



## As Origens

Abrindo qualquer história da música, o leitor encontrará alguns capítulos introdutórios sobre a arte musical dos chineses, dos indianos, dos povos do Oriente antigo; depois, discussões mais ou menos pormenorizadas sobre a teoria e os fragmentos existentes da antiga música grega; enfim, descrição laboriosa do desenvolvimento da polifonia vocal, até seu aperfeiçoamento no século XIV.

Nada ou muito pouco de tudo aquilo constará do presente capítulo. Conforme os conceitos expostos na Explicação Prévia deste livro, não nos ocupará a música dos orientais nem a dos gregos antigos. Por outro lado, a exposição das origens da nossa música ficará reduzida a poucas observações introdutórias. Pois nosso assunto é apenas a música que vive hoje.

Nossa literatura, nossas artes plásticas, nossa filosofia seriam incompreensíveis sem o conhecimento dos seus fundamentos greco-romanos. Mas não acontece o mesmo com a nossa música. Esse produto autônomo da civilização ocidental moderna não tem suas origens na Antigüidade que se costuma chamar clássica. Quando muito, alguns germes da evolução posterior ficam escondidos num outro fenômeno musical, à maneira de documentos sepultados nos fundamentos de uma catedral ou outra construção multissecular. Esse fenômeno, de importância realmente fundamental, é o coral gregoriano, o cantochão, o canto litúrgico da Igreja Romana.<sup>1</sup>

1. P. Wagner, *Einfuehrgindie Gregorianischen Melodien*, 3 vols., Freiburg, 1911-1921.

J. P. Schmit, *Geschichte des Gregorianischen Choralgesanges*, Trier, 1952.

Sem dúvida, escondem-se nas melodias do cantochão fragmentos dos hinos cantados nos templos gregos e dos salmos que acompanhavam o culto no Templo de Jerusalém. Não podemos, porém, apreciar a proporção em que esses elementos entraram no cantochão. Tampouco nos ajuda, para tanto, o estudo das liturgias que precederam a reforma do canto eclesiástico pelo papa Gregório I: das liturgias da Igreja oriental; da liturgia galicana, já desaparecida; da liturgia ambrosiana, que se canta até hoje na arquidiocese de Milão; e da liturgia visigótica ou mozárabe que, por privilégio especial, sobrevive em algumas igrejas da cidade de Toledo. A única música litúrgica católica que conta para o Ocidente é o coral gregoriano, a liturgia à qual Gregório I, o Grande (590-604), concedeu espécie de monopólio na Igreja romana.

O coral gregoriano não é obra do grande papa. A atribuição a ele só data de 873 (Johannes Diaconus). Então, o que se cantava na Schola Cantorum de Roma já não era exatamente o mesmo como no fim do século VI. O cantochão sofreu, durante os muitos séculos de sua existência, numerosas modificações, quase sempre para o pior. Aos monges do mosteiro de Solesmes e a outros beneméritos da Ordem de São Bento deve-se, porém, em nosso tempo, o restabelecimento dos textos originais. São estas as melodias litúrgicas que se cantam, diariamente, em Solesmes e em Beuron, em Maria Laach e em Clervaux e em todos os conventos beneditinos do Velho Mundo e do Novo; e se cantarão, esperamos, até a consumação dos séculos. É a mais antiga música ainda em uso.

As qualidades características do coral gregoriano são a inesgotável riqueza melódica, o ritmo puramente prosódico, subordinado ao texto, dispensando a separação dos compassos pelo risco, e a rigorosa homofonia: o cantochão, por mais numeroso que seja o coro que o executa, sempre é cantado em uníssono, a uma voz. Nossa música, porém, é muito menos rica em matéria melódica; procede rigorosamente conforme o ritmo prescrito, e, a não ser a música mais simples para uso popular ou das crianças, sempre se caracteriza pela diversidade das vozes, sejam linhas melódicas polifonicamente coordenadas, sejam acordes que acompanham uma voz principal. Nossa música é, em todos os seus elementos, fundamentalmente diferente do cantochão, que parece pertencer

a um outro mundo. Realmente pertence, histórica como teologicamente, a um outro mundo; é a música dos céus e de um passado imensamente remoto.

Outra força "subversiva" foi a presença da música profana: a poesia lírica aristocrática dos *troubadours*, cantada nos castelos, e a poesia lírica popular, cantada nas aldeias. Uma canção popular inglesa, guardada num manuscrito do começo do século XIII, o *Cuckoo-Song* (*Sumer is i-cumen in...*), é um cânone a seis vozes, isto é, as seis vozes entram, sucessivamente, à distância de poucos compassos, com a mesma melodia. Evidentemente havia mais outras canções assim: ao cantochão gregoriano, rigorosamente homófono, opõe o povo a polifonia; e esta entrará nas igrejas. Aquele cânone é, não por acaso, uma canção de verão. Assim como nos célebres murais do Campo Santo de Pisa os eremitas e ascetas saem dos seus cubículos para respirar um ar diferente, assim começa também na música contemporânea o verão da alta Idade Média.

Essa música foi, mais tarde, chamada de *ars antiqua*. Mas "antiga" ela só é em relação a outra, posterior: a *Ars Nova*. No século XIII, *Ars Antiqua* era nova; é a arte que pertence à chamada "Renascença do século XIII", florescimento das cidades e construção das catedrais, vida nova nas universidades, tradução de Aristóteles e de escritos árabes para o latim e elaboração da grande síntese filosófica de Santo Tomás de Aquino.

Houve, dentro do coral gregoriano, o germe de uma evolução: a contradição entre a obrigação de acompanhar fielmente o texto litúrgico, à maneira de recitativo, e, por outro lado, a presença de tão rica matéria melódica, os "melismos" que se estendem longamente quase como coloraturas, sem consideração do valor da palavra. Essa contradição levaria à divisão das vozes: uma, recitando o texto; outra, ornando-o melodicamente. São essas as origens das primeiras tentativas de música polifônica, do *Organum* e do *Discantus*, detidamente estudados e descritos pelos historiadores, mas não nos preocuparão.

Os primeiros textos da *Ars Antiqua* foram encontrados na biblioteca da igreja de Saint-Martial, em Limoges. Mas o desenvolvimento dessa nova arte realizou-se na Schola Cantorum da catedral Notre-Dame de Paris. Registra-se a atividade de um *magister* Leoninus. Mas o grande nome de *Ars*

"cânon" (del.)

*Antiqua* é seu discípulo e sucessor na direção daquela escola parisiense por volta de 1200, o *magister* PEROTINUS; na história da nossa música, é o primeiro compositor que consegue sair do anonimato. Várias obras de Perotinus encontram-se no manuscrito H196 da biblioteca da Faculdade de Medicina de Montpellier e no Antiphonarium de Mediceum da Biblioteca Laurenziana em Florença. São obras de uma polifonia rudimentar, blocos sonoros rudes como as pedras nas fachadas românicas de catedrais que mais tarde foram continuadas em estilo gótico. A impressão pode ser descrita como "majestosamente oca". A ligação rigorosa da segunda voz à melodia gregoriana não permite a diversidade rítmica. Algumas dessas peças curtas, *Quis tibi, Christe* e *Sederunt principes*, foram modernamente gravadas em discos.

O "imobilismo" da *Ars Antiqua* explica-se pela insuficiência do sistema de notação, atribuído ao monge Guido (ou Guittone) de Arezzo: todas as notas tinham o mesmo valor, a mesma duração, sem possibilidade de distinguir breves e longas. O primeiro grande progresso da *Ars Nova*, dos séculos XII e XIV, é o sistema mensural, que já se parece com o nosso sistema de notação: permite distinguir notas longas e menos longas, breves e mais breves; permitiu maior e, enfim, infinita diversidade do movimento melódico nas diferentes vozes. É um progresso que lembra as descobertas, naquela mesma época, da ciência matemática, pelas quais são responsáveis eruditos como Oresmius e outros grandes representantes do nominalismo, dessa última e já meio herética forma da filosofia escolástica.

A *Ars Nova* não é, simplesmente, o equivalente do estilo gótico na arquitetura. Precisava-se de séculos para construir as grandes catedrais. Quando estavam prontas (ou quando as construções foram, incompletas, abandonadas), já tinha mudado muito o estilo de pensar e o estilo de construir. A *Ars Nova* já corresponde à elaboração cada vez mais sutil do pensamento filosófico e das formas góticas. Os grandes teóricos da *Ars Nova*, o bispo Philippus de Vitry e os outros, elaboraram com precisão matemática as regras da arte de coordenar várias vozes diferentes sem ferir as exigências do ouvido por dissonâncias mais ásperas. São as regras do contraponto.

Eis a teoria. Na prática da *Ars Nova* influiu muito a música profana, inclusive a italiana do Trecento, de interes-

se histórico, mas sem possibilidades de ser hoje revivificada. O grande compositor da *Ars Nova* é Guillaume de MACHAUT (c. 1310-1377), que foi dignitário eclesiástico em Verdun e Reims, enfim na corte do rei Charles V da França. Seu nome só figurava, durante séculos, na história literária da França: como poeta fecundo, autor de *ballades, rondeaux* e outras peças profanas. Machaut também escreveu para essas poesias a música: a três ou quatro vozes, da mesma maneira e no mesmo estilo em que escreveu motetes para três ou quatro vozes sobre textos litúrgicos. Uma obra de vulto e importância excepcionais é sua *Messe du Sacre*, escrita em 1367 para a coroação daquele rei na catedral de Reims. É uma data histórica. Machaut foi, parece, o primeiro que escolheu cinco partes fixas do texto da missa para pô-las em música: *Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus* (com *Benedictus*) e *Agnus Dei*. Criou, dessa maneira, um esquema, uma forma musical de que os compositores se servirão, durante séculos, com a mesma assiduidade com que os músicos do século XIX escreverão sinfonias e quartetos. A missa, naquele sentido musical, é a primeira grande criação da música ocidental; e a *Messe du Sacre* de Machaut é o primeiro exemplo do gênero. É a obra exemplar da *Ars Nova*, empregando as regras complicadas da arte contrapontística, sem evitar, porém, certas discordâncias sonoras que nos parecem, hoje, arcaicas ou então estranhamente modernas. É uma arte medieval, na qual se descobrem, porém, os germes de arte renascentista: é uma música que será autônoma. É o começo do ciclo de criação que em nossos dias acaba.

Decadência.

Depois desse apogeu lírico e trágico, fixável no período que vai do VI.º ao IV.º século antes de Cristo, a música grega progride sempre e descamba para a virtuosidade, ao mesmo tempo que perde aquela orientação religioso-social que engrandecera e nacionalizara. Um individualismo açu, uma ânsia impaciente de festança. O teatro se abre em qualquer dia. Porém as tragédias já não são mais cantadas não, e as artes se divorciam umas das outras. Aparecem os virtuosos interpretando obra alheia. Os cantores e instrumentistas se preocupam em fazer virtuosidade e chegam a ter templos erguidos em honra deles. Alexandria, na África, é então, o paradeiro da sabença grega. Atenas morre, escrava de Roma. E com ela os verdadeiros gregos peninsulares.

E Roma, sob o ponto-de-vista musical, não dará nada que interesse historicamente.

## CAPÍTULO III

## A MONODIA CRISTÃ

Na Grécia tudo tinha que concorrer harmoniosamente para realizar o Cidadão, cujo conceito é inseparável do de Estado. Todas as especializações artísticas (o que entendemos agora por músico, arquiteto, poeta, etc.) eram dissolventes do cidadão ideal e só foram conhecidas na Grécia quando a nação decaía de si mesma (7).

Individualismo cristão.

Quem trouxe para nós a idéia prática do homem-só, destruindo as bases em que organizaram-se as civilizações da Antiguidade européia, foi Jesus. Foi o Cristianismo que firmou no indivíduo a noção da culpa em relação ao indivíduo mesmo e substituiu, por assim dizer, a consciência estatal anterior, por uma consciência individual nova. Com isso um ideal novo de civilização ia nascer, provindo não mais da noção de Sociedade, mas da de Humanidade. Porque só mesmo a mesquinhez do indivíduo traz a idéia de humanidade...

(7) Tanto na Grécia como em Roma, a sociedade se fundava sobre a concepção da subordinação do indivíduo a ela, do cidadão ao Estado; a finalidade dominante da conduta era para ela a segurança da república, acima da segurança do indivíduo, diz Frazer. E Haggerty Krappe: "A religião indo-européia era uma religião social; a dos semitas é individualista. Um grego clássico se cobriria apenas do ridículo se imaginasse apelar para o grande Zeus na intenção de obter dele um benefício pessoal. Os deuses dos gregos só existem para servir a comunidade e o Estado".

Os homens antigos tiveram noção nítida e agente de socialização, mas possuíram idéias imperfeitas, vagas e diletantes sobre o que seja humanização e liberdade humana.

Início da fase melódica.

Ora o Ritmo é socializador. Com as suas dinamo-genias muito fortes ele coletiviza facilmente os seres. A melodia, fisiologicamente falando menos ativa, deixa espaço maior pra que se desenvolvam com independência os afetos individuais do ser. Por isso, à fase rítmica da Antiguidade, levada ao apogeu pela perfeição incomparável da Rítmica grega, vai suceder a fase melódica, isto é: à preponderância do ritmo que a gente observa na música antiga, sucede a preponderância mais sutil e condescendente da melodia.

Concepção expressiva da música.

Ainda há outra constatação a fazer: Devido a esta preponderância de melodia sobre o ritmo, a música se sutaliza e vai deixar gradativamente de ser sensação para se tornar sentimental. De associativa que fora de primeiro, vira divagativa.

Já vimos que era importante o *Ethos* atribuído aos ritmos, aos gêneros e modos na Grécia. Tal música em tal ritmo, tal modo e tal gênero era nobilitadora. Tal outra sensualizava. Tal envelhecia e tal fortificava os moços. Tal era religiosa e tal não, etc. Os gregos compreendiam as obras musicais associando a elas as idéias morais que atribuíam às formas, sistemas e ritmos. Agora tudo isso vai sendo gradativamente desprezado e conscientemente ignorado. Ninguém mais não compreenderá uma obra, lhe associando idéias morais preestabelecidas, porém divagará individualistamente, deixando-se levar pelas liberdades sentimentais do eu. A música se torna objeto de divagações e mais tarde de explicações mais ou menos líricas, até que o psicologismo do séc. XIX

a compreenderá como “arte de expressar os sentimentos por meio de sons”.

Foi essa a modificação fundamental que o Cristianismo trouxe para a música. Otto Keller observa que enquanto os povos antigos conceberam o Som como elemento sensitivo, o Cristianismo o empregou como elemento pelo qual a alma comovida se expressa em belas formas sonoras. H. Frère diz que o Cantochão representa o desenvolvimento da melodia artística. Peter Wagner não vê na evolução histórica da música nada de comparável ao Gregoriano como melodia.

Desde início o canto foi introduzido no culto cristão, como elemento útil de purificação e elevação. Os chefes da Igreja primitiva o recomendaram e o empregaram. Como não era possível inventar de pronto uma teoria e prática musicais novas, os cristãos foram buscar os cânticos (aliás já contaminados pela música grega) do culto hebraico, a que o Cristianismo viera apenas definitivar. Transplantaram pois esses cantos para o culto novo, simplificando-os, tirando instrumentos acompanhantes, repudiando o cromatismo “sensual”, evitando o mais possível a recordação das práticas gregas. Com isso a música adquirira um conceito exclusivamente vocal e monódico.

Primeiros cantos.

De primeiro os fiéis cantavam em uníssono coral as melodias litúrgicas. Mas a falta de preparação técnica do povo, prejudicava muito a exatidão cerimonial, e já no séc. II as Constituições Apostólicas determinavam que um solista entoasse os salmos, deixando aos fiéis apenas algumas respostas fáceis. Isso deu origem a processos diversos de cantar a melodia cultural. Havia o Solo Salmódico, sem participação

Processos de cantar.

coral, a não ser nas Doxologias e nas exclamações finais (Amen, Aleluia); o Canto Responsorial, em que solo e coro se sucediam; o Canto Antifônico, em que dois coros se alternavam. Por outro lado, o aparecimento de cantores profissionais provocou o desenvolvimento artístico das melodias, que se enriqueceram de Melismas. Si muitos cantos permanecem silábicos, isto é, correspondendo a cada som da melodia uma sílaba do texto, se desenvolvem muito os cantos melismáticos em que a uma sílaba do texto correspondem vários sons, em vocalização ornamental.

**Formas.**

Aos Salmos tradicionais tirados da Bíblia, logo se ajuntaram Hinos e Cânticos, às vezes metrificados e estróficos já inventados pelos próprios músicos cristãos.

**Centros da liturgia**

Ao mesmo tempo, o reconhecimento público do Cristianismo pelo imperador Constantino (313) e o predomínio da religião nova, permitiram que a música do culto progredisse com intensidade. Foram aparecendo logo vários centros musicais importantes no oriente europeu (Bizâncio) e Ásia (Síria, Antioquia) na península itálica (Milão com Santo Ambrósio, séc. IV), na França (Poitiers com Santo Hilário, séc. IV) e na Espanha (Sevilha com Santo Isidoro, séc. VII). } Resultou disso a formação de liturgias musicais distintas: o Canto Ambrosiano, de Milão; o Canto Galicano, em França; e o Estilo Moçarabe, na Espanha.

Os centros de influência geral mais permanente foram Bizâncio e Roma.

**Bizâncio.**

Bizâncio fez conservar muitas palavras gregas na liturgia latina; propagou no ocidente o canto antifônico de Antioquia; generalizou o emprego de

cantores especializados; e determinou a expansão do Órgão. Quem inventou este instrumento, dizem, foi o egípcio Ctesíbio (séc. III ou II a. C.) espécie de Édison da Antiguidade, inventor de muitas coisas. O Órgão ideado por ele era hidráulico. Embora nas suas partes essenciais permaneça o mesmo até agora, faz muito já que o órgão se tornou exclusivamente pneumático. De primeiro foi empregado no cerimonial civil. Parece que a Igreja Católica só o oficializou no séc. IX.

Roma lembra principalmente Gregório Magno (Papa de 590 a 604). Fundando a *Schola Cantorum*, verdadeira profecia dos conservatórios, e mandando escrever o Antifonário em que se grafaram as Antífonas e Resposos do Ofício anual, São Gregório deu à música românica uma organização tão convincente que se generalizou pela Cristandade e fixou a melodia católica. Esta recebeu por isso o nome de Gregoriano. Mais tarde foi também chamada de Cantochão, (*Cantus Planus*) por causa dos sons serem sempre iguais como duração e como intensidade. E ainda porque servia de base nas polifonias.

Roma.

Na teoria musical do Cristianismo é que a lição grega se intrometeu, produzindo inicialmente mais confusão que benefício. O próprio teórico ilustre Boécio (séc. V...) <sup>(8)</sup> viveu obcecado pela teórica e terminologia gregas. Houve um divórcio penoso entre teoria e prática musicais, até que a lucidez de Guido D'Arezzo abriu caminho para a normalização de tudo.

Teoria.

(8) A reticência antes ou depois da indicação de data determina que o indivíduo ou o fato datado vêm do último quarto do século anterior se a reticência está anteposta ao número, ou que continua pelo primeiro quarto do século seguinte se a reticência é posposta.

Os tons da Igreja.

O Cristianismo empregou Modos que foram chamados Tons da Igreja. O inglês Alcuino (séc. VII...) foi o primeiro a teorizar sobre eles com clareza. Os Tons da Igreja eram oito: quatro principais, ou Autênticos (Ré a Ré, Mi a Mi, Fá a Fá, Sol a Sol) e quatro, relativos dos Autênticos, os Plagais (Lá a Lá, Si a Si, Do a Do, Ré a Ré). Eram numerados aos pares de derivador e derivado: Protus (primeiro), Autêntico (Ré a Ré) e Protus Plagal (Lá a Lá); Déuterus (segundo), Tritus (terceiro) e Tétrardus (quarto).

Tem duas diferenças vastas entre os Modos Gregos e os Tons de Igreja. Estes já são considerados ascendentemente e, pois, a tônica se apresenta como um repouso no grave. Talvez isso se tenha dado porque a predominância da melodia sobre o ritmo, levou os cristãos a observar com psicologia mais hábil o dinamismo dos sistemas...

Outra diferença é que, além da tônica, outro grau principia dominando no Tom: quinto ou sexto grau nos Autênticos e terceiro ou quarto nos Plagais. É o som de sustentação (chamado Tenor) sobre o qual se entoam a maior parte das sílabas do texto. É o embrião do conceito harmônico-tonal, pois o som Tenor funciona que nem a Dominante, da Harmonia.

Ritmo.

Quanto ao Ritmo, parece que os estudos da escola beneditina de Solesmes (séc. XIX) é que deram às escurezas dos tratadistas cristãos uma solução mais exata. O Gregoriano se utiliza dum ritmo declamatório, fundado em acentos de intenção intelectual ou expressiva. Identificável, pois, ao movimento das frases faladas. Cada membro de frase se isola por uma pausa curta, chamada

Distinção. Nas Distinções a frase musical conclue com um som mais longo, valendo o duplo dos da frase, que são todos iguais. A pausa pequena das Distinções acentua o sentido intelectual do texto e permite respirar.

A melodia gregoriana é essencialmente monódica e de conceito modal. Toda harmonização é pois uma superfetação nela. Mas parece que mesmo no período áureo (séc. VI a séc. VII) usaram ajuntar ao canto uma segunda parte. Prática também provinda de Bizâncio provavelmente, pois lá desde o séc. IV se empregava o Ison, processo em que uma voz sustentava um som modal (Tônica, Tenor) enquanto outra voz entoava a melodia. Com o desenvolvimento das escolas de canto coral, surgiu, já com valor histórico, o costume duma das duas vozes do coro entoar um contracanto (*Vox Organalis*) de quintas ou quartas paralelas, no agudo da melodia tradicional (*Vox Principalis*, ou ainda, Tenor). A isso chamavam de Organizar, ou cantar um Órgano. Prática possivelmente muito antiga, o Órgano só vem nomeado por Scotus Erígena e descrito por Hucbald (sécs. IX e X).

Não seria o Órgano uma conformação erudita de prática popular anterior? Da Escandinávia, por intermédio da Inglaterra, viera um jeito de cantar a duas e três vozes, tão tradicionalizado lá que toda a gente cantava intuitivamente nele. Disso parece falar Giraldus Cambrensis. Os bardos celtas andaram por todo o continente europeu desde o séc. IV. Decerto eles propagaram por toda a parte esses processos de cantar: o Gimel a duas vozes, e o seu desenvolvimento a três vozes, o Falsobordão, descritos no fim do séc. XIV por Chilston, Power e

Conceito monódico e a Harmonia.

Órgano.

Falso bordão.

Guilherme Monachus. Esses processos populares, que acabaram se introduzindo na música erudita da Idade Média, consistiam em ajuntar à melodia dada, tirada do gregoriano, séries de terças e sextas paralelas. Ora estes intervalos eram proibidos porque, [devido aos preconceitos pitagóricos, só a oitava, a quinta e a quarta eram consonâncias.] O órgão parece ser uma transposição erudita pra quartas ou quintas, das velhas terças e sextas nórdicas.

Crítica  
desses  
processos.

Carece notar que tanto o órgão como o falso-bordão não alteram o conceito monódico do gregoriano. O paralelismo absoluto das duas ou três vozes, formava melodias distintas, passíveis de serem cantadas simultaneamente com a melodia tenor porque mantinham com ela relações eurrítmicas de similitude intervalar, melódica e rítmica. Mas não harmônica. Harmonia é concatenação de acordes. Ora numa sucessão de oitavas (Antifonia), de quartas ou de quintas (órgano), de terças e sextas (falso-bordão) cada fusão é considerada em si e nunca em relação às precedentes e subseqüentes. A fusão dos sons, os Intervalos Harmônicos enfim, já estão praticados nisso. Não, porém, a Harmonia. E parece mesmo que naqueles tempos nem essa fusão de sons eles percebiam bem, embora, em teoria, falassem na consonância dos sons simultâneos. Porque dessa fusão resultava diretamente o conceito do Acorde e tal conceito aparecerá verdadeiramente só muito depois. O que parece é que os cristãos viam nessas simultaneidades vocais uma só melodia que se acompanhava com produtos de si mesma, que nem uma mãe se acompanha de seus filhos. Tanto assim que logo estes... filhos espigaram e se tornaram independentes da melodia máter. Do conceito do acorde

resultava a Harmonia. Do conceito de melodias aparentadas mas independentes, resultava a Polifonia que é a combinação de várias melodias simultâneas. E com efeito foi a Polifonia que se desenvolveu primeiro.

Si, pois, às vezes os cristãos dos primeiros dez séculos empregaram séries de sons simultâneos, as peças gregorianas continuavam essencialmente monódicas. O uníssono coral representa a realidade exata do Cantochão.

Cultiva até o séc. XIII, desde o séc. IX que o Gregoriano vai perdendo a pureza originária e se enriquece de preciosismos na escola franco-alemã. Por todo o ocidente europeu havia então mosteiros e cidades que se distinguiam pelo cultivo apurado da música litúrgica. Metz e a abadia de São Galo foram mais importantes. Especialmente São Galo donde se propagam na Europa, no séc. VIII, duas formas novas: os Tropos e as Seqüências ou Prosas. Os Tropos, trazidos de Bizâncio, consistiam em encher com frases inventadas para isso as vocalizações sobre vogais do texto tradicional. Essas interpoções deram origem a cantos independentes, as Seqüências.

Paixões e  
Mistérios.

É também em Gregoriano que aparecem as primeiras manifestações artísticas de música dramática no Cristianismo. Certas partes dialogadas do Evangelho, lidas nas cerimônias do culto, foram liturgicamente distribuídas entre solistas e agrupamentos corais. Talvez bem antes do séc. XII, era de praxe três diáconos cantarem a Paixão em Gregoriano; um fazendo de Cristo, outro de narrador, outro se incumbindo das respostas do povo e dos apóstolos. Não custou muito que passassem a representar total-

Melodramas  
sacros.

Tropos e  
Seqüências.

mente isso, dentro do próprio templo. Nasceram assim as diversas manifestações do melodrama litúrgico: as Paixões e os Mistérios ou Milagres que florescerão até o séc. XV.

#### Farsas.

A intenção de atrair mais o povo pra essas representações, levou a uma série de licenças, danças, orquestrinhas rudimentares, substituição do latim pelos dialetos, substituição do Gregoriano pela música popular, ridicularização do diabo e dos maus, e conseqüente predominância do elemento cômico. Surgiram então as Farsas, muito profanizadas, já então vivendo fora do tempo, cantadas não por diáconos mais, porém, por membros de Confrarias especialistas, verdadeiros esboços das Companhias Líricas atuais.

#### Notações.

Foram várias as Notações com que os cristãos escreveram o Canto-chão. Empregaram a notação Alfabética se servindo das sete primeiras letras do alfabeto latino pra designar o heptacórdio (A para o Lá, B para o Si, etc.). A notação Neumática teve também muito uso e empregava sinais ideográficos originados dos acentos agudo e grave. Os Neumas variavam muito de aspecto e mesmo de valor designativo. As figuras neumáticas podiam designar um, dois e até mais sons no caso dos agrupamentos melismáticos. Nem foram propriamente uma notação pois não indicavam sequer a altura exata do som. Eram mais uma ajuda-memória que permitia ao cantor reconhecer uma melodia já aprendida anteriormente.

Por causa dessa insuficiência, os teóricos dos sécs. X e XI procuraram inventar processos novos de grafar os sons. O flamengo Hucbald inventou um processo que talvez tenha sido a fonte inspi-



Otaviano dei Petrucci — Primeiros ensaios de impressão musical  
— Parte de soprano de uma missa de Agricola



O Baile de Sociedade — Baile no castelo de Munique, nos fins do séc. XV — gravura M. Z.

radora da Notação Diastemática, a qual por meio de linhas horizontais indica os intervalos.

Mas é com Guido d'Arezzo (séc. XI), sistematizador genial e realista, que a notação adquire uma clareza já satisfatória. Se é que Guido tenha sido apenas um sistematizador dos processos do tempo, e não inventor de muitos deles... Guido já emprega uma pauta de quatro linhas, desenvolvidas da linha única usada nos manuscritos dos séculos anteriores. A primeira e terceira linhas da pauta trazem respectivamente no início as letras F (Fá) e C (Dó) indicando o som que será grafado nelas. Essas letras foram a origem das claves de Fá e Dó. O G (Sol), como clave, aparece no séc. XII e se vulgariza no seguinte. As notas escritas nessa pauta eram os Neumas já evoluídos e no séc. XII fixados nas chamadas Notação Romana, ou Notação Quadrada (por causa da forma quadrada dos sinais), e na Notação Coral Alemã ou Cravo de Ferradura (por causa dos sinais se parecerem com a forma dos pregos usados nas ferraduras).

Guido d'Arezzo foi ainda o inventor inconsciente dos nomes atuais dos sons, por ter se utilizado na Solmização dos seus hexacordes (com que substituíra os tetracordes, na explicação dos sistemas), das sílabas Ut Re Mi Fá Sol Lá, tiradas da abertura de cada hemistiquio do Hino a São João Batista:

<i>Ut</i> queant laxis	<i>Resonare</i> fibris
<i>Mira</i> gestorum	<i>Famuli</i> tuorum
<i>Solve</i> polluti	<i>Labii</i> reatum

Sancte Joannes

Guido d'Arezzo não pretendia denominar sons fixos. Foi só mais tarde que a predominância da

Guido d'Arezzo.

cf. Haine (Mela)  
Pauta.

Claves.

Solmização.

escala natural (Dó Maior) nas cogitações teóricas, fixou as sílabas da Solmização atual. A sílaba Ut ainda em uso na França, foi chamada Do por J. Batista Doni (séc. XVII), informa Fétis sem citar documentação. (A sílaba Si, também de origem incerta, se propagou na segunda metade do séc. XVIII.)

Crítica do Gregoriano.

O Gregoriano representa musicalmente a essência ideal e mais íntima da religião católica e foi a criação mais sublime que ela deu em música. É dogmático por ser ao mesmo tempo monódico e coral. É humilde e anônimo por excelência. Se pode mesmo falar que o gregoriano não é sinão uma melodia só, e que quem conhece uma peça de cantochão conhece todas as outras. Se contenta de pequenos motivos melódicos cujas combinações apenas variam a apresentação duma entidade inalterável.

Além de anônimo, se tornou tão pobre que não é convite ao prazer estético. Não chama a atenção. Si é certo que a gente escuta com prazer a Salve Regina, por exemplo; quem escuta uma Missa gregoriana com ouvidos simplesmente artísticos, se enfada e se distrai. É que o gregoriano não foi feito para a gente escutar; mas para a gente se *deixar escutar*. Ele provoca insensivelmente o estado de religiosidade.

Dentro já da crítica estética apresenta um valor curioso e extraordinário. Não usando combinação de subdivisões rítmicas de tempo, empregando o movimento natural de palavra falada, resolveu ainda na manhã da música européia um dos problemas mais difíceis e debatidos dela: a união da palavra e do som. Sob esse ponto-de-vista o gregoriano é mesmo a única solução deveras realística que a história da música apresenta. O gregoriano não se preocupa com a expressão psicológica. Só

numa ordem de idéias muito vaga e geral, a gente constatará que tal antifona é mais tristonha e tal hino mais solene. O gregoriano se contentou com o valor essencialmente dinâmico do som, deixando *os sentimentos se exprimirem pelo sentido das palavras*. E deixando assim que as palavras falassem, pôde deixar também que os sons valessem por si e realizou uma solução de Arte Pura, de Arte no sentido mais estético, mais desinteressado e mais edonístico do termo. E por isso quando mais tarde a música artística quiser se desenvolver no sentido da expressão psicológica, é nos cantos populares que irá buscar elementos e exemplo. O cantochão não poderá lhe servir de fonte.

## Prova de História da Música I

Texto 1: Carpeaux, 1999, pp. 15-19.

Nome:

Data:

1. No seu entender, o que Carpeaux quer dizer com “nosso assunto é apenas a música que vive hoje” e por que, segundo Carpeaux, “esse produto autônomo da civilização ocidental moderna não tem suas origens na Antiguidade que se costuma chamar de clássica”?
2. Por que “a única música litúrgica católica que conta para o Ocidente é o coral gregoriano”? Explique as numerosas modificações sofridas pelo cantochão.
3. Quais as qualidades características do coral gregoriano?
4. Qual a outra força “subversiva” que aos poucos entrará nas igrejas?
5. Por que a *Ars Antiqua* era nova no século XIII?
6. Quais as origens do *Organum* e do *Discantus*?
7. Fale sobre Leoninus e Perotinus.
8. O que explica o imobilismo da *Ars Antiqua*?
9. Por que a *Ars Nova* não é, simplesmente, o equivalente do estilo gótico na arquitetura?
10. Qual a importância de Guillaume de Machaut?

Texto 2: Andrade, 1980, pp. 33-45

1. Qual a contribuição do Cristianismo para um ideal novo de civilização e qual a modificação fundamental que trouxe para a música?
2. Por que o rito é socializador e quais as causas de uma concepção expressiva da música?
3. Onde os cristãos foram buscar os cânticos para a liturgia? Explique o Solo Salmódico, o Canto Responsorial e o Canto Antifônico.
4. Quais as consequências do reconhecimento público do Cristianismo por Constantino (313)?
5. Qual a importância de Gregório Magno (Papa entre 590 e 604) e de Guido D'Arezzo (992-1050)?

6. Quais as diferenças entre os Modos Gregos e os Tons da Igreja?
7. Qual a contribuição da escola beneditina de Solesmes, no século XIX?
8. Explique o *Organum* segundo Andrade. Por que as terças e sextas paralelas eram proibidas na polifonia?
9. Explique o que são os *Tropos* e as *Sequências* e como surgiram.
10. Faça um resumo da história da notação do Cantochão e resuma a crítica do Gregoriano realizada por Andrade.