucessão de acordes, separando-os com uma notação diferente da notação das linhas melódicas. “O baixo cifrado foi o caminho pelo qual a música transitou do contraponto para a homofonia, de uma estrutura linear e melódica para uma estrutura cordal e harmônica” (GROUT; PALISCA, 2007, p. 315).

Portanto, são características da música barroca os ritmos enérgicos; as melodias com muitos ornamentos; os contrastes de timbres de instrumentos e de sonoridades (forte e suave), e também o uso de baixo contínuo.

3 ÓPERA

Ópera é uma obra teatral que envolve solilóquio, diálogo, cenário, ação e música contínua. As primeiras peças de ópera datam do início do século XVI, porém, desde a antiguidade existe a ligação entre música e teatro. Tanto na Grécia, na Idade Média, como no Renascimento utilizavam-se coros, partes líricas e partes musicadas em representações.



Segundo a definição dada pelo Dicionário Houaiss, solilóquio é o ato de conversar consigo próprio; monólogo; recurso dramático ou literário que consiste em verbalizar, na primeira pessoa, aquilo que se passa na consciência de um personagem (HOUAISS, 2009).

“Ópera, como qualquer arte, envolve convenção, artifício e a exigência de um código específico para compreendê-la, e depois, só depois, amá-la” (FRAGA, 2000, p. 132). A ópera nasceu no Carnaval de 1597, em Florença, em uma tentativa de fazer renascer a grande tragédia grega do século V a.C, durante o Renascimento. Mas foi no período Barroco que se iniciou a concepção da ópera como obra de arte total. A ópera, nascida no século XVI, ideologicamente ligada ao Renascimento, vai se desenvolver no Barroco (COELHO, 2000).

3.1 PRINCÍPIOS DA ÓPERA

Os **madrigais** estavam muito próximos da ópera e os ciclos de madrigais foram grandes experiências na adaptação para fins dramáticos. Neles se representava uma série de cenas ou estados de alma, com diálogos, e os personagens diferenciavam-se através de grupos de vozes constantes e breves solos. A música em geral era leve, animada e humorística e chamada comumente de comédia de madrigal. Os dois principais compositores foram Adriano Banchieri e Orazio Vecchi, ambos contemporâneos de Monteverdi.



Uma das mais famosas comédias de madrigais é *L'Amfiparnaso*, do compositor Orazio Vecchi (1550-1605), publicada em 1597. Ouça o madrigal nº 1 em: <<https://youtu.be/6Y-wjqMxqRk>>.

A **pastorela** foi um dos principais gêneros literários do Renascimento e no final do século XVI a composição poética italiana dominante. As pastorelas eram poemas que abordavam temas campestres, de natureza idílica e amorosa, com uma atmosfera de conto de fadas, requintada e civilizada. A poesia pastoril foi a última etapa do madrigal e a primeira da ópera.

A **tragédia grega** foi o modelo de música dramática considerado apropriado no Renascimento para o teatro. Havia duas teorias sobre o lugar da música no teatro grego, uma que só os coros eram cantados e outra que todo o texto das tragédias gregas seria cantado. Essa última foi a teoria mais difundida.

No palácio de Florença, desde a década de 1570 havia uma academia informal, formada por um grupo de intelectuais e artistas, como os músicos Pietro Strozzi e Giulio Caccini, que tratavam de literatura, ciência, arte e onde se executava a nova música, sob o patrocínio do conde Giovanni de' Bardi (1534-1612) (GROUT; PALISCA, 2007). Essa era a **Camerata Fiorentina**.

Os participantes dessa academia estudavam o legado artístico greco-romano e acreditavam, a partir da música grega, que a melodia era capaz de afetar os sentimentos do ouvinte. Assim, posicionavam-se contra o contraponto vocal, pois acreditavam que várias vozes cantando simultaneamente melodias e letras diferentes, com registros e ritmos diversos, não poderiam transmitir a mensagem emotiva do texto.

Para a Camerata Fiorentina, o texto deveria ser musicado com uma melodia que ressaltasse as inflexões da fala. Assim, os florentinos substituíram a polifonia pela monodia acompanhada, canto a uma voz acompanhado por instrumentos. Desenvolveram o estilo recitativo, um intermediário entre a recitação falada e a canção, que preservava a inteligibilidade do texto dramático.

Em 1600, por ocasião do casamento de Maria de Médicis com o rei da França Henrique IV no palácio Pitti em Florença, o duque de Mântua, Vincent de Gonzague, assiste à representação da *Euridice* de Peri. Esse espetáculo vanguardista ilustra as teorias florentinas do *stilo rappresentativo* (estilo teatral) e do *recitar cantando* (falar cantando). Sete anos mais tarde, o duque encomenda a Monteverdi uma obra do mesmo tipo: assim nasce *Orfeo*, primeira obra prima da arte lírica, cujo sucesso fez de seu autor o compositor italiano mais célebre de sua época (SUHAMY, 2007, p. 10).



Jacopo Peri foi um compositor italiano que contribuiu para o desenvolvimento do estilo vocal dramático na primeira ópera barroca. Com Ottavio Rinuccini e Jacopo Corsi, Peri é conhecido por compor a primeira ópera, *La Dafne* (1598), e também, com Rinuccini, a primeira ópera para a qual ainda existe música completa, *L'Euridice* (1600). Ouça em: <<https://goo.gl/897nFA>>.

FIGURA 16 – JACOPO PERI



FONTE: <<https://goo.gl/cG8wXV>>. Acesso em: 12 jan. 2019.

Nota: Jacopo Peri encarnando a personagem do cantor lendário Arion no quinto intermédio de 1589. A música era do próprio Peri e de Cristofano Malvezzi e o guarda-roupa de Bernardo Buontalenti. (GROUT; PALISCA, 2001, p. 323).



A ópera *L'Orfeo* foi inspirada no mito helênico de Orfeu, que tenta resgatar a amada Eurídice no Tártaro governado por Hades. É uma obra em cinco atos:

Prólogo: A Música (sop), espécie de quintessência alegórica das nove Musas, lembra a Vocação musical de Orfeu e anuncia a ação.

Ato I: Os pastores celebram por meio de cantos e danças o casamento de Orfeu (t ou bar) e Eurídice (sop).

Ato II: Uma mensageira (sop) anuncia que Eurídice está morta, mordida por uma serpente. Orfeu, atribulado, decide ir buscá-la no Inferno.

Ato III: Orfeu emprega todos os recursos de seu canto para comover o barqueiro do Inferno, Caronte (b); adormece-o e cruza o rio Estige.

Ato IV: Tocada pelo canto de Orfeu, Prosérpina (sop) obtém de seu esposo Plutão (b), rei dos Infernos, a ressurreição de Eurídice, com a condição de que Orfeu não a olhe antes de ter saído do reino das Sombras. Incapaz, porém, de resistir à tentação, Orfeu volta-se e perde-a novamente.

Ato V: Orfeu geme, desesperado. Apolo (t ou bar), seu pai, convida-o então a segui-lo até o Olimpo, onde poderá rever Eurídice entre as estrelas (SUHAMY, 2007, p. 10).

Monteverdi utilizou uma grande e diversificada instrumentação, com aproximadamente 40 instrumentos, como flautas, cornetos, trompetes, sacabuxas, cordas e órgão de tubos de madeira. Ouça em: <<https://youtu.be/dBsXbn0clbU>>.

Em 30 anos após as duas óperas, de Peri e Monteverdi, foram apresentadas em Florença apenas *Dafne* (1608) e *Medoro* (1619), de Marco da Gagliano (1594-1651), *La liberazione di Ruggiero dal Visola d'Alcina* (1625), de Francesca Caccini (1587-1640), e *La Flora* (1628), de Gagliano e Peri (GROUT; PALISCA, 2007).

A ópera se desenvolveu em **Roma** na década de 1620, uma cidade na época cheia de ricos e patrocinadores da ópera. As óperas abordavam temas mitológicos, episódios dos poemas épicos de Tasso, Ariosto e Marino, alguns abordavam a vida de santos e houve algumas óperas pastoris. Nas músicas das óperas romanas havia a separação do canto solístico em dois tipos: recitativo e ária. O recitativo era mais próximo da fala e as árias eram melodiosas e estróficas (GROUT; PALISCA, 2007).

Uma companhia de Roma levou a ópera para **Veneza**. O primeiro teatro público de Veneza, o San Cassiano, foi inaugurado com a apresentação de *Andrômeda* (1637), de Benedetto Ferrari (c. 1603-1681) e Francesco Manelli. O público pagava entrada, um marco na história da ópera que era dependente do patrocínio de mecenas ricos ou nobres. Esses espetáculos eram produções com baixo custo (GONÇALVES, 2011). A partir desse momento, a mais italiana das formas de expressão musical abraça todas as camadas sociais e, durante muito tempo, será a forma privilegiada de expressão nacional (COELHO, 2000).

As duas últimas óperas de Monteverdi foram estreadas em Veneza, *Il ritorno d'Ulisse* (O Regresso de Ulisses) (1641) e *L'Incoronazione di Poppea* (A Coroação de Popeia) (1642). A ópera estava deixando os palácios e ganhando o público, em pouco tempo surgiram novas casas de espetáculos, como os teatros San Giovanni e o San Paolo, em 1650, Veneza já tinha cinco teatros de ópera (GONÇALVES, 2011).

Pier Francesco Cavalli (1602-1676) foi discípulo de Monteverdi e um dos principais compositores venezianos de ópera da época e um dos responsáveis pela popularização da ópera. Teve uma grande produção musical, cerca de 40 óperas caracterizadas pelo contraste entre árias e recitativos. Cavalli foi responsável por levar a ópera para a corte francesa, com *Calisto* (1651) e *Ercole Amante* (1662), mas elas não foram bem aceitas, o que separou a ópera francesa da italiana por muito tempo, diferenciando-as (GONÇALVES, 2011).

FIGURA 17 – PIER FRANCESCO CAVALLI



FONTE: <<https://goo.gl/9wTqVv>>. Acesso em: 12 jan. 2019.

Por volta do século XVII, a ópera italiana já tinha o formato fundamental que viria a manter ao longo dos dois séculos seguintes. As suas características principais eram: a ênfase no canto solístico com pouco interesse pelos conjuntos e pela música instrumental; a separação de recitativo e ária; e a introdução de estilos e esquemas próprios para as árias (GROUT; PALISCA, 2007).

Ao contrário da Camerata Florentina, que considerava a música a serviço da poesia, para os venezianos, a estrutura musical deveria estar em maior evidência (GONÇALVES, 2011).

3.2 ÓPERA ITALIANA

No século XVII a ópera espalhou-se por toda a Itália, mas Veneza continuou a ser o centro, com seus teatros famosos. A ópera de Veneza deste período era cheia de intrigas, cenas sérias e cômicas, com melodias agradáveis, canto solístico e efeitos cênicos. O virtuosismo vocal ainda não estava em seu auge, que chegaria no século XVIII, mas o coro já tinha quase desaparecido e a orquestra acompanhava as vozes; a ária tinha destaque absoluto (GROUT; PALISCA, 2007).

Nas novas árias, a construção musical estava em destaque, em comparação com os textos. Utilizava-se para a sua composição material retirado da música popular e o acompanhamento típico deste período era a utilização apenas do

cravo e do baixo para acompanhar a voz, mas as árias têm, no início e no fim, *ritornellos* orquestrais. Quando uma ária é acompanhada apenas por cravo e baixo, tendo ou não *ritornello* orquestral, ela é chamada de ária de contínuo.

Dois importantes compositores italianos, entre os séculos XVII e XVIII, foram responsáveis por levar para as cortes alemãs a ópera italiana, Carlo Pallavicino (1630-1688) e Agostino Steffani (1654-1728). Pallavicino atuou em Dresden e Steffani, em Munique e Hanover, eles influenciaram compositores do século XVIII, como Keiser e Haendel (CANDÉ, 1994).

Ao final do século XVII começou um estilo de ópera elegante e belo. Esse estilo dominou o século XVIII e começou em Nápoles e por isso era chamado estilo napolitano. A ópera italiana do século XVIII possuía dois tipos de recitativo:

- *Recitativo secco*: era acompanhado apenas por cravo e por um instrumento baixo de apoio, utilizado para musicar longos trechos de diálogo ou monólogo, próximo da fala.
- *Recitativo obbligato*: também chamado de *accompagnato*, ou *stromentato*. Era um recitativo acompanhado orquestralmente, utilizado em situações dramáticas tensas.

Alessandro Scarlatti (1660-1725) é um compositor que exemplifica esse novo estilo de ópera, especialmente as obras *Mitridate* (Veneza, 1707), *Tigrante* (Nápoles, 1715) e *Griselda* (Roma, 1721). Scarlatti utilizava a **ária da capo** para prolongar o momento lírico (GROUT; PALISCA, 2007).

A ária da capo, muito presente na obra de Scarlatti, compunha-se de uma forma ternária (ABA), porém não se escreviam as duas primeiras seções. Ao final de cada seção “B”, o compositor escrevia da capo (ou D.C), significando “a partir do começo”. Na repetição da primeira parte, esperava-se que o cantor introduzisse ornamentos (CANDÉ, 1994). Scarlatti também utilizou pela primeira vez a **abertura italiana**, dividida em três partes: rápida-lenta-rápida.

3.3 ÓPERA NA FRANÇA

No século XVIII a ópera italiana era aceita em quase todos os países da Europa, menos na França. Como vimos anteriormente, apesar de a ópera italiana ter sido apresentada em Paris no século XVII, ela não foi adotada na França, nem se criou uma ópera nacional francesa até 1670, sob o patrocínio de Luís XIV. Com características distintas da ópera italiana, permaneceu inalterada até 1750 (GROUT; PALISCA, 2007).

A ópera francesa estava baseada no ballet e na tragédia clássica francesa. O primeiro compositor de destaque foi **Jean-Baptiste Lully** (1632-1687), que combinava elementos do ballet e do teatro em uma forma que deu origem à

tragédia musical (*tragedie lyrique*). Lully era um italiano que viveu em Paris desde criança. Seu libretista foi Jean-Phillippe Quinault, famoso dramaturgo (GROUT; PALISCA, 2007).

A música de Lully possui coros maciços e espetaculares e danças rítmicas das cenas de ballet. As danças dos ballets e óperas de Lully foram muito populares e imitadas. Lully também adaptou o recitativo italiano aos ritmos da língua francesa e os compassos oscilavam entre o binário e o ternário (GROUT; PALISCA, 2007).

Antes mesmo de começar a escrever óperas, Lully havia estabelecido a forma musical da *overture*, ou **abertura francesa**. Essas peças instrumentais, no final do século XVII e início do século XVIII, eram, além da introdução de óperas e de grandes composições, peças independentes e eram o andamento inicial de uma suíte, de uma sonata ou de um concerto.

A abertura francesa era o estilo usado por Lully e também Rameau, caracteriza-se por um início lento e majestoso de ritmo incisivo e pontuado, depois uma seção mais rápida, com o emprego da imitação. Após, seguia-se uma ou mais danças (o ballet), ou a repetição lenta da seção inicial (CANDÉ, 1994).

O *overture* tinha o objetivo de criar uma atmosfera alegre para a ópera e tinha como função saudar a presença do rei que assistia ao espetáculo. As aberturas venezianas tinham funções semelhantes, mas no final do século XVII os compositores italianos de ópera escreviam introduções instrumentais diferentes, chamadas de sinfonia (*sinfonie*) (GROUT; PALISCA, 2007).

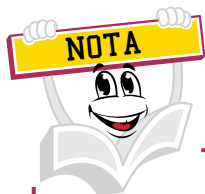
O tipo de ópera de Lully foi cultivado e sofreu mudanças, como a introdução de árias ao estilo italiano e em forma de *capo*, chamadas de *arietes*; e o desenvolvimento de grandes cenas de *divertissement* com ballets e coros. Assim nasceu a forma mista, a denominada ópera-ballet, como a *L'Europe Galante* (1697), de André Campra (1660-1744) (GROUT; PALISCA, 2007).

3.4 ÓPERA INGLESA

A ópera na Inglaterra aconteceu brevemente na segunda metade do século XVII. Durante os reinados de Jaime I (1603-1625) e Carlos I (1625-1649) prosperou a *masque*, um divertimento semelhante ao ballet francês. A *masque* era um espetáculo de teatro que combinava música, drama, música e dança. Combinavam a performance artística com a socialização e participação aristocrática (GROUT; PALISCA, 2007).

A mais conhecida *masque* foi *Cornus*, de Milton, e música de Henry Lawes, de 1634. As *masques* foram realizadas durante a Guerra Civil (1642-1649), da Commonwealth (1649-1660) e nos anos iniciais da restauração de Carlos II

(rein. 1660-1685) (GROUT; PALISCA, 2007). A Commonwealth foi responsável por fechar teatros e alterar o desenvolvimento da ópera inglesa. O progresso realizado foi conseguido, pois uma peça de teatro musicada podia ser chamada de concerto e, dessa forma, escapar à proibição.



O Commonwealth foi uma ditadura militar que ocorreu na Inglaterra. O poder era exercido pelo exército e por Oliver Cromwell, seu principal comandante. Nesse período o título e a função real foram abolidos, assim como a Câmara dos Lordes (LANGER, 1968).

Com a restauração da monarquia, esse pretexto deixou de ser necessário e, assim, todas as “semióperas” inglesas do século XVII são peças de teatro com solos e conjuntos vocais, coros e música instrumental. As únicas que são inteiramente cantadas são *Vênus e Adônis*, de John Blow (1684 ou 1685), e *Dido e Eneias*, de Henry Purcell (1689). Com a restauração, estrangeiros, especialmente franceses, foram recebidos de volta (GROUT; PALISCA, 2007).



A masque *Cupid and Death* (Cupido e Morte), escrita por James Shirley em 1653 e com música de Matthew Locke e Christopher Gibbons, foi um dos poucos entretenimentos que surgiram da turbulenta era do Commonwealth. Essa obra é baseada na fábula de Esopo que conta a história de quando o Cupido e a Morte hospedam-se na mesma hospedaria e, ao partir no dia seguinte, carregam por engano o armamento errado. Esse conto satiriza também os ricos e poderosos do seu dia e conta com danças, peças instrumentais, canções de vários tipos, recitativos e coros. Ouça a gravação de The Consort of Musicke da canção *Victorious men of Earth* (Homens vitoriosos da Terra), cantada pela personagem da Morte (soprano) em: <<https://youtu.be/O4fn6zXEmmY>>.

John Blow (1649-1708) foi organista e compositor da abadia de Westminster, muito conhecido pela ópera pastoril *Vênus and Adonis* (1683), considerada a mais antiga ópera inglesa sobrevivente e cuja música teve influência da cantata italiana, do estilo nacional inglês e do estilo francês da época. Essa ópera tem três atos e um prólogo, foi escrita para a corte do rei Carlos II. Foi professor de William Croft e Henry Purcell, sucessor de Blow, e compôs tanto música cerimonial religiosa como secular (GROUT; PALISCA, 2007).

Henry Purcell (1659-1695) ultrapassou em fama o mestre Blow. Também foi organista da abadia de Westminster a partir de 1679 e ocupou outros cargos em instituições musicais de Londres. Purcell compôs muitas odes para coro e orquestra, cantatas, canções, catches, hinos, serviços, *fancies*, sonatas de câmara e obras para instrumento de tecla e música para teatro, especialmente nos últimos cinco anos de vida (GROUT; PALISCA, 2007).

Sua ópera trágica *Dido e Eneias* (libreto de Nahum Tate) dramatizava a história de Eneida de Virgílio. Nessa ópera a orquestra compõe-se de cordas e contínuo, só há quatro papéis principais e a representação dos três atos tem duração de apenas uma hora. A abertura segue o estilo francês e os coros homofônicos em ritmos de dança lembram os coros do compositor Lully.



Ouçã uma das mais notáveis árias da ópera *Dido e Eneias*, o último lamento de Dido, antes de ela se matar, *When I am laid in Earth* (Quando eu descer à terra), cantado por Jessye Norman em: <<https://youtu.be/jOIAi2XwuWo>>. Acompanhe com a partitura.

FIGURA 18 – PARTITURA – LAMENTO DE DIDO (ACT III)

Dido's Lament
 from "Dido and Aeneas", act 3
 (1689)

Henry PURCELL
 (1659-1695)

Dido

Thy hand, Be - lin - da; dark - - - - ness shades me, On thy bo - som let me

B. C.

7 6 9 8 7 6

5

rest; More I would, - but Death - in - vades me; Death - is now - a wel - come -

6 7 7 6 5 6 7 6

9

guest.

Tasto solo

14

When I am laid, - am laid - - - in earth, may my wrongs - cre - ate No

Violins I & II

Violas

Basso continuo

6 6 7 6 6 7 6 6 5 4

5 4# 2# 7# 6 5 4#

© Les Éditions Outremontaises - 2006

20

trou - ble, no trou - ble in thy breast, When I am laid, am

26

laid in earth, may my wrongs cre - ate no trou - ble, no trou - ble in thy

32

breast. Re - mem - ber me! Re - mem - ber me! But

38

ah! for - get my fate; Re - mem - ber me! But ah! for - get my

44

fate. Re - mem - ber me! Re - mem - ber me! But ah!

49

— for-get my fate, Re - mem - ber me! But ah! — for - get my — fate.

55

© Les Éditions Outremontaises - 2006

FONTE: <<https://goo.gl/VUa6B6> >. Acesso em: 11 jan. 2019.

Purcell realizou música de cena para peças de teatro, com diálogos falados, mas com aberturas, entreatos e longos ballets ou outras cenas musicais. Destacam-se aqui as obras *Dioclesian* (1690), *King Arthur* (1691), *The Fairy Queen* (1692, uma adaptação do *Sonho de Uma Noite de Verão*, de Shakespeare), *The Indian Queen* (1695) e *The Tempest* (1695). Depois de Purcell, durante dois séculos, a ópera inglesa ficou em segundo plano e obras de compositores italianos, franceses e alemães ficaram em evidência (GROUT; PALISCA, 2007).

3.5 ÓPERA ALEMÃ

Nas cortes alemãs do século XVII imperava a moda da ópera italiana, porém algumas cidades mantinham companhias nacionais em que eram apresentadas óperas em alemão de compositores nativos. Hamburgo se destacava e em 1678 inaugurou o primeiro teatro público de ópera europeu depois de Veneza. A ópera de Hamburgo permaneceu até 1738 e durante esses 60 anos muitos compositores alemães criaram uma escola nacional de ópera (GROUT; PALISCA, 2007).

Os modelos venezianos e franceses influenciaram a música dos compositores alemães e os libretos das óperas alemãs eram traduções ou imitações dos poetas venezianos. A ópera alemã teve influências nacionais, como o drama escolar e a canção solística alemã.



O drama escolar eram pequenas peças com caráter didático, moral e piedoso, representadas por estudantes. Foram numerosos nos séculos XVI e XVII e o tom sério destas obras influenciou as primeiras óperas de Hamburgo.

Por volta de 1700, a ópera era designada de *Singspiel*, uma peça com música; em algumas delas o diálogo era falado ao invés do recitativo. E quando o recitativo era utilizado, seguia o estilo da ópera italiana. Algumas árias, especialmente nos séculos XVII e XVIII, eram escritas no estilo francês e com os ritmos de danças francesas (GROUT; PALISCA, 2007).

Considerado um dos grandes compositores de ópera alemã, **Reinhard Keiser** (1674-1739) escreveu mais de cem obras para o palco de Hamburgo. Suas óperas uniam as características italianas e alemãs. Os temas e a concepção geral eram semelhantes às óperas venezianas e as árias eram virtuosísticas. Suas melodias eram sérias e expressivas e suas harmonias organizadas e com uma estrutura ampla e clara (GROUT; PALISCA, 2007).

Assim como outros compositores alemães, Keiser criava uma textura polifônica rica e combinações variadas de instrumentos orquestrais, compôs música em muito gêneros, como música sacra, música de câmara e balé francês, mas dedicou-se mais à ópera. Compôs óperas sobre temas pastorais, cômicos, bíblicos, românticos, históricos e mitológicos. Acreditava que a música deveria expressar as emoções e motivações mutáveis dos personagens do drama. Muitas de suas obras se perderam durante a história.

As últimas óperas de Keiser tinham uma influência maior da ópera italiana, com adaptações nas formas de ária, estruturas cênicas e linguagem musical dos italianos. A música italiana tornou-se uma prática padrão nas composições alemãs.



Na famosa ópera *Croesus* (Hamburgo, 1710), de Keiser, o compositor cria cenas bucólicas com frescura e naturalismo raros na época. Ouça essa ópera em: <<https://youtu.be/R3AuXMLHp9k>>.

4 MÚSICA VOCAL DE CÂMARA

Grande parte da produção musical profana escrita era música de câmara e envolvia vozes. A música de câmara, por estar livre da representação, permitiu aos compositores novas formas de organização das ideias musicais. A ária estrófica foi retomada na composição vocal, uma forma de musicar poemas, mais simples que a polifonia, consistia na repetição da mesma melodia, com modificações rítmicas para cada estrofe do poema ou a realização de uma nova música para cada estrofe, chamada de variação estrófica.

4.1 ESTILO CONCERTATO

O **estilo concertato** surgiu da prática de escrever partes distintas para vozes e instrumentos ou para suas combinações. A ideia é a conjugação de partes diferentes e contrastantes em um todo harmonioso. Como foi mencionado no Tópico 1, Giovanni Gabrieli aproveitou as condições especiais da Catedral de San Marco, em Veneza, para desenvolver o estilo concertato, com a oposição de "solos unívocos" compostos de massas "mono-instrumentais" em grupos concertantes, todos eles tratados como solistas. O sistema harmônico substituiu a escrita contrapontística e as partes vocais eram sustentadas simplesmente pelo baixo contínuo.

Por exemplo, em um madrigal, instrumentos se harmonizam com as vozes com igualdade. Um concerto sacro é uma peça vocal sacra com instrumentos. O concerto é entendido hoje em dia como uma obra para solistas e orquestra, mas possuía um sentido mais amplo. Assim, o estilo concertato, na verdade, não é um estilo, mas a união de vozes e instrumentos, sem que os instrumentos se limitem a dobrar as vozes, tendo vozes independentes, característica do século XVII.



Ouçã o madrigal *Hor che'l ciel e la terra*, de Claudio Monteverdi, que ilustra o estilo concertato, para seis vozes e dois violinos, além de contínuo, cheio de contrastes dramáticos, em: <<https://youtu.be/kxT4A3SMsao>>.

Monteverdi inventou um tipo de música a que deu o nome de **estilo concitato**, uma das características desse estilo é a rápida reiteração de uma única nota, nas sílabas pronunciadas com a voz ou com instrumentos. Este estilo era utilizado para demonstrar sentimentos e ações de natureza guerreira.

O estilo musical de Monteverdi e outros compositores da época misturava diversos elementos, o que resultou em um aumento e um enriquecimento dos recursos descritivos da música. A separação entre recitativo e ária permitiu ao compositor maior liberdade na escrita das melodias, originando o estilo de **bel canto** na escrita vocal, que influenciou também a própria escrita instrumental no período Barroco e posterior.

4.2 GÊNEROS DE MÚSICA VOCAL SOLÍSTICA

As **monodias** como madrigais, árias estróficas, canções e outras canções em ritmos de dança, eram mais conhecidas do que a música de ópera contemporânea, cantadas em toda a parte e publicadas em grandes quantidades em coletâneas de madrigais, árias, diálogos, duetos etc. Um importante compositor de canções solísticas, além dos madrigais e motetes polifônicos do século XVII, foi Sigismondo d'India (c. 1582-1629) (GROUT; PALISCA, 2007).

A **cantata** (peça para ser cantada), conhecido gênero do período Barroco, designava diferentes tipos de composição. Por volta do século XVII, a palavra cantata passou a designar a composição para voz solista com acompanhamento de contínuo, em várias partes, entremeadas de recitativos e árias, sobre um texto lírico ou às vezes semidramático. Podia ser profana ou religiosa.

Os compositores Luigi Rossi (1597-1653), Giacomo Carissimi (1605-1674), conhecido também como compositor de oratório sacro, e o compositor de ópera, Antonio Cesti destacaram-se na composição de cantatas. Em outros países, os compositores tinham um caráter nacional, como Heinrich Albert (1604-1651) e Andreas Hammerschmidt (1612-1675); e os compositores ingleses por volta do século XVII, como Nicholas Lanier (1588-1666), John Wilson (1595-1674) e Henry Lawes (1596-1662) (CANDÉ, 1994). O compositor alemão Johann Sebastian Bach escreveu mais de 200 *cantatas*, como *Jesus Bleibet Bleibet Meine Freude* (Jesus, Alegria dos Homens). A *cantata* é o principal elemento musical do culto luterano.



Ouçã a *cantata* *Jesus Bleibet Bleibet Meine Freude* em: <<https://youtu.be/38TS7EOGo9A>>.

Em suma, a música vocal de câmara apresentava-se, no início do século XVII, sob muitas formas e estilos, combinando elementos do madrigal, do concerto, da monodia, das canções de dança, das linguagens nacionais, do recitativo dramático e da ária de bel canto (GROUT; PALISCA, 2007, p. 335).

A *cantata* começou como uma variação estrófica, mas desenvolveu-se para uma forma composta por muitas seções contrastantes. No final do século adquiriu uma forma mais definida de recitativo e árias alternados: dois ou três de cada, para solista com acompanhamento de contínuo, sobre um texto com caráter amoroso, sob a forma de uma narração ou solilóquios, tendo assim a execução de dez a 15 minutos de duração. A *cantata* assemelhava-se a uma cena de ópera, diferia principalmente pelo poema e a música serem mais intimistas do que na ópera, era destinada para a execução em uma sala, sem cenários ou figurinos teatrais, para um público menor e mais seletivo do que o dos teatros de ópera. Por ser mais intimista, permitia experimentações e a maioria dos compositores de ópera italianos do século XVII escreveu muitas *cantatas*, como Carissimi, L. Rossi, Cesti, Legrenzi, Stradella e Alessandro Scarlatti.



Conversamos sobre as óperas de Alessandro Scarlatti, mas as suas mais de 600 cantatas são um destaque em seu repertório. A sua cantata *Lascia, deh, lascia* possui muitas características típicas do gênero. Está dividida em:

I – Arioso. *Lascia, deh, lascia*. Ouça em: <<https://youtu.be/y0heL60Lv10>>.

II – Recitativo. *Sazio ancora non sei*. Ouça em: <<https://youtu.be/En9NQmSDQR4>>.

III – Aria. *Ti basti, amor crudele*. Ouça em: <https://youtu.be/78lgQwe_rbo>.

IV – Recitativo. *Sú, sú, che tardi*. Ouça em: <<https://youtu.be/S8eAAo2UO9E>>.

V – Aria. *Si mora nel tormento*. Ouça em: <<https://youtu.be/kL8uiTe4wow>>.

Além da *cantata* escrita para uma voz e contínuo, havia obras vocais de câmara para mais de uma voz e com acompanhamento de conjunto e *ritornellos*. O **trio sonata**, ou dueto vocal de câmara, com duas vozes agudas no mesmo registro e baixo cifrado, foi utilizado por Stefani e mais tarde, Bach e Haendel. Outro gênero, entre a *cantata* e a ópera, era a **serenata**; peça semidramática escrita para uma ocasião especial, com textos alegóricos e executada por uma pequena orquestra e vários cantores, muito utilizada pelos compositores do fim do século XVII e século XVIII. A *cantata* italiana foi imitada em outros países, mas não na mesma medida que a ópera.

RESUMO DO TÓPICO 2

Neste tópico, você aprendeu que:

- O termo Barroco na música designa o período entre 1600 e 1750. Essa é uma maneira de constituir o estudo da história da música e engloba formas de organizar o material musical, as sonoridades e formas de expressão musical, seguindo um certo número de convenções.
- A influência musical italiana, apesar de não ser absoluta, sentiu-se por toda a Europa. No final do período Barroco, a música na Europa tornou-se uma linguagem internacional com raízes italianas.
- O período Barroco é caracterizado pela distinção estabelecida entre diversos estilos de composição, entre a *prima prattica (stile antico)* e a *seconda prattica (stile moderno)*. A escrita idiomática, a doutrina dos afetos, novas formas de abordar o ritmo e o uso do baixo contínuo são característicos do período.
- Houve o desenvolvimento do sistema de tonalidade maior-menor.
- No período Barroco iniciou-se a concepção da ópera como obra de arte total. Os madrigais, as pastorelas e as tragédias gregas contribuíram para a ópera nesse período.
- Na Camerata Florentina, os participantes estudavam o legado artístico greco-romano e acreditavam, a partir da música grega, que a melodia era capaz de afetar os sentimentos do ouvinte. Posicionavam-se contra o contraponto vocal.
- Em Veneza foi inaugurado o primeiro teatro público, o San Cassiano, em que o público pagava entrada, um marco na história da ópera que era dependente do patrocínio de mecenas ricos ou nobres.
- No século XVII a ópera espalhou-se por toda a Itália, e no século XVIII possuía dois tipos de recitativo: *recitativo secco* e *recitativo obbligato*.
- A ária da capo compunha-se de uma forma ternária (ABA), porém não se escreviam as duas primeiras seções. Ao final de cada seção "B", o compositor escrevia da capo (ou D.C), significando "a partir do começo". Na repetição da primeira parte, esperava-se que o cantor introduzisse ornamentos.
- A abertura italiana era dividida em três partes: rápida-lenta-rápida.

- A ópera francesa estava baseada no ballet e na tragédia clássica francesa. O primeiro compositor de destaque foi Jean-Baptiste Lully (1632-1687), que combinava elementos do ballet e do teatro.
- A abertura francesa tinha um início lento e majestoso de ritmo incisivo e pontuado, depois uma seção mais rápida, com o emprego da imitação, em sequência uma ou mais danças (o ballet), ou a repetição lenta da seção inicial.
- A ópera na Inglaterra aconteceu brevemente na segunda metade do século XVII e prosperou a *masque*, um divertimento semelhante ao ballet francês, que combinava música, drama e dança.
- Nas cortes alemãs do século XVII imperava a moda da ópera italiana, porém algumas cidades mantinham companhias nacionais em que eram apresentadas óperas em alemão de compositores nativos, como Hamburgo.
- Grande parte da produção musical profana escrita era música de câmara e envolvia vozes. A música de câmara, por estar livre da representação, permitiu aos compositores novas formas de organização das ideias musicais.
- O estilo *concertato* surgiu da prática de escrever partes distintas para vozes e instrumentos ou para suas combinações. A ideia é a conjugação de partes diferentes e contrastantes em um todo harmonioso. O estilo *conciato* é caracterizado pela rápida reiteração de uma única nota, nas sílabas pronunciadas com a voz ou com instrumentos.
- A *cantata* (peça para ser cantada) foi um conhecido gênero do período Barroco, designava a composição para voz solista com acompanhamento de contínuo, em várias partes, entremeadas de recitativos e árias, sobre um texto lírico ou às vezes semidramático. Podia ser profana ou religiosa.
- Havia obras vocais de câmara para mais de uma voz e com acompanhamento de conjunto e rittornellos, como o trio sonata, ou dueto vocal de câmara, com duas vozes agudas no mesmo registro e baixo cifrado; e a serenata, peça semidramática escrita para uma ocasião especial, com textos alegóricos e executada por uma pequena orquestra e vários cantores.



1 (ENADE, 2009)

Formas vocais características do período Renascentista – motetos, missas, cantatas e óperas – desapareceram no período Barroco.



PORQUE

A estética barroca privilegiou a música instrumental pura.

Considerando-se essas assertivas, é CORRETO afirmar que:

- a) () A primeira é falsa, e a segunda é verdadeira.
- b) () A primeira é verdadeira, e a segunda é falsa.
- c) () As duas são falsas.
- d) () As duas são verdadeiras e a segunda justifica a primeira.
- e) () As duas são verdadeiras e a segunda não justifica a primeira.

2 (FCG, 2018) Sobre o Período Barroco se sabe que é comum

considerar que entre os anos 1600 e 1750 houvera uma mudança significativa na Europa Ocidental sobretudo com a conquista do Novo Mundo, o poderio financeiro das classes médias, o declínio da soberania aristocrata, a disparidade social evidenciada por uma pobreza espantosa e um luxo desperdiçado e que tem em sua manifestação artística o esplendor da elaborada decoração, audácia e vigor no estilo. Sobre a música nesse período é CORRETO afirmar que:



- a) () O surgimento de variados gêneros musicais e instrumentos para evidenciar virtuosismo a partir das técnicas de execução apuradas. Além disso, o surgimento do Lied como manifestação do bel canto italiano presente nas óperas barrocas.
- b) () O desenvolvimento da canção solo com acompanhamento instrumental tendo como harmonia um baixo contínuo que permitia ao intérprete improvisar acordes. Dentre os instrumentos para executar o baixo contínuo estão o cravo, o violoncelo ou alaúde.
- c) () O surgimento de várias formas que posteriormente foram desenvolvidas no Classicismo, são elas: ópera, oratório, cantata, sonata, sinfonia e o concerto. Dentre essas, a sonata foi a forma mais desenvolvida. Sua característica principal era o responsório evidenciado nas melodias canônicas, forma mais rigorosa de repetição.
- d) () O desenvolvimento da sinfonia concertante e concerto grosso, características do período para acompanhar as diversas manifestações musicais religiosas: missas, cantatas e oratórios; marcam a verdadeira união entre a música instrumental e a música vocal.
- e) () O surgimento de variados gêneros musicais, tendo como característica principal o desenvolvimento do concerto grosso, onde vários instrumentos se colocavam como solistas diante dos diversos grupos vocais, tais como missa, oratório e cantata.

MÚSICA SACRA E INSTRUMENTAL NO PERÍODO BARROCO

1 INTRODUÇÃO

O filósofo francês Noël Antoine Pluche, por volta de 1740, dividiu a música em dois gêneros: a música barroca e a música cantante. Para Pluche, a música instrumental, ousada e rápida como as sonatas italianas, era barroca. Já a música que imitava os sons naturais da voz humana, comovente, era a música cantante (GROUT; PALISCA, 2007). Nessa época, em Paris, podia-se ouvir as obras mais recentes italianas e as nacionais, as melodias sentimentais vocais (música cantante) de Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736) e a música virtuosística e difícil (música barroca) de Vivaldi (1678-1741) (GROUT; PALISCA, 2007).

Esses contrastes caracterizam, especialmente, o final do período Barroco, em que também Bach e Haendel escreveram as suas obras mais importantes. Ao final do século XVIII, Veneza continuava a atrair músicos e a música era ouvida nas ruas, nas casas e nos teatros. As festividades públicas em Veneza eram numerosas e havia um grande esplendor musical. A cidade era um centro de impressão de partituras de composições de música sacra, música instrumental e ópera. Havia espetáculos de teatro o ano todo e podia-se ver mais de dez óperas por ano.

Também eram frequentes os programas musicais patrocinados por particulares, por confrarias religiosas e pelas academias. Os serviços religiosos eram grandes concertos instrumentais e vocais (GROUT; PALISCA, 2007).

O espírito do estilo barroco na música, na pintura e na arquitetura caracterizou-se pela teatralidade, pela grandiosidade e pelos efeitos de brilho. O barroco nasceu na Itália como consequência da Contrarreforma, com o objetivo de reconquistar, através do impacto cultural, a influência da Igreja Católica. Seus ideais estéticos se espalharam por toda a Europa, em todas as artes (MEDAGLIA, 2008, p. 53).

Assim, o Barroco na música foi marcado pela grandiosidade e efeitos espetaculares, a nobreza e os mais abastados se interessaram pela música profana, o que permitiu o seu crescimento, a música instrumental se torna tão importante

quanto a música vocal. A implantação de uma dramaturgia sonora apareceu não só com a ópera, como também na música religiosa, nos oratórios ou nas *cantatas*, como veremos a seguir.

Três grandes formas do estilo barroco se destacam: a ópera, o oratório e a cantata. Essas três formas fazem uso da declamação dramática (recitativo), canção-solo acompanhada (árias e arioso), coros e orquestra.

2 MÚSICA SACRA E ORATÓRIO

As mudanças dos séculos XVI e XVII afetaram a música sacra tão profundamente quanto a música profana. A monodia, o baixo contínuo e o estilo *concertato* também fizeram parte da música sacra, porém a Igreja Católica nunca abandonou completamente a polifonia ao modo de Palestrina.

A forma do **grande concerto**, que teve origem em Gabrieli e na escola veneziana, foi muito importante para a composição no início do século XVII. Houve composições de música sacra para grandes conjuntos de cantores e instrumentistas, o compositor de destaque nesse estilo foi Orazio Benevoli (1605-1672), que escreveu missas com mais de quatro coros e baixo contínuo, dispostos em pontos e níveis diferentes na ampla basílica de S. Pedro.

Além do grande concerto, o **concerto para poucas vozes**, em que duas ou três vozes solistas cantavam acompanhadas por um contínuo, era mais familiar ao paroquiano e seu compositor de destaque foi Lodovico Viadana (1560-1627). Combinava-se, dependendo das possibilidades, o grande concerto com o concerto para poucas vozes, Monteverdi era notável nessa combinação e também Alessandro Grandi (c. 1575-1630) (GROUT; PALISCA, 2007).

O aparato cênico também foi utilizado na música sacra. Em 1600, Emílio de Cavalieri apresentou uma peça educativa com música em Roma intitulada *La rappresentatione di anima e di corpo* (A Representação da Alma e do Corpo); a mistura de monodia, declamação coral, música instrumental com ritmo de dança e árias melódicas estariam nas posteriores óperas e oratórios.

A tendência dramática originou em Roma uma série de diálogos sacros que combinavam narrativa, diálogo e meditação ou exortação, mas que, geralmente, não eram para ser apresentados em cena. Essas obras passaram a ser chamadas, mais tarde, de **oratórios (ou oratórias)**, pois eram executadas no oratório da igreja. O libreto de um oratório era em latim (oratório latino), ou em italiano (oratório volgare). O compositor de destaque do oratório latino no século XVII foi Gioacomo Carissimi. O oratório distinguia-se da ópera pelo tema religioso, pela presença do narrador, pelo coro dramático, narrativo e meditativo e por que os oratórios não se destinavam a ser teatralmente encenados. A ação era narrada ou sugerida, mas não representada. Assim como a ópera, o oratório utilizava recitativos, árias, prelúdios e ritornellos instrumentais.



Baseada no Livro dos Juízes, 11, 29-40, ouça o famoso oratório de Carissimi, *Jefté* em: <<https://youtu.be/xsNX0UHv2U0>>.

O oratório tinha um libreto em verso e não estava limitada às convenções da música litúrgica, era executado em concertos sacros e substituía a ópera durante a Quaresma e quando os teatros estavam fechados. Eram apresentados também em palácios de príncipes e cardeais, academias e outras instituições. Os oratórios tinham duas partes, separadas por um sermão ou refeição, quando eram realizados nas residências.

O oratório latino foi abandonado após Carissimi e o oratório *volgare* tornou-se usual. Quase todos os compositores de ópera do período Barroco escreveram oratórios também, pois havia pouca ou nenhuma diferença entre os estilos.

Assim como a ópera francesa, a **música sacra francesa** teve um caminho diferente da música sacra italiana. Na capela real de Luís XIV, o **motete** sobre um texto bíblico era o gênero mais cultivado, e no final do século XVII, **grandes motetos** foram realizados por compositores como Lully, Charpentier e Henri Dumont (1610-84). Os grandes motetos eram peças com várias partes: prelúdios, solos, conjuntos e coros. São característicos deste tipo de peça as oscilações entre compasso binário e ternário. Destacam-se como compositores de música sacra na corte de Luís XIV, Michel-Richard de Lalande (1657-1726) e François Couperin (1668-1733) (GROUT; PALISCA, 2007).

Na música sacra anglicana destacam-se os hinos e serviços. Entre os muitos compositores ingleses de música sacra destacaram-se John Blow e Henry Purcell. Purcell destaca-se pelas composições sacras sobre textos não litúrgicos, peças para uma ou mais vozes solistas, com acompanhamento de contínuo, para uso religioso privado.

A Itália teve grande influência na música sacra na Áustria e Alemanha. Os alemães por vezes utilizavam as técnicas da monodia e do concertato, escreviam motetes sobre textos bíblicos, muitos no início do século XVII em estilo de grande concerto, madrigais italianos e concertos para poucas vozes. O maior compositor alemão do século XVII foi **Heinrich Schütz** (1585-1672) (GROUT; PALISCA, 2007). Ele estudou em Veneza com Giovanni Gabrieli, foi mestre de capela em Dresden e maestro da corte em Copenhague. As suas composições profanas se perderam, sobrando apenas as sacras. As obras de Heinrich Schütz unem os estilos italiano e alemão, apenas um elemento do estilo luterano não fazia parte de sua obra, Schütz não utilizava melodias tradicionais dos corais, apenas os textos.



Entre 1638 e 1639, Schütz publicou os *Kleine geistliche Konzerte* (Pequenos Concertos Sacros), motetes para uma a cinco vozes solistas com acompanhamento de órgão, ouça o *Bone Jesu Verbum Patris* executado por Soloists Tölzer Knabenchor em: <https://youtu.be/3Le3_5z7EJc>.

O período de 1650 a 1750 foi muito importante para a **música luterana**. Todos os compositores luteranos trabalharam com **coral**, reflexo dos primeiros tempos da Reforma. Com a prática do canto congregacional de corais com acompanhamento de órgão, houve a produção de composições num novo estilo, com um movimento uniforme de notas iguais, com fermata a cada final de frase, o tipo de coral típico das obras de J. S. Bach.

Três elementos musicais são importantes na música luterana: o coro *concertato* sobre um texto bíblico, como Schütz e outros compositores estabeleceram; a ária solística, com um texto estrófico não bíblico; e o coral, com seu próprio texto e melodia tratada de formas diferentes. A partir destes elementos, três concertos sacros podiam ser compostos:

O concerto podia ser constituído por: (1) apenas árias ou árias e coros, em estilo concertato; (2) apenas corais, também em estilo concertato; (3) corais e árias, sendo os primeiros, quer em versões harmônicas simples, quer em estilo concertato. Embora se dê muitas vezes a estas combinações o nome de cantatas, a designação mais apropriada é a de concerto sacro (GROUT; PALISCA, 2007, p. 381-382).

A música luterana não utilizava somente textos alemães, certas partes do serviço eram cantadas em latim, como o *Magnificai* e o *Te Deum*, assim como motetes, em latim e também em alemão. Em 1700, Erdmann Neumeister (1671-1756), de Hamburgo, teólogo ortodoxo e poeta, criou um novo tipo de poesia sacra destinada a ser musicada, a chamada *cantata*. No fim do século XVII os textos das composições luteranas eram retirados de passagens da Bíblia ou da liturgia da Igreja. Neumeister acrescentou a este repertório estrofes de poesia que comentavam e explicavam textos das Escrituras, esses textos eram musicados como ariosos ou árias. Neumeister e outros compositores escreviam sua poesia no estilo madrigal, com versos de métrica desigual e com rimas irregulares. Muitas cantatas e as árias da Paixão segundo S. Mateus de Bach são exemplos desse estilo de madrigal (GROUT; PALISCA, 2007).



A *Paixão Segundo São Mateus* é um oratório de Johann Sebastian Bach, que representa o sofrimento e a morte de Cristo segundo o Evangelho de São Mateus. Tem uma duração de mais de duas horas e meia e é a obra mais extensa e uma das mais importantes de Bach, considerada uma obra-prima da música ocidental. Ouça *A Paixão Segundo São Mateus*, de Johann Sebastian Bach com legendas em português em: <<https://youtu.be/KNJZzXalO8Q>>.

Neumeister e outros poetas luteranos do início do século XVIII escreveram ciclos de *cantatas*, para serem usados ao longo de todo o ano litúrgico. A aceitação deste novo tipo de *cantata* foi de grande importância para a música luterana. J. S. Bach foi o maior mestre da cantata sacra, mas houve vários compositores que se destacaram: Johann Philipp Krieger (1649-1725), Johann Kuhnau (1660-1722), Friedrich Wilhelm Zachow (1663-1712), Christoph Graupner (1683-1760), Johann Mattheson (1681-1764) e Georg Philipp Telemann (1681-1767). No tempo de Bach, Telemann e Haendel eram considerados os maiores compositores vivos (GROUT; PALISCA, 2007).

3 MÚSICA INSTRUMENTAL

A música instrumental também foi influenciada pelos estilos de ária e de recitativo, mas a prática do baixo contínuo foi ainda mais importante para a música instrumental. A partir da primeira metade do século XVII, a música instrumental tornou-se tão importante como a música vocal, porém as formas musicais não estavam padronizadas. Nesse primeiro momento, a música instrumental pode ser dividida em alguns tipos, porém é preciso lembrar que estas classificações não preenchem todas as possibilidades, conforme Grout e Palisca (2007):

- Tipo fugado: peças em contraponto imitativo contínuo, como *ricercare*, fantasia, *fancy*, *capriccio*, fuga, *verset*, entre outros;
- Tipo *canzona*: peças em contraponto imitativo descontínuo, às vezes com elementos de outros estilos, estas peças vão originar a sonata da *chiesa* (da igreja);
- Peças que efetuam variações sobre uma dada melodia ou baixo: como a *partita*, *passacaglia*, *chaconne*, *partita* coral e prelúdio coral;
- Danças e outras peças em ritmos de dança mais ou menos estilizados: que podem estar agrupadas ou integradas como numa suíte;
- Peças de estilo improvisatório para um instrumento de tecla ou alaúde solista: como *tocatta*, fantasia e prelúdio.

Os termos como *ricercare*, fantasia, *fancy*, *capriccio*, sonata, sinfonia e *canzona* são comuns nas composições instrumentais polifônicas do início do século XVII. Para os compositores, cada uma representava uma tradição e um conjunto de precedentes que eram respeitados. Era importante o sentido dos gêneros no princípio do século XVII. O período foi muito rico em estilos composicionais e destacaremos alguns deles.

O **ricercare** do século XVII é uma composição breve e séria para órgão ou instrumento de teclado, em que um tema é desenvolvido continuamente em imitação. A **fantasia** tinha uma proporção e organização formal mais complexa que o *ricercare*. Era um tipo de composição de tecla do início do século XVII. Alguns dos principais compositores de fantasias deste período foram Samuel Scheidt (1587-1654), Heinrich Scheidemann (c. 1596-1663). A **canzona** possuía um material melódico mais vivo, mais ritmicamente marcado, e os compositores tendiam a sublinhar a divisão deste material em seções, como na *chanson* francesa.



Um exemplo é o *Ricercar dopo il Credo*, de Girolamo Frescobaldi (1583-1643), que o publicou em 1635, em uma coletânea de peças para órgão intitulada *Fiori musicali* (Flores Musicais), para serem usadas nos serviços religiosos. Ouça em: <<https://youtu.be/acjguX1mBOQ>>.

O termo **fuga** denomina um estilo de composição e uma forma específica, muito mais um estilo composicional do que uma forma. O estilo fugado surgiu na segunda metade do século XVII, derivando de modelos vocais como o moteto, a *chanson* e o madrigal e de modelos instrumentais como o *ricercare*, a *canzona* e a fantasia. Foi com Bach que alcançou um novo patamar. A fuga, ao equilibrar as organizações contrapontística e tonal, é o ponto máximo do Barroco tardio. A fuga não é algo fácil de descrever. Ela é uma obra vocal, instrumental ou ambos, com três a cinco vozes em geral.

O **prelúdio coral** é uma composição para órgão, sobre um coral luterano (*cantus firmus*), que teve seu apogeu no período barroco, especialmente em países de fé luterana.

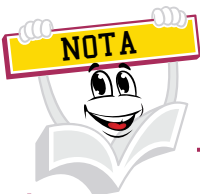
As músicas ligadas à dança tiveram grande importância, os seus ritmos influenciaram o restante da música, tanto vocal como instrumental, sagrada e profana. Uma sequência de danças é chamada de **suíte** e, desde o Renascimento, designa uma peça musical com vários movimentos breves com diferentes tipos de danças barrocas. As primeiras danças foram compostas para o alaúde. Para ter uma unidade, as danças compartilhavam a mesma tonalidade, mas organizadas

para criar contraste entre tempo e métrica. A suíte é considerada antecedente da forma sonata, que estabeleceu-se no próximo período histórico, e também uma das primeiras manifestações orquestrais modernas. A suíte tinha uma estrutura fixa: Allemande (lenta), uma Colorante (rápida), uma Sarabande (lenta) e uma Gigue (rápida). Ela poderia ter de três até sete movimentos. Johann Sebastian Bach e Haendel foram os responsáveis pelo apogeu da suíte no século XVIII.



Ouçã a *Suíte Francesa nº 2 em C menor BWV 813*, de J. S. Bach. Esta suíte é composta por: 1. Allemande, 2. Courante, 3. Sarabande, 4. Air, 5. Menu, 6. Gigue. Ouça em: <https://youtu.be/IM_zQt4E1QM>.

A **sonata**, inicialmente denominada *canzona*, foi o termo mais vago de todas as designações para peças instrumentais do início do século XVII, aos poucos veio a referir-se a composições cuja forma era semelhante à da *canzona*, mas com características próprias. As peças de sonata do início do século XVII eram escritas para um ou dois instrumentos melódicos e baixo contínuo, as sonatas eram escritas para um instrumento e exploravam-se as possibilidades específicas desses instrumentos, eram livres e expressivas, diferenciando-se da *canzona*, mais formal. Durante o século XVII a sonata e a *canzona* fundiram-se em uma forma única, e o termo *sonata* substituiu o de *canzona*. As sonatas eram escritas para muitas combinações de instrumentos, a mais comum era para dois violinos e um contínuo. Esse tipo de sonata é designado por **trio sonata**.



O termo *sonata* no período Barroco indicava vários tipos de peças, não confunda com a forma clássica da sonata, desenvolvida no século seguinte.

No século XVIII as sonatas se dividiam em duas categorias: **sonata da chiesa** (da Igreja) e **sonata de câmara**. As sonatas da *chiesa* eram mais introspectivas e as sonatas de câmara eram a versão camerística das suítes. Dessa forma, as sonatas de câmara tinham de três a sete movimentos, alternando rápidos com lentos. No final do Barroco (1750) não havia a diferenciação entre sonatas de Igreja e de Câmara e elas estabeleceram um esquema de três a quatro movimentos. No

Classicismo, sonata irá designar apenas as obras de câmara para um instrumento acompanhado de piano, ou com apenas piano, obedecendo à chamada forma-sonata, que veremos no decorrer do curso.

O **concerto grosso** designava uma obra para um grupo de solistas, em geral dois violinos e um violoncelo, que dialoga com o resto da orquestra, e às vezes unindo-se à orquestra no chamado *tutti*, criando contrastes característicos do Período Barroco. É uma forma somente instrumental. Esse gênero derivou-se da música veneziana a coro duplo e da suíte de danças. Alguns compositores utilizaram simplesmente a denominação de concerto, sinfonia ou sonata para a forma do concerto grosso. O concerto grosso pode ser dividido em quatro movimentos, alternando lentos e rápidos.

O **concerto solo** nasceu a partir do concerto grosso, nele um único instrumento contrasta com toda a orquestra de cordas. Esse contraste ampliou-se no decorrer do tempo, e os solos eram passagens difíceis e expressivas. Em sua maioria, os concertos solos possuíam três movimentos: rápido – lento – rápido.

A questão dos gêneros musicais orientou os compositores no século XVII, o meio de execução instrumental para o qual a composição se destinava guiava a criação. Em um momento de novas possibilidades permitidas pelos órgãos modernos, pelo cravo com dois teclados, pela família dos violinos, os instrumentos contribuíram para novas linguagens e estruturas formais.



Para conhecer os instrumentos da época assista ao filme *Todas as Manhãs do Mundo*, estrelado por Gerard Depardieu. No filme, Gerard representa o violista e compositor Marin Marais (1656-1728), músico célebre do século XVII. Os movimentos dos executantes da viola da gamba não são convincentes, porém a trilha sonora original é de Jordi Savall, autoridade do instrumento atual.

4 PRINCIPAIS COMPOSITORES DO PERÍODO BARROCO

Há uma enorme quantidade de compositores que surgiram no período Barroco. Os principais nomes na Itália foram Claudio Monteverdi (1567-1643), com seus madrigais e óperas; Alessandro Scarlatti (1660-1725), chefe da ópera de Nápoles; Domenico Scarlatti (1685-1757), autor de centenas de sonatas para cravo; Arcangelo Corelli (1653-1713) e Antonio Vivaldi (1678-1741), ambos autores de centenas de concertos e peças de câmara, especialmente repertório para cordas.

Na França foram Jean-Baptiste Lully (1632-1687), que escreveu óperas e balés; François Couperin (1668-1733), autor de obras para cravo; Jean-Philippe Rameau (1683-1764), compositor de óperas, balés, música para teclado e teórico. Na Inglaterra, destacou-se Henry Purcell (1659-1695), compositor de música dramática e instrumental de vários tipos; Georg Friedrich Haendel, alemão que estudou na Itália, destacou-se na Inglaterra.

A Alemanha destaca-se na música instrumental e na música religiosa. Johann Hermann Schein (1586-1630), Samuel Scheidt (1587-1654) e Johan Jakob Froberger (1616-1667) escreveram música para teclado; Heinrich Schütz (1585-1672), importante compositor de música vocal do século XVII, com música coral, cantatas, oratórios e paixões; Michael Praetorius (1571-1621), compositor de música coral tanto dos estilos renascentista como Barroco; Dietrich Buxtehude (1637-1707) e Johann Pachelbel (1653-1706), precursores de J. S. Bach na música para órgão e cantatas religiosas.

Dois autores se destacam na música do período Barroco: Johann Sebastian Bach (Eisenach 1685 – Leipzig 1750) e Georg Friedrich Haendel (Halle 1685 – Londres 1759). Bach destacou-se na música religiosa e instrumental, e Haendel, nos oratórios e nas óperas (GROUT, PALISCA, 2007).



Ouçã a *Partita for Violin Solo No. 1 in B Minor* (BWV 1002), o Double (Presto) de Johann Sebastian Bach em: <https://youtu.be/iEBX_ouEw1I>.

FIGURA 19 – RETRATO DE JOHANN SEBASTIAN BACH



FONTE: <<https://goo.gl/o4Wq2d>>. Acesso em: 11 jan. 2019.

Johann Sebastian Bach (1685-1750) exerceu funções de organista em Arnstadt (1703-1707) e Mühlhausen (1707-1708), foi organista da corte e mestre da capela do duque de Weimar (1708-1717), diretor musical na corte de um príncipe em Cöthen (1717-1723) e mais tarde chantre do colégio de S. Tomás e diretor musical em Leipzig (1723-1750). Sua música é executada e estudada no mundo inteiro e é, com certeza, o mais venerado compositor. Bach compôs em praticamente todas as formas de seu tempo, menos a ópera (GROUT, PALISCA, 2007).

FIGURA 20 – RETRATO DE GEORG FRIEDRICH HAENDEL, 1741



FONTE: <<https://goo.gl/whZh2x>>. Acesso em: 11 jan. 2019.

Haendel (1685-1759) foi um compositor completamente internacional; a sua música une a seriedade alemã, a suavidade italiana e a imponência francesa. A Inglaterra forneceu a tradição coral que possibilitou os oratórios de Haendel (GROUT, PALISCA, 2007).



Para finalizar essa etapa na melhor companhia, vale a pena ouvir o *Messiah*, de Haendel (HWV56). Essa obra monumental, que aborda o nascimento de Cristo, foi composta em 1742 em inglês, o oratório foi a última obra executada por Haendel com órgão, em 6 de abril de 1759, em Londres, na Abadia de Westminster, ele morreu no mesmo ano, no dia 20 de maio. Decididamente, é imperdível, ouça em: <<https://youtu.be/JH3T6YwwU9s>>.

Haendel sobressai por seu repertório nunca ter deixado de ser executado. Destacou-se com o repertório coral em estilo grandioso e no uso de contrastes. Sua influência no público burguês, com os oratórios, foi uma das primeiras manifestações da mudança social, influenciando profundamente o campo da música nos anos seguintes.

LEITURA COMPLEMENTAR

O VIOLINO – O INSTRUMENTO BARROCO SOLISTA

Nikolaus Harnoncourt

O período barroco, que levou a produção artística solista a alturas até então jamais conhecidas e no curso da qual devia nascer o virtuose, já que não se queria somente admirar e celebrar a obra de arte anônima, mas antes o artista, na medida em que este vinha realizando feitos simplesmente inacreditáveis, foi também o período que, em benefício do solista, fez eclodir as fronteiras fixadas pela natureza para os instrumentos. O violino encarna como nenhum outro instrumento o espírito barroco. Seu surgimento, no decorrer do século XVI, é como a concretização progressiva de uma ideia. A partir da diversidade dos instrumentos de cordas da Renascença, com suas vielas, rabecas, liras e as incontáveis variantes, e graças aos geniais construtores de Cremona e Brescia, o violino pôde cristalizar-se.

Este processo, bem entendido, se deu paralelamente à evolução da música, que nos séculos passados estava inteiramente devotada à construção do intrincado tecido polifônico. Cada instrumento, cada músico era uma parte anônima do todo. Cada instrumento devia desenhar sua linha o mais claro possível e ao mesmo tempo misturar à sonoridade do conjunto a sua nuance particular. Por volta de 1600, novas forças entraram em jogo. A interpretação declamatória e musical de obras poéticas conduziu à monodia, ao canto solo acompanhado. Com isto, se criou no *recitar cantando*, a recitação cantada, e no *stile concitato*, formas de expressão musicais que fundiriam a palavra e o som em uma unidade impressionante. A música puramente instrumental foi também afetada por esta onda e o solista saiu do anonimato da sua condição de músico de conjunto. Ele assumiu a nova linguagem sonora da monodia sem as palavras e passou doravante a “exprimir-se” exclusivamente através de sons. Esta prática musical solista era considerada literalmente como um tipo de discurso; e assim que surgiu a teoria da retórica musical, a música adquiriu um caráter de diálogo e a execução “falada” tornou-se a exigência máxima dos mestres da música do barroco.

A partir de Claudio Monteverdi, a maior parte dos compositores italianos eram violinistas. A nova linguagem musical do barroco, num prazo incrivelmente curto, conduziu a um repertório de grande virtuosismo que permaneceu por muito tempo insuperável. Os primeiros verdadeiros *solis* de violino foram compostos por Monteverdi para o seu *Orfeu* (1607) e para as suas *Vésperas* (1610), mas foram principalmente os seus alunos e admiradores (Fontana, Marini, Uccellini e outros) que, no espaço de 30 anos, levaram a música de solo de violino ao apogeu, com obras audaciosas, muitas vezes realmente estranhas.

Nos decênios seguintes pareceu instalar-se uma certa calma. O violino havia saído de seu período *Sturm und Drang* e a sua técnica interpretativa estava de tal forma amadurecida que, daí por diante, a evolução passou a fazer-se mais lentamente. Tal como o próprio estilo barroco, o violino é um autêntico produto italiano e foi pouco a pouco conquistando toda a Europa, também o violino foi se tornando a joia de seu *instrumentarium*. Foi na Alemanha que ele mais rapidamente se impôs, já que virtuosos italianos atuavam nas cortes dos principados alemães desde a primeira metade do século XVII. Cedo formou-se neste país um estilo próprio de música para solo de violino, no qual a execução polifônica e em acordes – característica tipicamente alemã – continuou a desenvolver-se particularmente.

Os violinistas e melômanos de nossos dias estão quase sempre enganados quanto ao nível da técnica do violino nos séculos XVII e XVIII. Acredita-se, em virtude do alto nível atingido pelos solistas da atualidade e pelo fato de os músicos de um século atrás, comparativamente, estarem menos capacitados, que este nível se expressaria por uma curva descendente em direção ao passado; isto é ignorar que o remanejamento social que atingiu a profissão de músico no século XIX foi acompanhado de um declínio. Em 1910, dizia Henry Marteau: “caso pudéssemos ouvir Corelli, Tartini, Viotti, Rode e Kreutzer, os nossos melhores violinistas iriam arregalar os olhos e não duvidariam mais de que a execução deste instrumento está em franca decadência”. Muitas das técnicas usuais do violinista de hoje, como o *vibrato*, *spiccato*, o *staccato volante*, entre outras, são consideradas aquisições devidas a Paganini e (com exceção do *vibrato*) estão banidas da música barroca. Para o lugar delas, foi inventado o pretense “golpe de arco Bach”, que serve apenas para substituir a diversidade infinita da articulação barroca pela uniformidade. Tanto a música em si como as antigas obras didáticas mostram claramente quais eram as possibilidades técnicas de que se dispunha em uma dada época e onde eram empregadas.

O *vibrato* é tão velho quanto a própria técnica dos instrumentos de cordas. Ele é usado para imitar o canto e a sua existência está expressamente comprovada desde o século XVI. Posteriormente também ele foi descrito com certa frequência e de maneira bastante clara (Mersenne, 1693; North, 1695; Leopold Mozart, 1756). No entanto, sempre foi considerado como um ornamento e nunca como algo a ser usado a todo instante, abusivamente. “Há violistas”, diz Leopold Mozart, “que tremem constantemente a cada nota como se estivessem atacados de uma febre perpétua. Só se deve introduzir o *tremulo* (*vibrato*) naqueles lugares onde a natureza o produziria”.

O *spiccato*, a técnica de saltar com o arco, é uma modalidade de arcada bastante antiga (apenas a indicação *spiccato* nos séculos XVII e XVIII não significava o saltando, mas simplesmente designava notas claramente destacadas). A maioria das figuras em arpejos não ligados ou de repetições de notas era executada desta maneira. J. Walther (1676), Vivaldi, dentre outros, o exigem expressamente quando escrevem *con arcate sciolte* ou simplesmente *sciolto*. Mas, igualmente, encontra-se tudo quanto é tipo de *ricochet* e até mesmo longas séries de *staccato volante* no repertório do século XVII, particularmente em Schmelzer, Biber e Walther. O

mesmo acontece com as diferentes técnicas de *pizzicati* (tocados com um plectro e sobre o espelho, em Biber, ou em acordes, em Farina em 1626) e com a do *col legno* (notas percutidas com a madeira do arco), ambas conhecidas desde o século XVII por Farina, Biber e outros.

O *Capriccio Stravagante* de Carlo Farina, um aluno de Monteverdi, publicado em 1626, contém uma incrível lista de efeitos violinísticos. Imagina-se que a maioria deles tenha sido descoberta em épocas bem posteriores e alguns somente no século XX! Esta obra, com indicações de execução muito precisas escritas em duas línguas (italiano e alemão), é um importante testemunho da antiga técnica do violino. Farina descreve a execução em posições altas* nas cordas graves como um efeito sonoro (naquele tempo em geral só se passava da primeira posição na corda mi): “... Desloca-se a mão para perto do cavalete e se começa... com o terceiro dedo sobre a nota ou o som estipulado”. O *col legno* (golpe com a madeira do arco) está assim descrito: “... Estas (notas) serão percutidas com a madeira do arco como se fosse sobre um tímpano; não se deve manter o arco como se fosse sobre um tímpano; não se deve manter o arco parado por muito tempo, mas prosseguir num movimento ininterrupto” – a madeira do arco deve saltar como uma baqueta de tambor. Farina pede que se toque *sul ponticello* (próximo ao cavalete) para imitar os instrumentos de sopro, como o píforo ou a flauta: “As flautas (*flageolets*) são tocadas graciosamente, próximo ao cavalete, mais ou menos a um dedo deste, muito calmamente, como uma lira. E o mesmo para os píforos dos soldados, apenas aqui se deve tocar um pouco mais forte e ainda mais perto do cavalete”. Um efeito particularmente frequente na técnica de cordas barrocas, o vibrato de arco, já é aqui empregado para imitar o trêmulo do órgão (registro de órgão com vibrato rítmico): “O trêmulo é imitado por pulsações da mão que segura o arco, à maneira do trêmulo do órgão”.

A técnica de mão esquerda diferia da técnica atual, pois se evitava as posições altas nas cordas graves – com exceção de certas passagens em *bariolage*, ** nas quais a mudança de timbre entre as cordas graves em posição afastada e as cordas soltas agudas produzia um efeito sonoro desejado. O emprego da corda solta não era absolutamente proibido; muitas vezes era até manifestamente desejado, embora a sonoridade das cordas de tripa soltas não sobressaísse tanto como a das cordas de aço atuais.

* Posições em que a mão se desloca para perto do cavalete, produzindo sons mais agudos em relação à corda solta.

São em geral posições tecnicamente mais difíceis, principalmente no violino barroco, que é tocado sem ombreira e sem queixeira, pois envolvem deslocamento espacial da mão, e conseqüentemente riscos de perda da afinação. (N. da R.)

** Alternância rápida e repetitiva entre corda solta e corda presa. (N. da R.)

FONTE: HARNONCOURT, Nikolaus. O violino: o instrumento barroco solista. In: **O discurso dos sons**: caminhos para uma nova compreensão musical. Ed. Jorge Zahar, Rio de Janeiro, 1988, p. 138-141.

RESUMO DO TÓPICO 3

Neste tópico, você aprendeu que:

- O barroco na música foi marcado pela grandiosidade e efeitos espetaculares, a nobreza e os mais abastados se interessaram pela música profana, o que permitiu o seu crescimento, e a música instrumental se tornou tão importante quanto a música vocal.
- A implantação de uma dramaturgia sonora apareceu não só com a ópera, como também na música religiosa, nos oratórios ou nas cantatas.
- A monodia, o baixo contínuo e o estilo concertato também fizeram parte da música sacra, como no Renascimento, porém a Igreja Católica nunca abandonou completamente a polifonia ao modo de Palestrina.
- O aparato cênico também foi utilizado na música sacra. A tendência dramática originou em Roma uma série de diálogos sacros que combinavam narrativa, diálogo e meditação ou exortação, mas que, geralmente, não eram para ser apresentados em cena. Essas obras passaram a ser chamadas, mais tarde, de **oratórios** (ou oratórias).
- Assim como a ópera francesa, a **música sacra francesa** teve um caminho diferente da música sacra italiana.
- O período de 1650 a 1750 foi muito importante para a **música luterana**. Todos os compositores luteranos trabalharam com **coral**, reflexo dos primeiros tempos da Reforma.
- Três elementos musicais são importantes na música luterana: o coro concertato sobre um texto bíblico, como Schütz e outros compositores estabeleceram; a ária solística, com um texto estrófico não bíblico; e o coral, com seu próprio texto e melodia tratada de formas diferentes.
- A música luterana não utilizava somente textos alemães, certas partes do serviço eram cantadas em latim, como o *Magnificat* e o *Te Deum*, assim como motetes, em latim e também em alemão.
- A música instrumental também foi influenciada pelos estilos de ária e de recitativo, mas a prática do baixo contínuo foi ainda mais importante para a música instrumental.

- A partir da primeira metade do século XVII, a música instrumental tornou-se tão importante como a música vocal, porém as formas musicais não estavam padronizadas.
- O período Barroco foi muito rico em estilos composicionais, na música instrumental destacamos a fuga, prelúdio coral, suíte, sonata barroca, concerto grosso, concerto solo e orquestra.
- Há uma enorme quantidade de compositores que surgiram no período barroco. Dois autores se destacam: Johan Sebastian Bach (Eisenach 1685 – Leipzig 1750) e Georg Friedrich Haendel (Halle 1685 – Londres 1759).
- Bach destacou-se na música religiosa e instrumental, e Haendel, nos oratórios e nas óperas.



1 (PMN, 2015) Isabel foi convocada a fazer uma apresentação sobre a Música Barroca. Em suas pesquisas, ela abordou aspectos relacionados à Ópera, ao Baixo contínuo, ao Concerto Grosso e a Antonio Vivaldi. Sua irmã considerou que ela havia se equivocado em um dos temas da pesquisa.



Nesse caso, assinale a alternativa CORRETA, a irmã de Isabel estava:

- a) () Certa, pois Antonio Vivaldi é um compositor do Romantismo.
- b) () Errada, pois, na realidade, dois dos temas não se relacionam ao período Barroco da Música.
- c) () Errada, pois todos os temas relacionam-se ao Barroco musical.
- d) () Certa, pois a Ópera não está relacionada ao período Barroco da História da Música.

2 (UFG, 2015) O compositor representativo do período Barroco é:



- a) () W. Amadeus Mozart.
- b) () J. Sebastian Bach.
- c) () Felix Mendelssohn.
- d) () Ludwig van Beethoven.

3 (UFG, 2015) A palavra *sonata* vem do latim *sonare*, que significa “soar”; por conseguinte, é uma peça para ser tocada (diferentemente da *cantata* – obra musical para ser cantada). A sonata barroca podia ser de duas espécies:



- a) () Sonata da Câmara e Trio Sonata.
- b) () Trio Sonata e Concerto Grosso.
- c) () Sonata da Câmara e Sonata da Chiesa.
- d) () Sonata da Chiesa e Trio Sonata.

4 (UFG, 2015) No recitativo barroco, basicamente, a linha melódica vocal ondulava de acordo com o significado do texto e, principalmente, de acordo com o ritmo da pronúncia das palavras. O acompanhamento era, de modo geral, constituído de uma linha sob a melodia que deveria ser tocada por algum instrumento grave de corda, como o cello, juntamente com um instrumento harmônico, como o cravo. A essa parte deu-se o nome de:



- a) () Baixo d’Alberti.
- b) () Ostinato.
- c) () Baixo Contínuo.
- d) () *Organum* Melismático.

REFERÊNCIAS

ANDERSON, Warren; MATHIESEN, Thomas J. Ethos. In: **Grove music online**. Oxford music online. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/09055>>. Acesso em: 1º set. 2017.

ARISTOTLE. **The politics of Aristotle**. Trad. em inglês: Benjamin Jowett. Oxford: Clarendon, 1885.

BEARD, Mary; HENDERSON, John. **Antiguidade clássica**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

BENNET, Roy. **Uma breve história da música**. Rio de Janeiro: Zahar, 1986.

BIBLIOTECA DIGITAL MUNDIAL. **Orestes 338-344**. Verbete, 24 maio 2017. Disponível em: <<https://www.wdl.org/pt/item/4309/>>. Acesso em: 15 set. 2018.

BRASIL, Assis. **Vocabulário técnico de literatura**. São Paulo: Tecnoprint, 1979.

BRITANNIA. Leonel Power. In: **Encyclopædia Britannica**, 1º jun. 2018. Disponível em: <<https://www.britannica.com/biography/Leonel-Power>>. Acesso em: 29 out. 2018.

_____. Antoine Busnois. In: **Encyclopædia Britannica**, 22 set. 2014. Disponível em: <<https://www.britannica.com/biography/Antoine-Busnois>>. Acesso em: 30 out. 2018.

CANDÉ, R. **História universal da música**. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, v. 1, 1994.

CASTAGNA, P. A Musicologia Enquanto Método Científico. In: **Revista do Conservatório de Música da UFPel**, n. 1, 2008, p. 7-31.

CAVINI, M. P. **História da música ocidental: uma breve trajetória desde a Pré-História até o século XVII**. São Carlos: EdUFSCar, 2011.

COELHO, Lauro Machado. **A ópera barroca italiana**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2000.

CORSI, Giuseppe. **Poesie musicali del Trecento**. Bologna: Commissione per i testi di lingua, 1970.

CUSICK, Suzanne G. Madrigal. In: **The new grove dictionary of music and musicians**. Ed. Stanley Sadie. London: Macmillan Publishers, 1980. V.11 – P. 461-62.

DUMITRESCU, Theodor. Música Ficta. In: **Oxford Bibliographies**. Web, 27 abr. 2017. Disponível em: <<http://www.oxfordbibliographies.com/view/document/obo-9780199757824/obo-9780199757824-0211.xml>>. Acesso em: 27 out. 2018.

ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA. Philippe de Vitry. In: **Encyclopædia Britannica**, 5 jun. 2018. Disponível em: <<https://www.britannica.com/biography/Philippe-de-Vitry>>. Acesso em: 23 out. 2018.

ESPÍNOLA, Hugo. **Tolerância: conceitos, trajetórias e relações com os direitos humanos**. Curitiba: Editora Appris, 2018.

FRAGA, Eudinyr. A ópera barroca italiana. In: **Revista USP**, São Paulo, n. 47, p. 130-134, setembro/novembro, 2000.

FUBINI, Enrico. **La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX**. Madrid: Alianza Editorial, 1999.

FULLER, Richard. Renaissance Music (1450–1600). In: **GCSE Music Notes**, 14 jan. 2010. Disponível em: <<https://www.rpfuller.com/gcse/music/renaissance.html>>. Acesso em: 29 out. 2018.

GLASSNER, J. J. **La Mésopotamie**. Paris: Les Belles Lettres, 2002.

GONÇALVES, Robson. **Uma breve viagem pela história da ópera barroca**. Clube de Autores, 2011.

GROUT, Donald J.; PALISCA, Claude V. **História da música ocidental**. Tradução Ana Luísa Faria, Lisboa: Gradiva, 2007.

HARNONCOURT, Nikolaus. **O discurso dos sons: os caminhos para uma nova compreensão musical**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

HERLINGER, Jan. Musica Ficta in the Cortona Laudario. In: **Philomusica Online**, v. 9, n. 3, 2010, p. 95-115. Disponível em: <<https://openmusiclibrary.org/article/2530/>>. Acesso em: 27 out. 2018.

HOLDER, William. **A treatise of the natural grounds and principles of harmony**. Nova Iorque: Broude Brothers, 1967.

HOLLER, Marcos. **História da Música na Idade Média: disciplina do curso de Licenciatura em Música, Florianópolis, UDESC, 1º ago. – 12 dez. 2005. 60 f. Notas de Aula. Manuscrito.**

JOURDAIN, Robert. **Música, cérebro e êxtase: como a música captura nossa imaginação**. Rio de Janeiro: Objetiva, 1998.

KILMER, A. D. Music and Dance in Ancient Western Asia. In: SASSON, J. M. (Editor). **Civilizations of the Ancient Near East**. New York: Scribner, 2000.

_____. World's Oldest Musical Notation Deciphered on Cuneiform Tablet. In: **Biblical Archaeology Review**, v. 6, n. 5, 1980, p.14-25.

LANGER, William L. **An encyclopedia of world history**. Boston, Houghton Mifflin, 1968.

LENNEBERG, Eric H. **Biological foundations of language**. New York: John Wiley, 1967.

LIMA, Sonia Regina Albano. A música e os sentimentos humanos. In: **Revista do Grupo de Estudos em Pesquisa em Interdisciplinaridade**, v. 7, p. 99-102, 2015.

_____. Música e Cosmologia. In: LIMA, Sonia Albano (org). **Uma leitura transdisciplinar do fenômeno sonoro**. São Paulo: Editora Som, 2007.

LOURENZI, Hercílio de. Musicoterapia; a cura através da música. In: **Revista Curas Naturais**, São Paulo, a. 1, v. 1, 2004. p. 56-63.

LOVELOCK, W. **História concisa da música**. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

MANN, William. **A música no tempo**. 1982. Disponível em: <<http://ead2.uab.ufscar.br/file.php/1147/Textos/Mann/MannCap01.pdf>>. Acesso em: 25 set. 2018.

MCCOMB, Todd. Antoine Busnoys. In: **Medieval Music & Arts Foundation**. Out. 2001. Disponível em: <<http://www.medieval.org/emfaq/composers/busnoys.html>>. Acesso em: 30 out. 2018.

_____. Guillaume de Machaut. In: **Monday Evening Concerts**. Abr. 1998. Disponível em: <<http://www.mondayeveningconcerts.org/guillaume-de-machaut.html>>. Acesso em: 23 out. 2018.

MEDAGLIA, Julio. **Música, maestro!:** do canto gregoriano ao sintetizador. São Paulo: Globo, 2008.

MENÉNDEZ PIDAL, R. **Poesía juglaresca y juglares**. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1942.

MICHEL, C. Musique. In: JOANNÈS, F. (org.). **Dictionnaire de la civilisation mésopotamienne**. Paris: Robet Laffont, 2001.

MICHELS, U. **Atlas de música** – dos primórdios ao Renascimento. Lisboa: Gradiva, 2003.

MONRO, David Binning. **The Modes of Ancient Greek Music**. London: Oxford University Press Warehouse, (ebook disponibilizado on-line em) 2012.

MONTANARI, Valdir. **História da música**: da idade da pedra à idade do rock. 2. ed. São Paulo: Ática, 1993.

MUGGIATI, Roberto. **Rock**: o grito e o mito; a música pop como forma de comunicação e contracultura. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 1983.

NASSER, Najat. O ethos na música grega. In: **Boletim do CPA**, Campinas, n. 4, jul./dez. 1997, p. 241 a 254.

NEW CATHOLIC ENCYCLOPEDIA. **Petrus de Cruce**. Online. Disponível em:<<http://www.encyclopedia.com/religion/encyclopedias-almanacs-transcripts-and-maps/petrus-de-cruce>>. Acesso em: 17 out. 2018.

OLIVEIRA, António Resende de. **Depois do espetáculo trovadoresco**: a estrutura dos cancioneiros peninsulares e as recolhas dos séculos XIII e XIV. Lisboa: Edições Colibri, 1994.

QUINTILIANUS, Marcus Fabius. **Institutio oratoria**. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1986.

PAHLEN, Kurt. **História universal da música**. São Paulo: Melhoramentos, 1965.

PETERS, Francis E. **Termos filosóficos gregos**: um léxico histórico. 2. ed. Trad.: Beatriz Rodrigues Barbosa. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1983.

PLATÃO. **A república**. 4. ed. Trad.: Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1983.

POZZER, Katia Maria Paim; SILVA, Simone Silva da; CERQUEIRA, Fábio Vergara. Música e iconografia entre os assírios. In: **Clássica**: Revista Brasileira de Estudos Clássicos, [S.l.], v. 25, n. 1/2, p. 43-60, jul. 2012. ISSN 2176-6436. Disponível em: <<https://www.revista.classica.org.br/classica/article/view/76/76>>. Acesso em: 8 set. 2018.

POZZER, Katia Maria Paim. Uma história da festa: culinária e música na Mesopotâmia Antiga. In: **Revista Textura**: Letras e História, Canoas, 2005, n. 11, p. 47-56.

ROBL, Affonso. Lourenço: jogral impertinente. In: **Revista Letras**, n. 32, Curitiba, 1983.

SADIE, S. **Dicionário grove de música**. Tradução de Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.

SAGRADA CONGREGAÇÃO DOS RITOS. Instrução Musicam Sacram sobre a música na liturgia. In: **Documentos da Igreja**. Documentos sobre a música litúrgica. São Paulo: Paulus, 2005.

SOUSA, Maria de Nazaré Valente de. **A Evolução da Notação musical do Ocidente na História do livro até a invenção da imprensa**. Universidade da Beira Interior. Covilhã (Tese de Doutorado), 2012.

STEWART, R. J. **Música e psique**: as formas musicais e os estados alterados de consciência. São Paulo: Cultrix, 1989.

SUHAMY, Jeanne. **Guia da ópera**. Tradução de Paulo Neves Fonseca. Porto Alegre: L&PM, 2007.

TARUSKIN, Richard. Chapter 8 Business Math, Politics, and Paradise: The Ars Nova. In: **The Oxford History of Western Music**. Oxford University Press. New York, USA. n.d. Web. Disponível em: <<http://www.oxfordwesternmusic.com/view/Volume1/actrade-9780195384819-div1-008012.xml>>. Acesso em: 27 out. 2018.

TOLIVER, Brooks. Improvisação nos Madrigais do Códice Rossi. In: **Acta musicológica**, n. 64, 1992, p. 165-76.

TRACHTENBERG, Marvin. Architecture and music reunited: a new reading of Dufay's "Nuper rosarum flores" and the Cathedral of Florence. In: **Renaissance quarterly** 54, n. 3, 2001, p.741-775.

WRIGHT, Craig M.; SIMMS, Bryan R.; RODEN, Timothy. **Anthology for Music in Western Civilization**. Volume C. Boston: Schirmer, 2009.

VIDEIRA, Mário. **O romantismo e o belo musical**. São Paulo: Ed. Unesp, 2006.

ZAREMBA, Lílian; BENTES, Ivana (org.). **Rádio nova**: constelações da radiofonia contemporânea. Rio de Janeiro: Publique – ECO/UFRJ, 1999.