

ULRICH MICHELS

ATLAS DE MÚSICA

I

Parte sistemática
Parte histórica (dos primórdios ao Renascimento)



gradiva

Título original: *dtv-Atlas Musik – Band I*

© *Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co.KG*, Munique, Alemanha, 1977 e 2001

Design gráfico do miolo: *Gunther Vogel*

Edição portuguesa: © *Gradiva – Publicações, L.da*, Lisboa, Portugal, 2003

Todos os direitos reservados

Tradução: *António Manuel Cardo, Flávio Pinho, Jorge Simões, Rogério Miguel Puga e Sara Mendes*

Revisão técnica e científica: *Adriana Latino e Gerhard Doderer*

Revisão do texto: *Luís Milheiro*

Capa: pintura portuguesa do século XVII, anónimo (imagem cedida por *Gerhard Doderer*)

design gráfico: *Armando Lopes*

Fotocomposição, impressão e acabamento: *Multitipo – Artes Gráficas, L.da*

Reservados os direitos para a língua portuguesa por: *Gradiva – Publicações, L.da*

Rua Almeida e Sousa, 21, r/c, esq. — 1399-041 Lisboa

Telefs. 21 397 40 67/8 — 21 397 13 57 — 21 395 34 70

Fax 21 395 34 71 — Email: gradiva@ip.pt

URL: <http://www.gradiva.pt>

1.ª edição: *Dezembro de 2003*

Depósito legal n.º 203 763/2003

gradiva

Editor: *Guilherme Valente*

Este atlas está publicado nos seguintes países:

Bulgária: *Lettere Publishing, Plovdiv*

China: *Hsiao Ya Music Company, Taipé*

Croácia: *Golden Marketing, Zagreb*

Dinamarca: *Rosinante, Copenhaga*

França: *Librairie Arthème Fayard, Paris*

Grécia: *Phillippos Nakas Music House, Atenas*

Itália: *Sperling & Kupfer, Milão*

Japão: *Hakusuisha Ltd., Tóquio*

Holanda: *HB Uitgevers, Baarn*

Polónia: *Prószynski i S-ka, Varsóvia*

Eslovénia: *DZS d.d. General Publishing, Ljubljana*

Espanha: *Alianza Editorial, Madrid*

Coreia do Sul: *Eumag Chunchu Publ. Co., Seul*

República Checa: *The Lidove Noviny Publishing House, Praga*

Hungria: *Athenaeum 2000 Kiado, Budapeste*

Visite-nos na Internet

<http://www.gradiva.pt>

Índice

Abreviaturas	7	Praxis interpretativa	82
Prefácio	9	Sistema tonal I: Fundamentos, intervalos	84
Introdução: Música e História da Música	11	— II: Escalas	86
		— III: Teorias	88
		— IV: História	90
Parte sistemática		Contraponto I: Fundamentos	92
Ciências musicais	12	— II: Formas	94
Acústica		— Harmonia I: Acordes perfeitos, cadências	96
Teoria ondulatória, formas de vibração	14	— II: Alterações, modulações, análise	98
Parâmetros sonoros, som	16	Baixo contínuo	100
Fisiologia do ouvido		Técnica dodecafónica	102
Órgão de audição, processo de audição	18	Forma I: Configuração formal	104
Psicologia da audição		— II: Categorias estruturais	106
Fenómenos da audição, faculdades auditivas	20	— III: Formas musicais	108
Fisiologia da voz		Géneros e formas	
Fisiologia, acústica	22	Ária	110
Organologia		Peças de carácter	112
Introdução	24	Cantochão	114
Idiofones I: Idiofones de entrechoque		Fuga	116
placas percutidas	26	Cânone	118
— II: Placas e lâminas percutidas	28	Cantata	120
— III: Vasilhas percutidas, soalhas	30	Concerto	122
Membranofones: Timbales, tambores	32	Canção	124
Cordofones I: Cítaras		Madrigal	126
— II: com teclado	36	Missa	128
— III: Violas	38	Motete	130
— IV: Violinos	40	Ópera	132
— V: Alaúdes, tiorbas	42	Oratória	134
— VI: Guitarras, harpas	44	Abertura	136
Aerofones I: Metais 1: Generalidades	46	Paixão	138
— II: Metais 2: Trompas	48	Prelúdio	140
— III: Metais 3: Trompetes, trombones	50	Música programática	142
— IV: Madeiras 1: Flautas	52	Recitativo	144
— V: Madeiras 2: Instrumentos de palheta	54	Serenata	146
— VI: Órgão 1	56	Sonata	148
— VII: Órgão 2: Instrumentos da família das		Suite	150
harmónicas	58	Sinfonia	152
Electrofonos I: Fonocaptadores, geradores	60	Dança	154
— II Órgão electrónico/ Grupos estruturais		Variação	156
secundários	62	Parte histórica	
Orquestra: Tipos, história	64	Pré-história e proto-história	158
Teoria da música		Civilizações antigas avançadas	
Notação musical	66	Mesopotâmia	160
Partitura	68	Palestina	162
Abreviaturas, sinais, indicações de execução	70	Egipto	164
		Índia	166
		China	168
		Grécia I (III milénio-séc. VII a.C.)	170
		— II (sécs. VII-III a. C.): Instrumentos musicais	172

— III: Teoria musical, monumentos musicais	174
— IV: Sistema tonal	176

Antiguidade tardia e Baixa Idade Média

Roma	178
Música da Igreja paleocristã	180
Bizâncio	182
Canto gregoriano/História	184
— Notação, neumas	186
— Sistema musical	188
— Tropo e sequência	190
— Arte da canção profana/Trovadores e troveiros I	192
— Trovadores e troveiros II	194
— Minnesang I	195
— Minnesang II, Meistersang	196
Polifonia /Organum primitivo (sécs. IX-XI)	198
— Época de St. Martial	200
— Época de Notre-Dame I	202
— Época de Notre-Dame II	204
— Ars antiqua I: Motete	206
— Ars antiqua II: Gêneros, teorias	208
— Ars antiqua III: Notação mensural, fontes	210
— Polifonia periférica no século XIII	212
— Ars nova I: Sistema mensural, motete	214
— Ars nova II: Isorritmia, cantilena	216
— Ars nova III: Missa, Machaut	218
— Trecento I (1330-1350)	220
— Trecento II (1350-1390)	222

— Período tardio do século XIV, Ars subtilior	224
— Instrumentos musicais	226

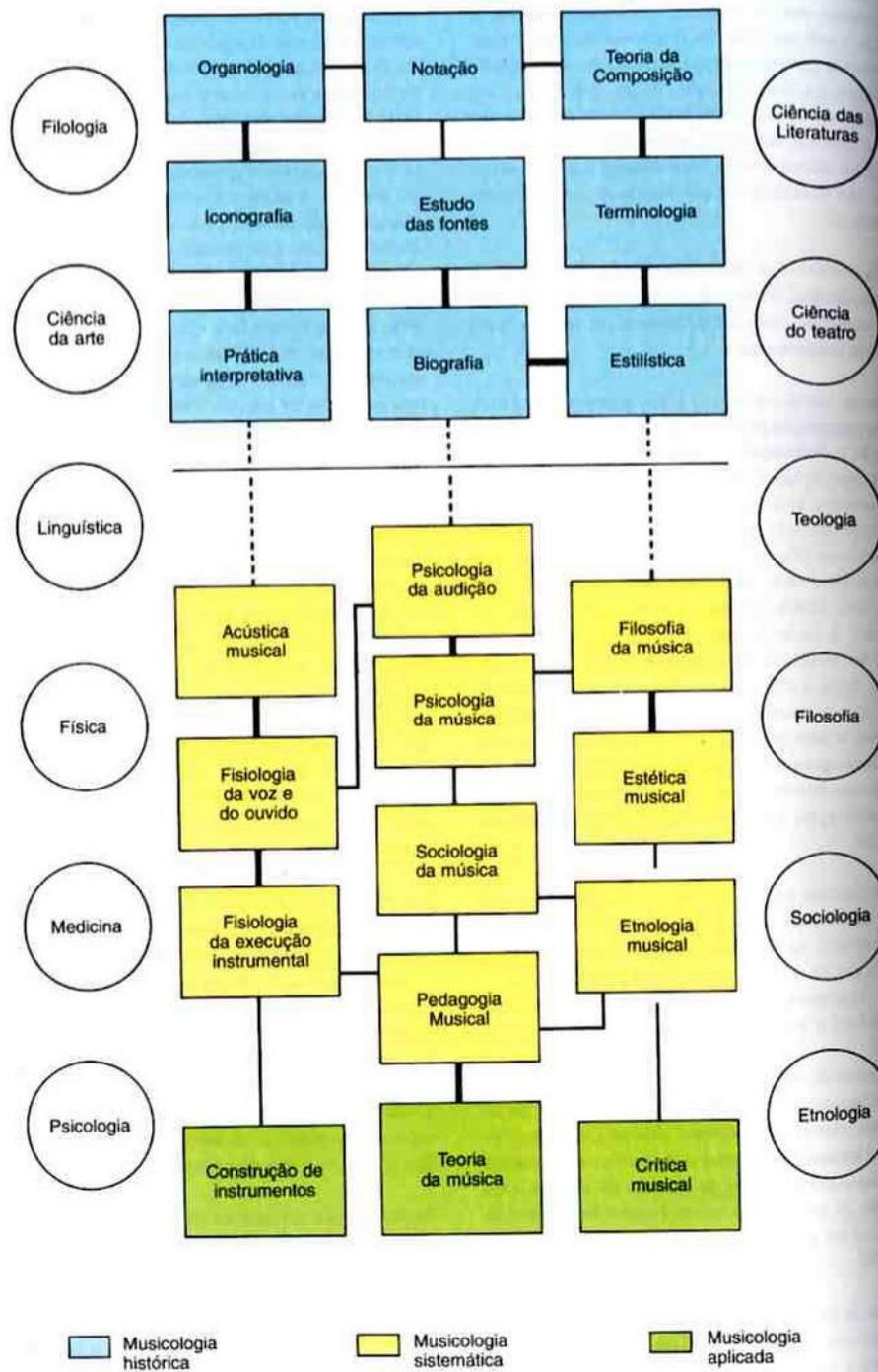
Renascimento

Generalidades	228
Fauxbourdon, configuração, paródia	230
Gêneros vocais, notação mensural branca	232
Inglaterra no século XV	234
Música vocal franco-flamenga I/1 (1420-1460):	
Começos, Borgonha	236
— I/2 (1420-1460): Dufay	238
— II (1460-1490); III/1 (1490-1520)	240
— III/2 (1490-1520): Josquin	242
— IV (1520-1560): Willaert, Gombert	244
— V (1560-1600): Lasso	246
Escola romana, Palestrina	248
Escola veneziana	250
Música vocal profana em Itália e França I	252
— II	254
Música vocal alemã	256
Música vocal em Espanha e Inglaterra	258
Música para órgão, instrumentos de tecla e alaúde I:	
Alemanha, Itália	260
— II: França, Espanha, Inglaterra	262
Música para cordas e conjuntos	264
Índice Bibliográfico e de Fontes	266
Índice Onomástico e Analítico	273

Abreviaturas

a. C.	antes de Cristo
al.	alemão
and.	andamento
b	bemol
B.	baixo (voz)
c.	compasso
C.	contralto (voz)
c.f.	<i>cantus firmus</i>
ca.	cerca
cb.	contrabaixo
cf.	<i>conferatur</i>
comp.	composição
ct	contratenor
D	dominante
d. C.	depois de Cristo
Dp	dominante paralela (relativo da dominante)
f	forte
fig.	figura
fol.	folio
fr.	francês
ing.	inglês
it.	italiano

lat.	latim
M	maior
m	menor
m/seg	metro por segundo
NE	nova edição
oit.	oitava
p	piano
p. ex.	por exemplo
p(p).	página(s)
S ou s	subdominante (maior ou menor)
séc(s).	século(s)
seg.	segundo
s(s).	seguinte(s)
S.	soprano (voz)
Sp	subdominante paralela (relativo da subdominante)
T ou t	tónica (maior ou menor)
T.	tenor (voz)
Tp	tónica paralela (relativo)
va.	viola
vc.	violoncelo
vl.	violino



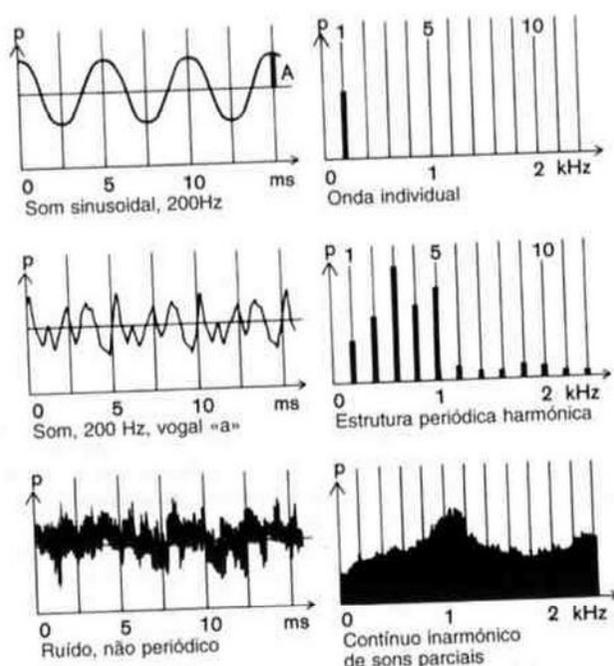
É possível identificar a abordagem teórica da música até à mais remota Antiguidade. Nas civilizações cultas, essa abordagem conta-se entre os factores que permitiram à música, até então um hábito tradicional (*usus*), tornar-se uma arte conscientemente estruturada (*ars*). Por esse motivo, a teoria tem uma participação específica na música, sobretudo na música ocidental.

Todas as questões teóricas relativas à música e todo o conhecimento à sua volta podem ser agrupados numa rubrica que responde ao conceito global de **ciências musicais**. Durante o século passado, o conceito mais geral da **teoria musical** (antónimo de **prática musical**) foi alvo de uma restrição que não corresponde ao conceito grego original de *teoria* enquanto «contemplação», «exame»: desde então, é sinónimo de *teoria da harmonia e das formas*. Simultaneamente, surge o conceito de **ciências musicais** (*musicologia*), tendo como modelo as restantes disciplinas das ciências intelectuais e artísticas. As exigências científicas da musicologia centram-se especialmente na *investigação*. Aqui formou-se a área da **musicologia histórica** (*História da Música*: FORKEL, FÉTIS, AMBROS, SPITTA) para além da chamada **musicologia sistemática** (HELMHOLTZ, STUMPF, SACHS, KURTH), com campos de estudo cuja orientação não é primariamente histórica. Os resultados da investigação musicológica são ensinados e são utilizados especialmente no âmbito da **musicologia aplicada**.

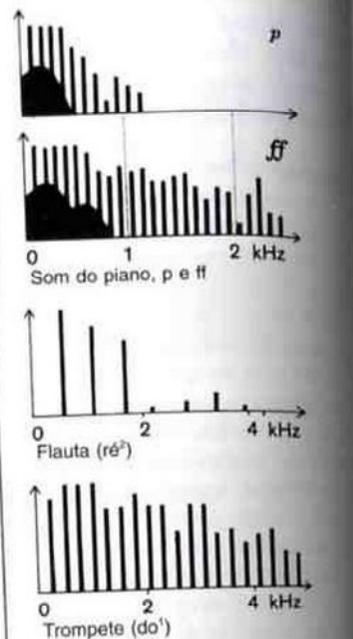
A divisão do esquema da página ao lado, feita segundo as áreas da musicologia, destina-se a apresentar uma visão panorâmica e é, obviamente, apenas uma de muitas possíveis.

- **Organologia** estuda os instrumentos musicais (construção, modo de execução, história);
- **Iconografia**, ou ciência das imagens musicais, interpreta as representações da pintura e das artes plásticas, por exemplo de instrumentos, execuções, etc.;
- **Praxis interpretativa** procura obter uma imagem da realidade musical histórica (relação entre o texto escrito e a manifestação sonora);
- **Notação** (ciência da fixação gráfica) investiga os diferentes tipos de escrita musical;
- **Estudo de fontes** pesquisa textos musicais e outras fontes para a história da música;
- **Biografia** orienta-nos sobre a vida e obra dos músicos; constituiu um dos campos principais da musicologia no século XIX;
- **Teoria da composição** analisa a estrutura de uma obra. Investiga a história da composição nos domínios do contraponto, da harmonia, da melodia, do ritmo, da forma, etc. («Teoria da música»);
- **Terminologia** interpreta conceitos da composição, da história dos géneros, da ciência do estilo e outros conceitos musicais; pretende contribuir para um seu esclarecimento objectivo, assim como para a compreensão geral, quando se fala de música;

- **Estilística** examina características da história dos géneros, cuja validade transcende uma obra em particular, e que revelam o estilo musical de um género ou de uma época, de um compositor ou de uma escola;
- **Acústica musical** estuda os fundamentos físicos da música, dos instrumentos musicais, dos recintos, etc.;
- **Fisiologia** ocupa-se da estrutura e funcionamento do ouvido e da voz;
- **Fisiologia da execução instrumental** estuda os movimentos do corpo e a técnica de execução (pedagogia instrumental);
- **Psicologia da audição** estuda os processos psicológicos que têm lugar durante a audição, assim como os problemas relativos à capacidade musical inata e à educação musical;
- **Psicologia da música** ocupa-se dos efeitos produzidos pela música e por qualquer obra de arte musical no ser humano. Considera a música, na sua estrutura individual, uma imagem unitária, tendo igualmente em conta a disposição do ouvinte;
- **Sociologia da música** estuda questões sociológicas na música enquanto arte que vive, de forma especial, na sociedade, recebendo a marca desta e imprimindo-lhe a sua;
- **Pedagogia musical** faz parte da musicologia apenas sob um ponto de vista teórico; ocupa-se de questões de educação musical, dos seus objectivos e métodos na área da formação particular e escolar;
- **Filosofia da música** interroga a música acerca da sua natureza essencial. Neste aspecto é totalmente autónoma mas reflecte sistematicamente objectivos e factos na maior parte dos casos historicamente determinados ou provenientes das áreas da musicologia sistemática.
- **Estética musical** ocupa-se da questão do belo na música de acordo com o conteúdo e a forma, etc.; constitui um ramo da filosofia musical geral;
- **Etnologia musical** ou **etnomusicologia** estuda a música existente nos costumes dos povos, por exemplo, as canções populares; investiga igualmente a música dos primitivos. A etnomusicologia era um campo da antiga *musicologia comparada*, que comparava o património musical não europeu com o ocidental-europeu, em parte devido à convicção da superioridade do segundo (herdada do Iluminismo), e em parte também devido à ausência de terminologia apropriada para caracterizar as manifestações musicais de povos desconhecidos;
- **Construção de instrumentos** restaura instrumentos musicais históricos, constrói instrumentos tradicionais e desenvolve instrumentos novos;
- **Teoria musical** transmite todo o saber teórico da música, compreendendo os mais diversos campos de estudo;
- **Crítica musical** avalia a prática de execução e as obras (novas) comparando-as segundo critérios qualitativos da estética e da estilística.



A. Oscilogramas (e.) e espectros de sons parciais (d.)

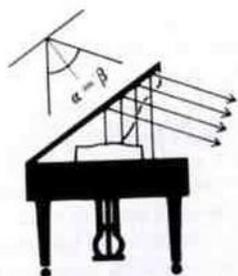


B. Espectros de sons instrumentais

Nome da nota	Afinação temperada	Afinação física	Cents	Afinação pura	Relação com o do¹	Afinação temperada
dó ⁵	4186,03 Hz	~ 2 ¹²	dó ² 1200	528 Hz	2:1	523,25 Hz
dó ⁴	2093,02 Hz	~ 2 ¹¹	si ¹ 1100	495 Hz	15:8	493,88 Hz
dó ³	1046,51 Hz	~ 2 ¹⁰	si ^{♯1} 1000	475 Hz	9:5	466,16 Hz
dó ²	523,25 Hz	~ 2 ⁹	lá ¹ 900	440 Hz	5:3	440,00 Hz
dó ¹	261,63 Hz	~ 2 ⁸	lá ^{♯1} 800	422 Hz	8:5	415,31 Hz
dó	130,81 Hz	~ 2 ⁷	sol ¹ 700	396 Hz	3:2	392,00 Hz
Dó	65,41 Hz	~ 2 ⁶	fá ^{♯1} 600	377 Hz	25:18	369,99 Hz
Dó ₁	32,70 Hz	~ 2 ⁵	fá ¹ 500	352 Hz	4:3	349,23 Hz
Dó ₂	16,35 Hz	~ 2 ⁴	mi ¹ 400	330 Hz	5:4	329,63 Hz
Dó ₃	8,15 Hz	~ 2 ³	mi ^{♯1} 300	317 Hz	6:5	311,13 Hz
			ré ¹ 200	297 Hz	9:8	293,67 Hz
			dó ^{♯1} 100	275 Hz	25:24	277,18 Hz
			dó ¹ 0	264 Hz	1:1	261,63 Hz

C. Alturas tonais

escala cromática diapásio normalizado



	Potência Watt (em ff)	Intensidade W/m ²	Pressão Pa	Amortização dB	Dinâmica musical
Violino	0,001 Watt	10 ⁻¹²	2x10 ⁻⁵	0	PPP
Flauta	0,013 Watt	10 ⁻¹⁰	2x10 ⁻⁴	20	P
Contrabaixo	0,089 Watt	10 ⁻⁸	2x10 ⁻³	40	f
Tuba	0,28 Watt	10 ⁻⁶	2x10 ⁻²	60	ff
Piano de cauda	0,42 Watt	10 ⁻⁴	2x10 ⁻¹	80	fff
Pratos	15,00 Watt	10 ⁻²	2	100	—
Orquestra	27,00 Watt	1	2x10 ¹	120	—

Âmbito de audição a ca. 2000Hz

Tom, som, ruído, estampido

Uma vibração sinusoidal individual origina um **tom** «puro» (que só pode ser gerado electronicamente). Do ponto de vista físico, o tom «natural» já é um **som**: consta de uma soma de sons sinusoidais que se fundem num conjunto de sons parciais ou harmónicos. Desta forma, o oscilograma do tom «puro» é uma curva sinusoidal simples, enquanto o do tom «natural» exhibe uma complexa curva de sobreposições.

A aparição e estrutura da série dos sons parciais é determinada pela natureza (para a série, cf. p. 88). É possível calcular os sons parciais a partir da curva de sobreposições, ou então captá-los experimentalmente e torná-los visíveis no **espectro sonoro**. O espectro indica a localização do tom parcial no eixo de ordenadas ou eixo de frequências (altura do som) e a magnitude da sua amplitude no de abscissas ou eixo de pressão sonora (intensidade sonora). Os espectros sonoros da fig. A apresentam apenas um tom parcial para o **som sinusoidal**, enquanto mostram os primeiros 12 sons parciais (ou **harmónicos**) para o resultado sonoro.

O som parcial mais grave (som fundamental) determina a frequência do tom (natural) (na fig. A, 200 Hz). Por sua vez, harmónicos originam, segundo a sua composição e de acordo com o reforço da ressonância de determinados parciais (condicionada pelo gerador), as denominadas **formantes**, ou seja o timbre. Assim, o timbre da vogal «a» cantada da figura A diferencia-se claramente dos sons da fig. B. Os sons suaves (flauta) apresentam um espectro pobre em harmónicos, enquanto os estridentes mostram um espectro rico em parciais. Também a dinâmica altera o espectro de tons parciais (som do piano na fig. B).

Tanto nos tons como nos sons, as vibrações propriamente ditas são sempre periódicas. Mas não só o número e a intensidade dos sons parciais determinam o carácter do fenómeno sonoro, como também a relação recíproca entre o número das suas oscilações. A relação é a seguinte:

- **harmónica**, ou seja, susceptível de se expressar em proporções de números inteiros como 1:2:3, etc. nos sons naturais ou **tons** e na sua combinação em **tons conjuntos** (ou acordes): as cordas, os tubos, etc., vibram harmonicamente;
- **inarmónica**, ou seja, susceptível de se expressar em proporções fraccionárias como 1:1,1:2,2, etc. no caso de **misturas de sons e tons**, tais como os que irradiam de sinos, pratos, varas e outros corpos que vibram tridimensionalmente.

No **ruído**, as vibrações são **aperiódicas** e a sua sucessão de sons parciais é **inarmónica** e, além disso, de grande intensidade, até chegar a um contínuo de sons parciais. A altura dos ruídos só pode ser determinada de forma aproximada devido à presença de formantes que se colocam fortemente em evidência. Aquilo a que se chama «ruído branco» estende-se uniformemente por todo o âmbito da audição (fig. A).

No caso do **estampido**, estampa...

Altura do som

As relações interválicas relativas estão vinculadas a alturas absolutas do som. Desta forma, fixou-se o **diapásio normalizado lá¹** (o tom de referência) em 440 Hz a 20° C (Segunda Conferência Internacional para o Diapásio, Londres, 1939). O **Sistema dos Cents** (Ellis, 1885) divide em 100 Cents (ou centésimos) o grau de meio-tom temperado, e a oitava em 1200, com o objectivo de descrever intervalos não temperados (sobretudo extra-europeus) (cf. p. 89).

O **temperamento puro** respeita as proporções interválicas naturais. O **temperamento igual** divide matematicamente a oitava em 12 distâncias de $\sqrt[12]{2}$.

Magnitudes sonoras (fig. E)

A potência de uma fonte sonora (em watts) é extraordinariamente baixa. A título de comparação: seriam necessários 200 executantes de tuba a tocar **ff** para originar uma potência sonora correspondente a uma lâmpada incandescente de 60 watts. Em contraste, podemos afirmar que a sensibilidade auditiva é extraordinária (cf. p. 19). A **potência sonora** distribui-se espacialmente em torno da fonte sonora, daí que a **intensidade sonora J** diminua com o quadrado da distância. A sua unidade leva em conta a superfície ocupada ($\text{watt/m}^2; J = (1/2)v \cdot A^2$). A **pressão sonora** corresponde à pressão recíproca exercida pelas moléculas (Pa, também medida em μbar). É proporcional ao quadrado das amplitudes.

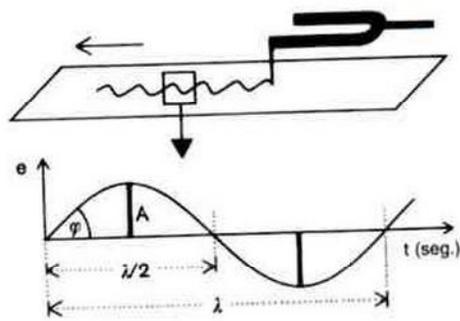
A **potência**, a **intensidade** e a **pressão sonoras** variam muito e são indicadas em potências de dez, daí que se tivesse escolhido como medida o **decibel (dB)** logarítmico para a diferença de intensidade sonora D entre duas intensidades sonoras J₁ e J₂ ($D = 20 \log_{10} J_1/J_2$). A 1000 Hz, o decibel corresponde ao fone.

Ressonância

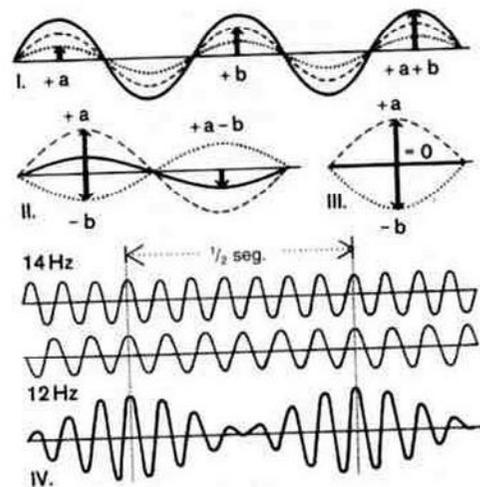
Uma vez que um sistema que tenha a mesma frequência própria que as ondas sonoras que incidem sobre ele entra em vibração por simpatia (ressonância), é possível amplificar potências sonoras reduzidas por meio de ressoadores como cordas simpáticas e corpos ocios (p. ex., a caixa do violino), favorecendo, assim, a potência do som transmitido para o ar. A **velocidade do som** é determinada pelo meio e pela temperatura. A 20° C a velocidade é de 340 m/seg. na cortiça, 1480 m/seg. na água; atinge os 5500 m/seg. na madeira, os 5800 m/seg. no ferro; no ar é de 340 m/seg. (a 0° C, 331,6 m/seg.).

O som no espaço

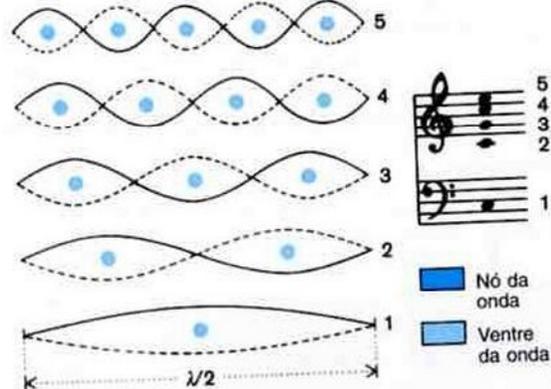
As ondas sonoras são absorvidas ou reflectidas. No caso da reflexão impera a lei que afirma que o ângulo de incidência é igual ao ângulo de emergência. Deste modo, é possível agrupar as ondas sonoras em feixes e enviá-las numa mesma direcção ficando, assim, aparentemente amplificadas (fig. D). A interferência das ondas sonoras é responsável pela existência de lugares melhores ou piores para a audição no espaço. Devido à sua complexidade, a acústica ambiental ainda depende, em grande parte, da



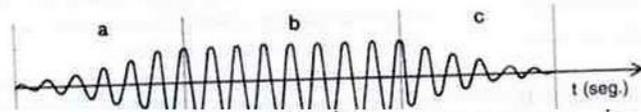
A. Vibração harmónica de um diapasão



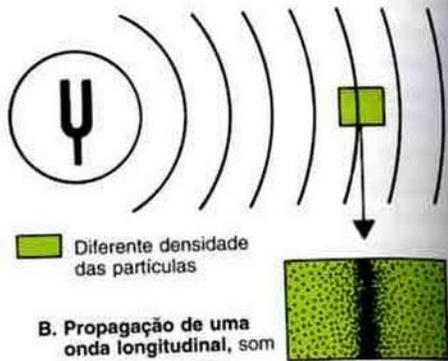
C. Sobreposição de ondas



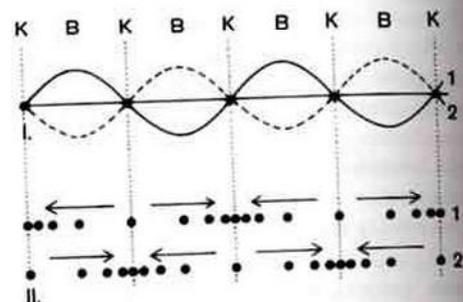
E. Vibração das cordas e colunas de ar em tubos abertos e tapados



a) tempo de início da vibração
b) onda não abafada
c) tempo de extinção da vibração

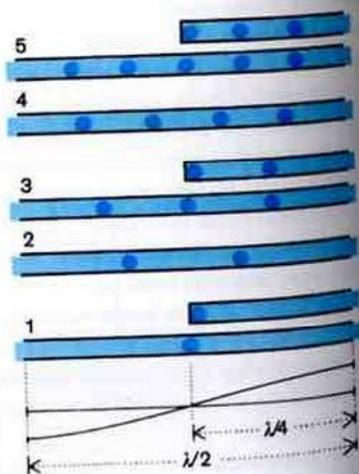


B. Propagação de uma onda longitudinal, som



D. Ondas estacionárias transversais (I) e longitudinais (II)

I. Reforço	+ a + b
II. Enfraquecimento	+ a - b
III. Neutralização	a = b
IV. Batimentos	2 Hz



O fundamento natural da música é o som definido como «vibrações mecânicas e ondas de um meio elástico no âmbito de frequências da audição humana (16-20 000 Hz)». Abaixo deste campo encontra-se situado o infra-som, e, acima dele, o ultra-som. A acústica física estuda o som fora do ouvido.

Vibrações e ondas

As vibrações têm origem no movimento de vaivém de partículas (ar, água, corpos sólidos, etc.). Quando este movimento ocorre de forma regular, falamos de uma vibração harmónica ou periódica (veja-se o traçado do diapasão, fig. A). Assim temos:

- o alongamento (e) ou o desvio das partículas em relação à sua posição de repouso;
- a amplitude (A) ou o alongamento máximo;
- a fase ou o estado momentâneo de oscilação correspondente ao ângulo da fase (ϕ);
- o período ou tempo ocorrido entre dois estados de igual oscilação (= oscilação dupla, ou seja, os percursos de ida e volta somados);
- a frequência (f) ou número de vibrações por segundo,
- o comprimento da onda (λ) ou a distância entre dois pontos sucessivos da oscilação em fase iguais.

A frequência indica-se em hertz (Hz) e determina a altura do som, enquanto a amplitude determina a sua intensidade. De acordo com o movimento vibratório e a direcção de propagação, distinguimos:

- ondas transversais, nos corpos sólidos, nos quais o movimento oscilatório das partículas é transversal ou perpendicular à direcção de propagação (fig. A);
- ondas longitudinais nas quais o movimento oscilatório das partículas se faz na mesma direcção da propagação (fig. B).

As ondas sonoras são ondas longitudinais, nas quais um excitante comprime periodicamente as partículas (do ar) e, desse modo, irradia a onda como uma flutuação de densidade ou de pressão (fig. B).

Sobreposição de ondas (interferência):

Na prática, quase não existem ondas individuais. Quando duas ondas de igual frequência se sobrepõem, intensificam-se a igualdade de fase. A amplitude da onda que daí resulta é igual à soma das amplitudes de partida (fig. C, I). Debilitam-se no caso de fases opostas (fig. C, II), e neutralizam-se em caso extremo, nomeadamente, no de um desfazamento de 180° e igual amplitude (fig. C, III). Quando duas ondas de frequência e amplitude diferentes se sobrepõem dão origem a formas ondulatórias complexas, que podem ser analisadas de acordo com o princípio de Fourier (cf. p. 16, fig. A).

Quando duas ondas de frequências ligeiramente diferentes se sobrepõem, surgem batimentos. A amplitude da onda daí resultante flutua periodicamente como um vibrato (de amplitude) que se torna...

Ondas transversais e ondas estacionárias

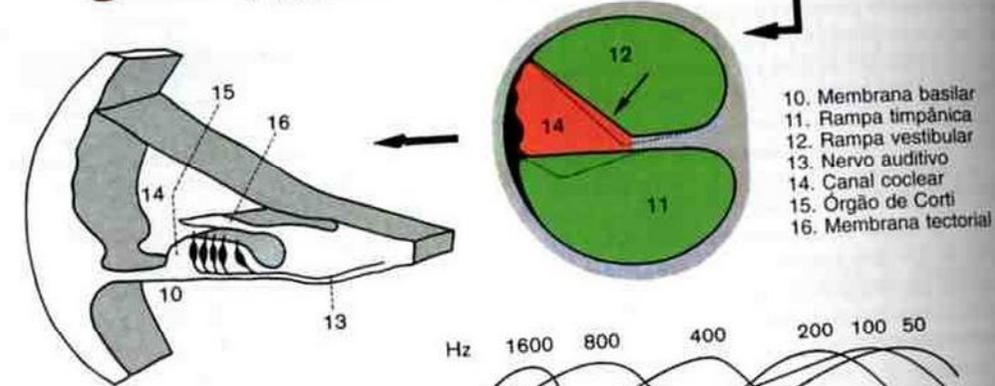
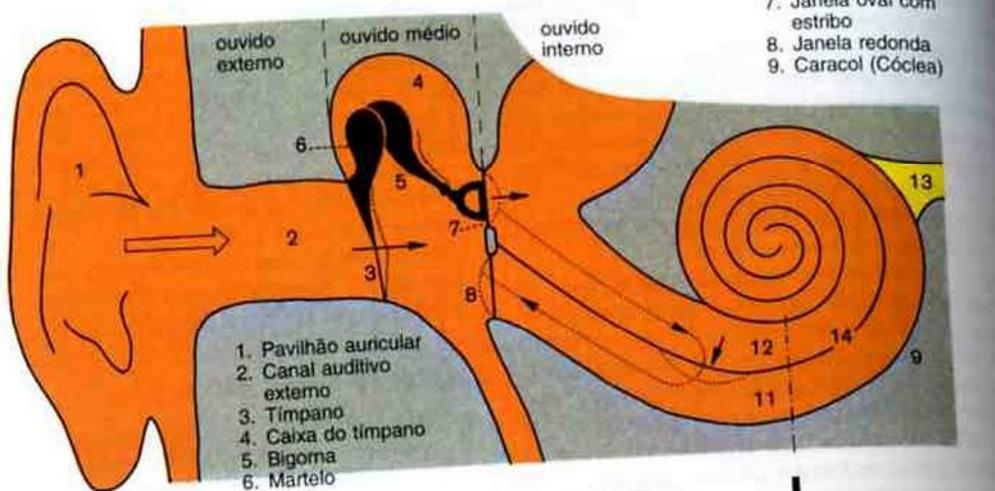
Estas ondas têm origem na sobreposição de ondas com sentido contrário, de igual comprimento e amplitude (sobretudo em corpos que produzem sons). Têm *na* vibratórios (N), nos quais impera o estado de repouso ventres vibratórios (V), nos quais as partículas têm velocidade e amplitude de oscilação máximas. A distância entre dois nós equivale ao comprimento médio da onda. Nas ondas longitudinais, as mudanças de densidade e pressão são máximas nos nós. Uma onda estacionária alterna constantemente entre dois estados extremos (fig. D, 1 e 2).

Processos de início e extinção de oscilação

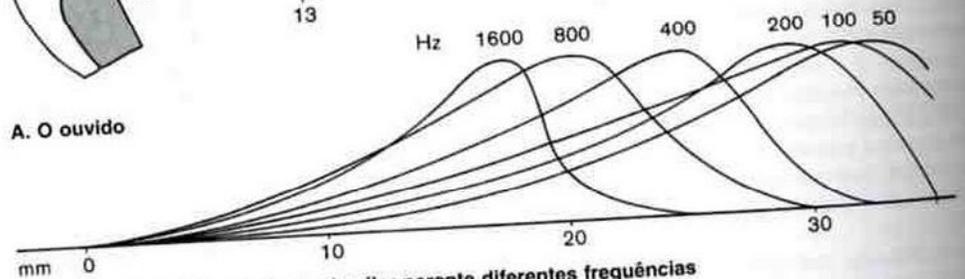
Numa onda abafada, a amplitude diminui devido à perda de energia por fricção e transformação em calor. A onda extingue-se. O tempo necessário para tal denomina-se tempo de extinção da vibração. Inversamente, através de alimentação energética gera-se uma onda forçada. O tempo necessário até se alcançar a amplitude completa denomina-se tempo de início da vibração. Os tempos de início e extinção da vibração são co-responsáveis pelo timbre. As ondas de amplitude constante são não abafadas, p. ex., no caso do som contínuo (fig. F).

Cordas e colunas de ar vibratórias (fig. E)

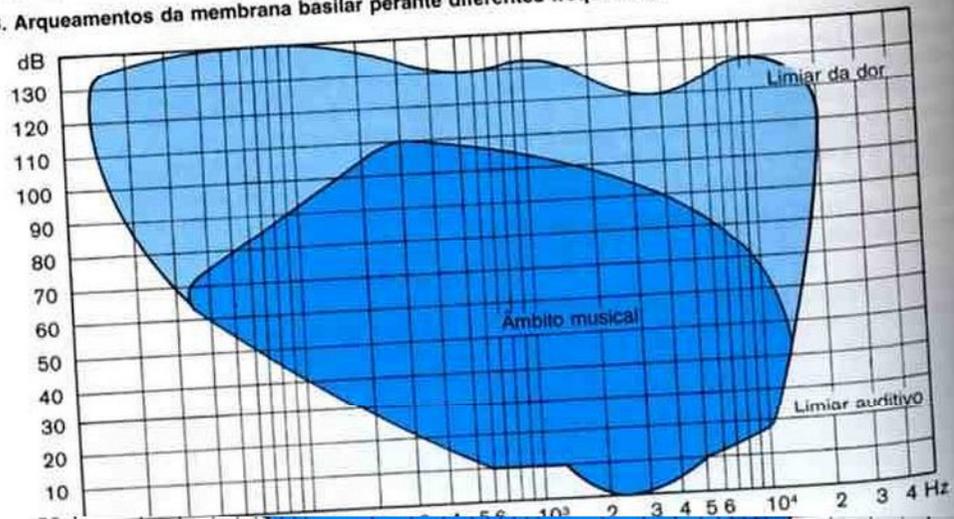
A frequência da oscilação da corda, f_c , depende da tensão da mesma, P , da densidade r , da secção S e do comprimento c , segundo $f_c = (1/2c) \cdot \sqrt{P/(r \cdot S)}$. Consequentemente, será inversamente proporcional ao comprimento da corda. Se uma corda oscila em todo o seu comprimento c , produz-se o som mais grave possível (som fundamental), sendo $c = \lambda/2$. Se a corda se divide ao meio ou se se formar um nó no meio da mesma (harmónico produzido através da leve pressão do dedo) será $c = \lambda$; a relação de oscilação será, então, de 2:1, a frequência duplicará e ouvir-se-á uma oitava. Se se dividir a corda em um terço, obter-se-á $c = 2/3\lambda$ e, desse modo, a quinta (3:2), e se continuarmos a dividir de forma correspondente, obter-se-á a quarta (4:3), a terceira maior (5:4), etc. Os diferentes estados de vibração existem até quando sobrepostos simultaneamente, resultando como sons parciais ou harmónicos do som fundamental (cf. p. 89). As mesmas relações de frequência são válidas para as colunas de ar vibrantes de comprimento c , segundo $f_c = v/2c$ no caso de tubos abertos, e $y f_c = v/4c$ no caso dos tubos fechados num só extremo ou tapados (ou seja, a metade do comprimento para a mesma altura do som), sem ter em conta o raio ou a embocadura; v é a velocidade (constante) do som. A onda estacionária no tubo aberto tem, em ambos os extremos, um ventre de onda, enquanto nos tubos semifechados ou fechados tem sempre, no extremo fechado, um nó (densidade máxima). Pode-se então, encontrar, nos tubos abertos, a seguinte relação...



A. O ouvido



B. Arqueamentos da membrana basilar perante diferentes frequências



O ouvido é composto por três partes: o ouvido externo, o ouvido médio e o ouvido interno (fig. A). O ouvido externo capta o som, processo no qual o canal auditivo, actuando como ressoador, intensifica até ao dobro ou triplo as ondas sonoras. O ouvido médio transmite o som: o tímpano transmite as flutuações de pressão aos ossículos na caixa do tímpano, cheia de ar. Reage inclusive a uma amplitude de 10^{-9} cm (1/10 do diâmetro de um átomo de hidrogénio) num som ppp de 3000 Hz. Os pequenos ossos — martelo, bigorna e estribo — amortizam as vibrações numa proporção de 1,3:1 com um aumento de força de 1:20, conduzindo-as até à janela oval. O ouvido interno é constituído pelo aparelho vestibular, com os três canais semicirculares do equilíbrio, e pelo caracol (cóclea), com o órgão auditivo. O caracol contém dois canais cheios de perilinfa: — o canal ou rampa vestibular (*scala vestibuli*) que parte da janela oval, na qual assenta o estribo, e o — canal ou rampa timpânica (*scala tympani*) que vai da janela redonda, com membrana, até à caixa do tímpano.

Os dois canais apenas se encontram ligados entre si na extremidade do caracol (*helicotrema*), enquanto que no resto do trajeto se encontram separados pelo canal coclear, com três secções cheias de endolinfa. Neste canal encontra-se a membrana basilar, de 35 mm de comprimento e com um diâmetro de 0,04 mm na janela oval e 0,49 mm na extremidade do caracol, coberta por uma membrana tectorial, contendo cerca de 3500 grupos de células ciliadas, cada um dos quais tem uma célula interna e 3 ou 4 células externas justapostas: as células sensoriais do órgão de Corti.

A percepção da altura do som

As ondas de pressão na perilinfa do canal vestibular produzem um arqueamento do canal coclear que é transmitido como uma onda abafada, desde a janela oval até à extremidade do caracol (sem reflexo). No ponto de convexidade máxima, é também máximo o estímulo das células sensoriais do órgão de Corti. Nos tons agudos, a referida convexidade encontra-se próxima da janela oval e vice-versa. A sensação da altura do som depende, conseqüentemente, da localização de células sensoriais, estimuladas ao máximo na membrana basilar, que vibra na sua totalidade (fig. B).

O campo da audição situa-se entre os 16 e os 20 000 Hz (fig. C), diminuindo consideravelmente com a idade. A distribuição espacial na membrana basilar corresponde aproximadamente ao logaritmo da frequência, sendo maior o afastamento no campo médio. Daí que a diferenciação da altura do som se dê, na sua melhor forma, entre os 1000 e 3000 Hz (0,3% = 1/40 do tom inteiro). O ouvido médio apenas transmite frequências até 2000 Hz, sendo todas as frequências superiores transmitidas pelos ossículos. A membrana basilar vibra devido à diferença de pressão entre as rampas e sinuosidades da *scala tympani*, em caso de...

A transmissão óssea pode sentir-se com particularidade ao ouvirmos a nossa própria voz. Originam-se assimétricas, nos ouvidos médio e interno, que como sons subjectivos ou harmónicos do mesmo tom, originam-se oscilações adicionais de sobreposição que se chamam *sons de combinação* e os *de soma* correspondem à soma do número de oscilações dos sons puros. A altura do som é determinada pela oscilação prolongada em cada um dos casos. Como unidade de medida específica para a percepção da altura do som utiliza-se o **mel**, sendo, por exemplo, 1000 mel = 1000 Hz a 0,0002 Pa (40 dB).

A percepção da intensidade sonora

O ouvido distingue aproximadamente 325 graus de intensidade sonora. A intensidade sonora subjectiva (medida em fones) mede-se em fones. Por definição, a 0 fones normal de 1000 Hz deixa justamente de ser percebida. Nesse caso são: a *pressão sonora* no tímpano ($= 0$ dB), a *potência sonora*, 10^{-12} W/m², a *intensidade sonora* no tímpano, 10^{-9} W/m², e a *potência sonora* nos ossos cranianos $5 \cdot 10^{-10}$ W/m². O valor da intensidade sonora, obtém-se por comparação com um som normal, estabelecido em sonoridade igual a 10 fones. Assim, a escala fónica é proporcional ao logaritmo da intensidade sonora verdadeira.

Limites de nocividade: Carga breve a 90 fones

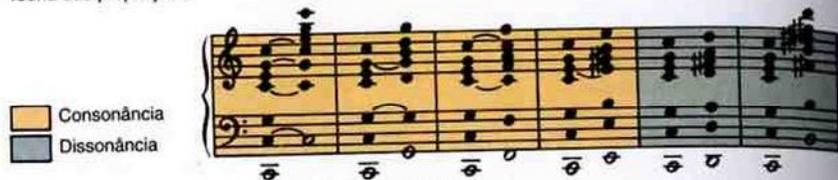
permanente a 75 fones. Limiar da dor: 130 fones. A unidade de medida específica da sensação de intensidade é o **sone**: 1 sone = loudness do tom normal de 1000 Hz. 2 sones = loudness duplamente intensa. A sensação de loudness depende do tempo. O tempo de indução da audição até chegar à plena intensidade sonora é de 0,2 seg., e o tempo de extinção da audição após a plena intensidade é de 2 min., a loudness desce em 10 dB (após permanecendo, então, relativamente constante) por um processo auditivo que extingue um outro tom, por influência da mecânica na perilinfa (*encobrimento*).

Transmissão ao cérebro

Trinta mil fibras nervosas transmitem, mediadas por impulsos eléctricos (denominados *potenciais de acção*), cerca de 1000 Hz por fibra). 1500 diferenças de altura de grau de intensidade, quer dizer, cerca de 340 fones desde as localizações na membrana basilar.

Relação vibratória	1 : 2	2 : 3	3 : 4	4 : 5	8 : 9	8 : 15
Intervalo	oitava	quinta	quarta	terceira maior	segunda maior	sétima maior

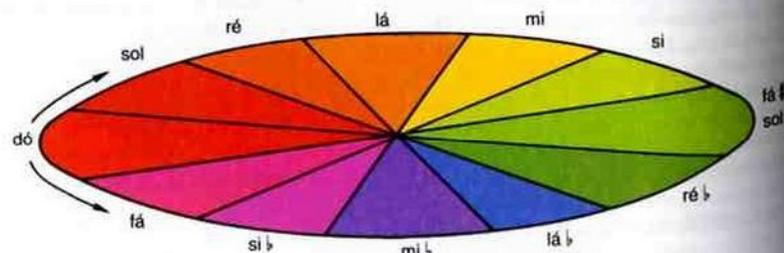
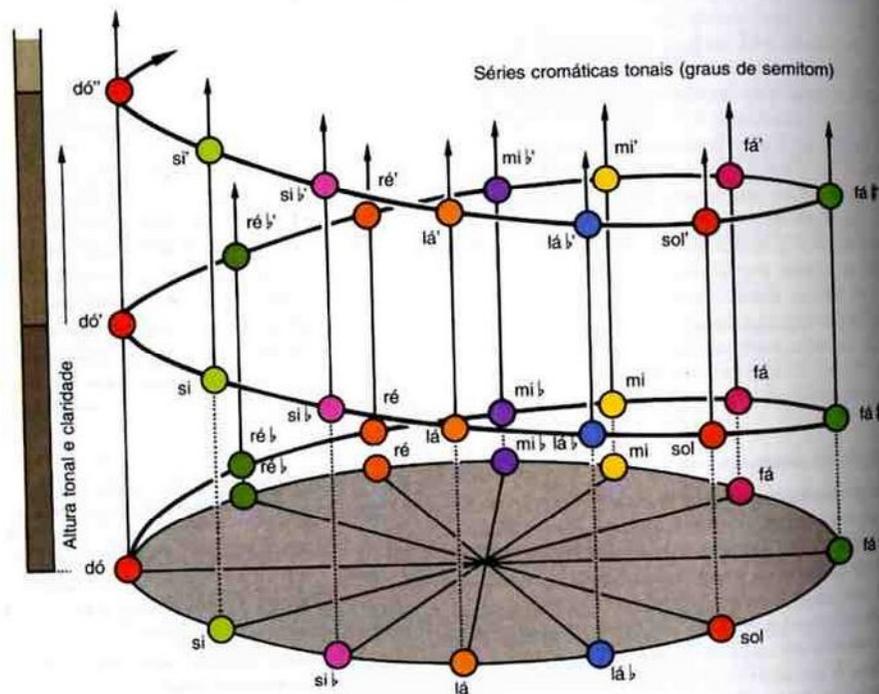
Teoria das proporções



Consonância
Dissonância

Teoria dos parentescos sonoros

A. Teoria sobre a sensação de consonância e dissonância



Sucessão por semelhança das tonalidades (círculo de quintas)

B. Altura do som e carácter tonal

A **psicologia da audição** (anteriormente conhecida como *psicologia musical*) ocupa-se, por um lado, da recepção e avaliação das informações recolhidas durante a audição, ou seja, da psicologia dos fenómenos da audição, e, por outro lado, das faculdades auditivas. Os **fenómenos auditivos**, em correspondência sensorial com a sua fundamentação acústica, formam dois grupos: ruído/estampido e som/tom. Os ruídos são considerados rudes e ásperos, sendo os sons homogêneos e lisos.

Carácter do tom

A escala de frequências não se ouve como uma série de qualidades de valor igual mas como resultado do fenómeno das oitavas. Assim, um atributo determinado do $dó^1$ reconhece-se – e qualifica em concordância – no $dó^2$ (o $dó^1$ no $dó^2$, etc.). Esta particular especificidade tonal dos tons aparentados por oitavas («qualidade dos $dós$ », «qualidade dos $rés$ ») conserva-se apesar das diferenças de altura. Daí que se distinga, no carácter do tom, o factor linear da **altura tonal** ou **claridade** e o factor cíclico da **igualdade de oitavas** ou **carácter tonal**. Considera-se que o fenómeno das oitavas é originado pela natureza:

- Mulheres e homens produzem de forma fisiologicamente diferente o mesmo tom. Apesar de ser igual, soa à distância de uma oitava.
- A oitava é o primeiro harmónico que aparece acima do som fundamental. Entre ambos encontra-se estabelecida a mais simples das relações oscilatórias: 2:1. Se se ordenarem as características tonais de acordo com a sua semelhança auditiva, obter-se-á o círculo das quintas (devido à afinidade natural das quintas, enquanto segundo grau de parentesco depois das oitavas, e também como consequência de um hábito auditivo especificamente ocidental). Na fig. B adjudicaram-se às características tonais as cores do círculo cromático. Ao ordenar por meios-tons em sucessão cromática, os sons iguais por oitavas aparecem sempre em cima do seu segmento de cor, e ao aumentar-se a altura (claridade), formam uma espiral.

Nas frequências muito elevadas e muito baixas, a percepção das características tonais fica submetida à claridade. Por outro lado, surgem outras dimensões psicológico-musicais, nomeadamente, o **volume**, o **peso** e a **densidade**.

- Os sons graves consideram-se grandes, volumosos e barrigudos, pesados, maciços e corpulentos, porosos, baços e brandos.
- Os sons agudos consideram-se pequenos, estreitos e delgados, etéreos, leves e ágeis, aguçados, firmes e angulosos.

Nos sons **sinusoidais** simples percebe-se ainda uma **qualidade sonora** que depende da frequência: abaixo dos 130 Hz, como consonante sonora (m, n); aproximadamente de $dó^1$ a $dó^2$, como vogal (na sequência u, o, a, e, i); acima de 8200 Hz, como consonante muda (f, s).

Som, intervalo, acorde

As qualidades do tom aplicam-se, em grande medida, ao som. No entanto, há que ter ainda em conta um factor

especial relacionado com o timbre. Assim, por exemplo um tenor soa como «mais próximo» que um soprano quando emitem o mesmo tom (em analogia, p. ex., com as cores quentes que, estando no mesmo plano, parecem mais próximas do que as frias).

No **intervalo**, a claridade converte-se em distância ou amplitude, e o carácter tonal em cor interváltica. O carácter sonoro intrínseco do intervalo depende da altura, da que a sensação das distâncias sonoras se encontra distribuída de forma desigual através do espectro de frequências (escala de *mel*). Algo de semelhante se passa no **acorde** ou **som múltiplo**. Este possui amplitude sonora devido ao carácter tonal dos sons que o constituem para além de qualidades de textura (amplitude externa e interna), plenitude (posição estreita e ampla) e claridade acórdica específica (p. ex., maior: claro; menor: escuro). As qualidades espaciais dos tons e sons conduziram à suposição da existência de um **espaço psico-tonal** (KURTH).

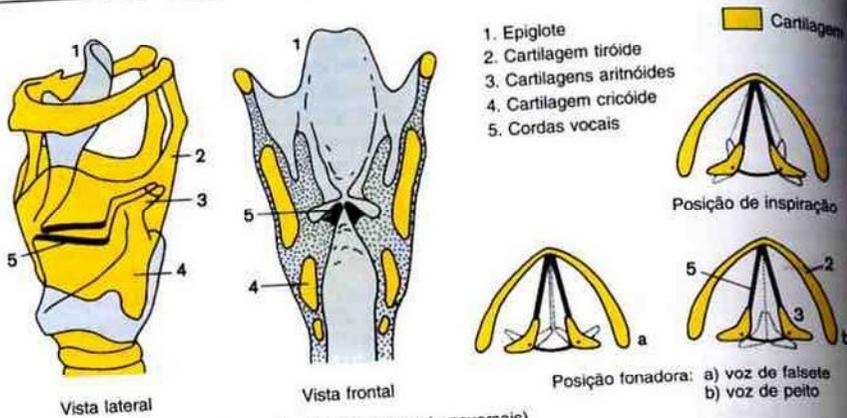
Consonância e dissonância

Os intervalos percebem-se como eufónicos (*consonantes*) ou como carregados de tensão (*dissonantes*). As teorias especificativas mais relevantes são:

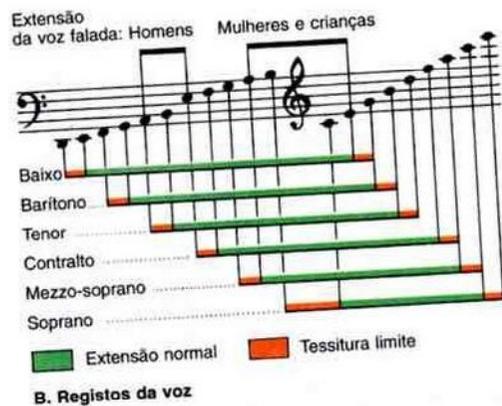
1. A **teoria da proporção** (segundo PITÁGORAS): quanto mais simples for a relação de vibração de dois tons, mais consonante será o seu intervalo (fig. A). Nesta teoria não têm lugar as complexas relações vibratórias da afinação temperada (p. ex. a da quinta consonante, de 293:439).
2. A **teoria do parentesco sonoro** (HELMHOLTZ): dois tons são consonantes se um ou vários dos seus harmónicos (até ao oitavo tom parcial) coincidem. Lamentavelmente, o sétimo parcial não tem lugar nesta teoria (fig. A).
3. A **teoria da fusão de tons** (STUMPF): dois tons são tanto mais consonantes, quanto maior for o número de ouvintes (sem formação musical) que os sintam como se fossem um só (oitava: 75%; quinta: 50%; quarta: 33%; terceira: 25%). Por conseguinte, a diferença entre consonância e dissonância é quantitativa e não qualitativa.
4. A recente **teoria dos harmónicos aurais e dos sons residuais**: decisivos são os **harmónicos aurais** (REINCKE/WELLEK) e os **sons residuais** (SCHOUTEN), que têm origem na periferia quando há harmónicos coincidentes. Desse modo, a teoria de HELMHOLTZ ganha uma nova actualidade.

Faculdades auditivas

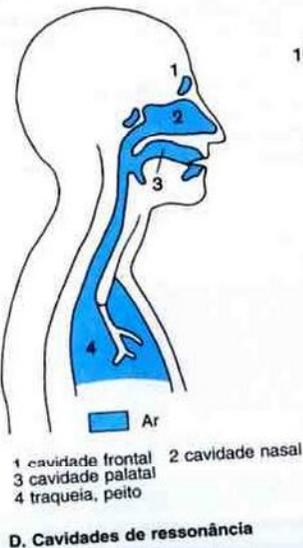
Para além do ouvido físico externo existe a **audição interna**, psíquica, que se fundamenta na imaginação e na memória e que, frequentemente, funciona também no caso de o ouvido externo o não fazer (BEETHOVEN, SMETANA, e outros). O **ouvido absoluto** baseia-se numa memória permanente de determinadas características de tons, acordes e tonalidades, permitindo reconhecê-los sem a ajuda de um tom de referência. É um sintoma de musicalidade, mas não condição da mesma. Por outro lado, o **ouvido relativo** é musicalmente importante por ser capaz de avaliar intervalos a partir de um tom de referência.



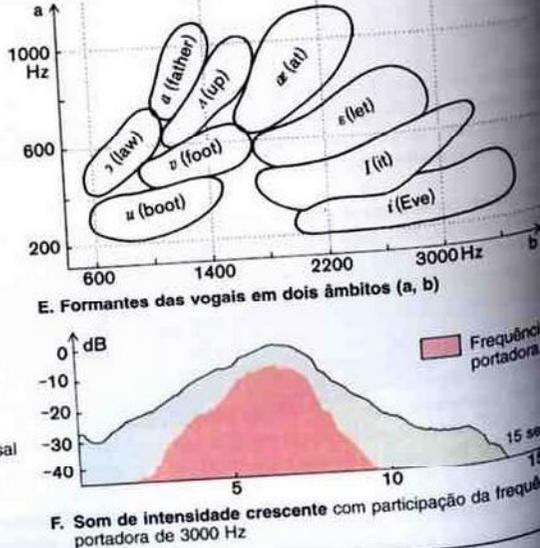
A. Laringe e posições das cordas vocais (cortes transversais)



B. Registos da voz



D. Cavidades de ressonância



E. Formantes das vogais em dois âmbitos (a, b)

F. Som de intensidade crescente com participação da frequência portadora de 3000 Hz

C. Produção do som, abertura e fecho periódicos das cordas vocais.

Na formação sonora da voz humana participam: — a musculatura respiratória da caixa torácica, com os pulmões como *fornecedores de ar*; — as cordas vocais na laringe, como *geradoras da vibração*;

— as cavidades, entre outras, da fronte, do nariz, da boca, da traqueia e dos pulmões, como *ressoadores*. Os pulmões, um órgão esponjoso formado por pequenos alvéolos, encontram-se situados entre as costelas e o diafragma. Ao inspirar, são dilatados pelos músculos intercostais de forma transversal (*abdominal*). A distensão destes músculos dá lugar à expiração. A capacidade dos pulmões é de 3,5-6,7 litros. Na respiração normal, substitui-se 0,5 litros de ar, e na respiração mais profunda, entre 2 e 6 litros, sendo que 0,7 litros permanecem constantemente nos pulmões como ar residual. Para o canto, é necessário o domínio da musculatura respiratória até à mínima alteração da pressão.

Na laringe, a traqueia desemboca nas *cordas vocais* elásticas que produzem o som. Da laringe fazem parte a *cartilagem tiróide*, palpável no homem como maçã-de-adoão, a *cartilagem cricóide*, móvel, com as duas *cartilagens aritnóides* e a *epiglote*. As cordas vocais encontram-se estendidas entre a cartilagem tiróide e as cartilagens aritnóides, susceptíveis de girar e de se virarem. Uma série de músculos, sobretudo destas últimas, encarrega-se das diferentes tensões e posições das cordas vocais (fig. A): — amplamente abertas e distendidas na respiração tranquila, sem som; as cartilagens aritnóides encontram-se separadas (posição inspiratória); — fechadas e muito tensas, com abertura entre as cartilagens aritnóides na aguda voz de falsete, semelhante a uma exalação; — fechadas, com variações de tensão na voz de peito, situação em que as cartilagens aritnóides se apertam uma contra a outra.

As próprias cordas vocais são membranas dotadas de um músculo interno que faz variar a tensão e a forma das bordas das cordas: na voz de peito engrossam e fecham, enquanto que na voz de falsete ou de cabeça ficam angulosas e firmes, para poderem deixar escapar maior quantidade de ar.

Em posição fonatória, as cordas vocais encontram-se fechadas. Com o aumento da pressão do ar, abrem-se brevemente e voltam a fechar-se após a passagem de uma porção de ar. Este processo ocorre periodicamente e leva à formação do som (curva de sobreposição rica em harmónicos, fig. C). A elasticidade própria das cordas vocais faz com que estas se fechem, e a sua abertura automática, segundo a teoria mioelástica, determina a sua frequência através da tensão longitudinal e transversal diferente, assim como através da pressão variável do ar, e, segundo a teoria neuromuscular (HOUSSEAU, 1950), através de um impulso nervoso. Na abertura repentina produz-se um breve estalo («golpe de glote»). A altura do som depende da tensão e do comprimento das cordas vocais. Durante a puberdade, a laringe cresce com uma prolongação das cordas vocais que faz com que, nos

rapazes, a tessitura da voz baixe uma oitava e, nas raparigas, dois a três tons. O crescimento da laringe não se produz nos castrados, cuja voz permanece aguda.

As cavidades ressoadoras (fig. D) são responsáveis pelo timbre de voz: por baixo da laringe encontram-se a traqueia e a cavidade pulmonar (importante para as frequências inferiores); por cima, encontram-se as cavidades palatal, nasal e frontal, assim como o crânio com irradiação sonora através dos ossos (importante para as frequências superiores). A voz estende-se também num âmbito normal de aproximadamente duas oitavas (até 6, em casos excepcionais) através de diversos registos (*voz de peito, voz média, voz de cabeça ou de falsete*).

O registo da voz falada abarca aproximadamente uma quinta, e difere de uma oitava entre os homens e as mulheres e crianças (fig. B). As frequências específicas das cavidades de ressonância encontram-se maioritariamente acima dos 1200 Hz. Apenas elas soam ao sussurrar, ao passo que durante a fala com plena voz ou no canto se sobrepõem a altura sonora da laringe e a altura específica das cavidades ressoadoras. Das cavidades de ressonância, a mais importante é a cavidade bucal, na qual é possível regular livremente a abertura e posição da língua, sobretudo para a formação das vogais, cujas formantes estão situadas em dois âmbitos dos harmónicos (fig. E).

A qualidade da voz depende do número de harmónicos (abaixo dos 9 é opaca, acima dos 14 é estridente) e melhora com um bom apoio respiratório. Uma vez que a voz constitui um sistema vibratório, é possível fazer crescer intensamente um tom, baseando-se no princípio da ressonância, através de uma correcta administração da pressão do ar e sem aumento de energia. Num tal som de intensidade crescente tem especial participação a frequência de 3000 Hz, enquanto espécie de frequência portadora (fig. F).

Para além da divisão externa por alturas de tom, na prática, o timbre e a tipologia conduzem ao que se costuma designar por **registos de voz**, os quais também se podem sobrepor segundo dotes especiais. Distinguem-se entre outros:

- **Baixo**: baixo sério (*A Flauta Mágica*: Sarastro), baixo de carácter (*Così fan tutte*: Alfonso); baixo bufaligeiro e sério (*O Rapto do Serralho*: Osmin).
- **Barítono**: barítono heróico (*Os Mestros Cantores*: Sachs); barítono de carácter (*Fidelio*: Pizarro); barítono lírico (*O Barbeiro de Sevilha*: Fígaro).
- **Tenor**: tenor heróico (*Tristão*); tenor lírico (*A Flauta Mágica*: Tamino); tenor bufo (*O Rapto do Serralho*: Pedrillo).
- **Contralto dramático**: (*Um Baile de Máscara*: Ulrica).
- **Mezzo-soprano**: (*Carmen*).
- **Soprano**: soprano dramático (*Tristão e Isolda*: Isolda); soprano lírico (*Der Freischütz*: Agathe); soprano-coloratura (*A Flauta Mágica*: Rainha); soprano ligeiro (*Der Freischütz*: Ännchen).

Flautim
 Flauta transversal
 Obool
 Corne inglês
 Oboe de amor
 Heckelphone
 Clarinete em si
 Clarinete pequeno em mi
 Clarinete baixo em si
 Fagote
 Contratagote
 Trompa em fá
 Trompete aguda em fá
 Trompete em dó
 Trompete em si
 Trombone tenor-baixo
 Tuba baixo em fá
 Tuba contrabaixo em dó
 Saxofone soprano em si
 Saxofone contralto em mi
 Saxofone tenor em si
 Saxofone barítono em mi
 Timbales
 (três)
 Xilofone
 Celesta
 Glockenspiel
 Vibrafone
 Harpa
 Piano
 Violino
 Viola
 Violoncelo
 Contrabaixo

D0, D0, dó, dó¹, dó², dó³, dó⁴, dó⁵

8 bassa
 D0, D0, dó, dó¹, dó², dó³, dó⁴

Soprano
 Contralto
 Tenor

Sopros de madeira
 Sopros de metal
 Instrumento de percussão
 Instrumentos especiais
 Cordas

Notação

Instrumentos musicais são todos os geradores de som que servem para concretizar ideias e ordens musicais. Os instrumentos musicais acústicos e o seu modo de execução dependem do corpo humano e das suas duas possibilidades fundamentais, o *movimento dos membros* e a *emissão do sopro*. Correspondentemente, o campo do som produzido para a música estende-se desde a *pancada breve* até ao *som prolongado*, ou seja, desde o instrumento puramente rítmico até ao melódico. Estes últimos inspiram-se frequentemente, enquanto som e expressão, na voz humana, a qual nas civilizações primitivas, e ainda durante muito tempo nas civilizações cultas, foi colocada acima de todos os outros instrumentos. Só com o Barroco floresce, no Ocidente, uma música instrumental autónoma.

Para a origem e utilização dos instrumentos musicais, as necessidades mágicas e culturais desempenharam um papel decisivo. O som intangível e invisível apresenta, na sua fugacidade, algo de imaterial, susceptível de encantar o meio circundante e de evocar espíritos e deuses. Somente nas civilizações cultas — e mesmo nelas, tardiamente — o instrumental é colocado ao serviço da expressão estética.

Ao que parece, instrumentos musicais existiram sempre e em toda a parte. De acordo com a forma dos instrumentos, SACHS deduz a existência de três círculos culturais enquanto centros de origem: Egípcio-Mesopotâmica, Antiguidade Chinesa e Ásia Central. É muito difícil comprovar os itinerários migratórios percorridos pelos instrumentos, sobretudo no âmbito extra-europeu. Sobre a aparição dos instrumentos musicais em termos de épocas, veja-se a página 158.

Os instrumentos musicais ocidentais remontam, na sua quase totalidade, às civilizações cultas da Antiguidade. A sua afluência deu-se na Baixa Idade Média, chegando do Próximo Oriente através de Bizâncio (Balcãs, Itália) e através do Islão (via Sicília e Espanha). As possibilidades da sua transmissão são tão múltiplas e complexas que dificilmente se podem reconstruir para cada caso (comércio, guerras, cruzadas, etc.). Especificamente ocidental não é a invenção mas um amplo desenvolvimento dos **instrumentos de corda** (a partir dos sécs. VIII-IX). Durante toda a Idade Média, os instrumentos musicais permanecem relativamente inalterados; somente no Renascimento se alargam os registos graves (*instrumentos de baixo*) e se formam famílias instrumentais completas. Com o Barroco chega um novo aperfeiçoamento dos instrumentos. O notável é que, fundamentalmente, o antigo instrumental se mantém e não são «inventados» instrumentos novos. No entanto há um longo caminho percorrido desde o rebáb árabe ou o alaúde friccionado medieval até um violino STRADIVARIUS. As civilizações cultas da Antiguidade levaram a cabo as mais distintas classificações algumas delas com carácter avaliativo.

Na **Idade Média**, os instrumentos de corda encontravam-se em primeiro lugar, devido ao seu papel demonstrativo na teoria (proporções interválicas no monocórdio), enquanto os instrumentos de percussão se encontravam em último lugar.

No **Renascimento**, os instrumentos de sopro são os mais importantes, enquanto que no **Barroco** assumem esse estatuto os instrumentos de corda polifónicos, como o alaúde e o cravo. Do ponto de vista sociológico, determinados instrumentos permaneceram reservados a determinados estratos, como por exemplo o timbale e a trompeta aos cavaleiros e à nobreza, respectivamente no exército e na cavalaria (esta situação mantinha-se ainda no séc. XIX), e a flauta e o tambor ao povo (no exército, à infantaria). — Os séculos XVIII e XIX trouxeram consigo progressos técnicos decisivos no campo da mecânica da execução (sistemas de chaves, válvulas). O papel principal passou para os instrumentos melódicos. O século XX traz uma ampliação do grupo da percussão e, como inovação, surgem os instrumentos musicais electrónicos.

No século XIX, assiste-se ao início sistemático da constituição de **coleções** de instrumentos musicais e, com elas, à elaboração de catálogos que procuravam descrever, desenvolver historicamente e ordenar sistematicamente no espaço todos os instrumentos, inclusive os mais distantes no espaço e no tempo. Fizeram-no de forma mais convincente MAHILLON (1884), HORNBOSTEL e SACHS (1914).

O princípio classificador é, em primeiro lugar, o modo de produção do som e, em segundo, o modo de execução e a morfologia. Os instrumentos musicais acústicos formam quatro grandes grupos que apresentamos em seguida de forma modificada. A eles se junta um quinto grupo, o dos instrumentos electrónicos:

1. **Idiofones** (auto-ressoadores): instrumentos de percussão sem membrana, matracas, etc. (cf. pp. 26 e sgs.).
2. **Membranofones** (ressoadores de membrana): tambores ou timbales (p. 32).
3. **Cordofones** (ressoadores de cordas): instrumentos com cordas que vibram (p. 34 e sgs.).
4. **Aerofones** (ressoadores de ar): instrumentos de sopro, órgãos, harmónicas, etc. (pp. 46 e sgs.).
5. **Electrofones** («ressoadores de corrente eléctrica»): instrumentos com mecanismo de execução e amplificação (pp. 60 e sgs.).

A **prática (orquestral)** divide os instrumentos musicais em três grupos, segundo o seu modo de execução:

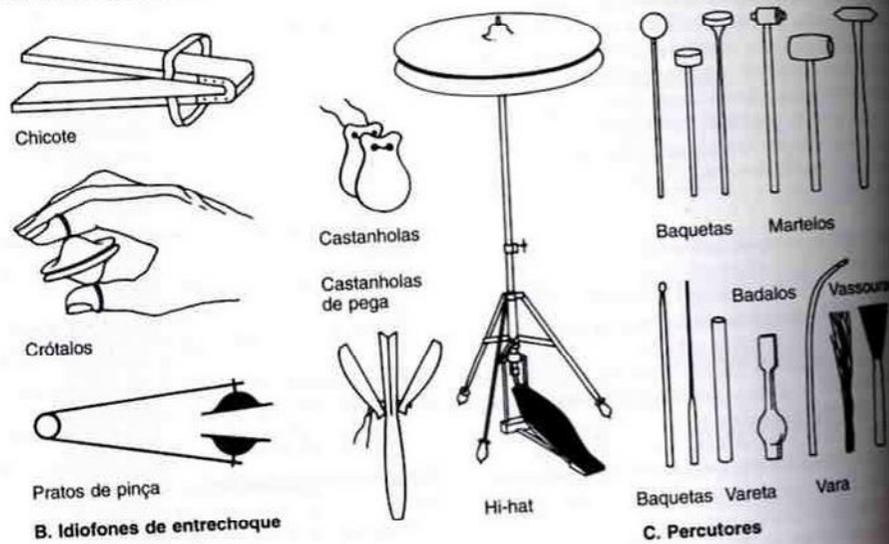
- **Instrumentos de corda**: cordofones friccionados.
- **Instrumentos de sopro**: aerofones soprados, dentro dos quais se distingue, de acordo com os materiais originalmente utilizados, *instrumentos de madeira* e *instrumentos de metal*.
- **Instrumentos de percussão**: a maior parte dos idiofones e membranofones. Dividem-se em *instrumentos de altura determinada* e *instrumentos de altura indeterminada*.

O quadro anexo apresenta a **extensão normal** dos instrumentos mais importantes (em especial dos da orquestra). Os instrumentos da orquestra sinfónica clássica encontram-se sublinhados. Além da extensão (linha colorida) pode ver-se o registo de maior eficiência (linha mais grossa) e a notação escrita (linha negra). Nos chamados

Directamente percutados		Indirectamente percutados	
Entrechoque	Percutados	Sacudidos	Raspados
1. Bastões 	1. Lâminas 	1. Chocalhos 	1. Raspadores 
2. Pratos 	2. Tubos 	2. Vasos 	2. Rodas dentadas 
	3. Placas 	3. Conjunto de tubos 	
	4. Vasos 		

Beliscados	Fricionados	Soprados
1. Lingueta 	1. Varas 	1. Pinos 
2. Lamelas 	2. Serra 	2. Vasos 
	3. Copos 	

A. Divisão sistemática dos idiofones



B. Idiofones de entrechoque



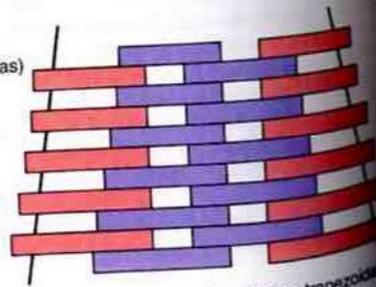
Triângulos (3 tamanhos diferentes, com suporte)

-  «Sol maior»
-  Morfologia
-  «Cromático»
-  Forma de execução

Perfis (bastões e lâminas)

Antigamente

A partir do séc. XVII



Xilofone (forma trapezoidal)

C. Percutores

Os idiofones (do grego *idios* (próprio) são instrumentos que produzem sons ou ruídos através das suas próprias vibrações, e não através da vibração de uma membrana, uma corda ou uma coluna de ar. São feitos de material duro, como madeira, argila, pedra, metal ou vidro, para uma corda ou uma coluna de ar. Na prática, os idiofones pertencem ao grupo da percussão, que se divide em instrumentos de altura determinada, que se anotam no pentagrama, e de altura indeterminada, cujo ritmo se anota na linha. Por vezes, devido à construção e forma de serem tocados, é possível colocar de tal modo em segundo plano a componente ruído (do som) que também neles se conseguem alturas de som determinadas como, por exemplo, no caso de certos chocalhos.

As sistematizações dos instrumentos musicais agrupam os idiofones, segundo o modo de produção do som ou de execução, em diferentes grupos: idiofones percutados, beliscados, friccionados e soprados (fig. A). O grupo principal é constituído pelos idiofones percutados. Nestes, a percussão pode ser directa, quando ao utilizar os instrumentos aos pares ou parte dos mesmos, os fazemos chocar entre si (segundo o exemplo original e primitivo do bater de palmas), ou então tocamos sobre o instrumento com um objecto percutor (segundo o exemplo de bater com as mãos em diferentes partes do corpo). O som originado, em geral de altura determinada, é curto (som de percussão).

A percussão também se pode produzir de forma indirecta, sacudindo pequenos objectos dentro ou junto do instrumento, ou raspando o instrumento com um vara ou um objecto semelhante. O som produzido, um ruído, terá a duração que se desejar.

Para uma classificação mais detalhada dos idiofones, recorre-se à sua morfologia, forma e material:

I. Idiofones directamente percutados

A) Idiofones de entrechoque (fig. B)

1. Bastões de entrechoque

Claves (bastões de rumba): duas varetas de madeira dura (oriundo da América Latina).

Placas de entrechoque (Hyoshigi): semelhantes às claves, mas mais grossas.

2. Placas de entrechoque

a) de madeira

Castanholas de tiras (Bones): duas pequenas tábuas de madeira dura ou marfim, que se fazem bater uma contra outra com as mãos.

Chicote: duas tábuas de madeira articuladas por uma dobradiça e sustentadas por correias.

Castanholas: duas conchas de madeira dura, que chocam uma contra a outra através do movimento dos dedos da mão, ou contra uma pega de madeira lisa situada entre ambas as conchas (castanhola de pega). Na Idade Média, chegaram a Espanha desde a Ásia Menor e do Egipto, onde eram utilizadas para marcar o ritmo da dança.

b) de metal

Pratos: discos laminados de bronze ou de uma liga de latão, munidos, no centro, de uma tira de couro ou

de uma pega para se segurar. Os pratos chegaram à Europa vindos da Ásia Menor (no séc. I d.C.?), tendo sido introduzidos na orquestra, no século XVIII, através da música turca. A partir de ca. 1920, foi introduzida no jazz e na música de dança, a máquina de Charleston, e, mais tarde, o Hi-hat (para uma mais cómoda percussão do golpe isolado), ambos accionados através de um pedal (pratos percutados, cf. abaixo).

Címbalos ou cymbales antiqués: pequenos pratos (de 6-12 cm de diâmetro) que chocam entre si, nas bordas; na orquestra desde BERLIOZ (como instrumento percutado, cf. abaixo).

Crótalos, pequenos címbalos árabes e espanhóis (de 4-5 cm de diâmetro) que já eram conhecidos na Antiguidade.

Crótalos de pinça, pares de címbalos sustentados por um suporte de fio de aço para simplificar a sua execução. Semelhantes aos crótalos, já eram utilizados na Antiguidade.

B) Idiofones percutados

Para produzir sons, requerem um meio que os percuta ou um percutor. Estes percutores classificam-se da seguinte forma (fig. C):

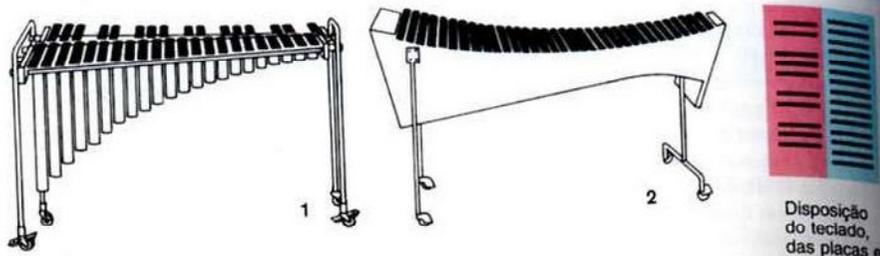
- Baquetas com cabo de madeira para segurar e cabeça percutora de diferentes formas (esférica, cilíndrica, etc.), de esponja, feltro, madeira, plástico, etc., podendo ser forradas ou acolchoadas, para possibilitar muitas formas de ataque e timbres.
 - Martelos, semelhantes às baquetas, mas com a cabeça em forma de martelo, e de material mais pesado: madeira, metal, chifre, etc.
 - Baquetas cónicas, com ou sem pega e quase sempre com cabeça percutora, para além de varetas, cilíndricas, de madeira ou metal.
 - Varas de cana ou ramos.
 - Vassouras de feixes ou lamelas de arame de aço.
 - Badalos de metal, com o ponto de ataque mais grosso.
- Na prática, cada instrumento de percussão tem os seus dispositivos percutores específicos.

Nos idiofones percutados distingue-se, segundo a forma das partes vibrantes, entre varas, tubos, placas e vasos percutados.

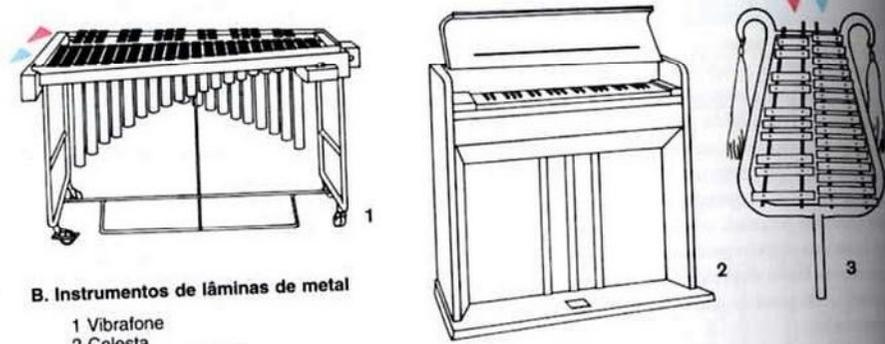
1. Varas percutidas

Triângulo: uma vara de aço dobrada de forma triangular, aberta num dos ângulos, suspensa, de diferentes tamanhos para se conseguirem diferentes intensidades. Percute-se com varas metálicas de diferente espessura (segundo a velocidade de ataque e a intensidade sonora). Conhecido na Europa desde a Idade Média, foi introduzido na orquestra no século XVIII, com a música turca.

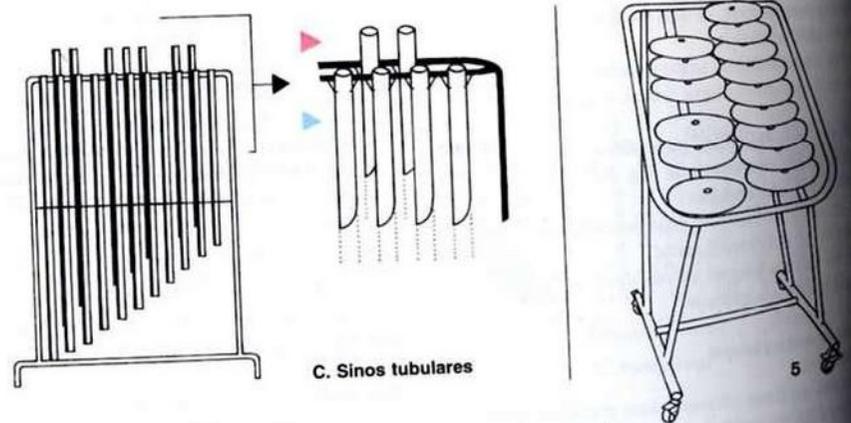
A maioria das restantes varas percutidas apresentam um perfil achatado (placas), uma maior superfície de ataque, e produção mais exacta de som (fig. D).



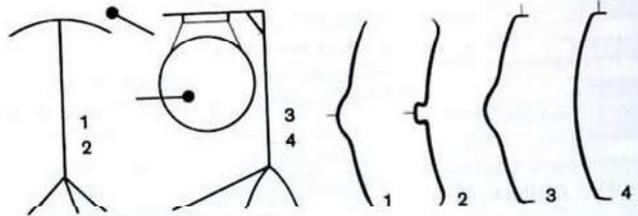
A. Instrumentos de lâminas de madeira
1. Xilofone 2. Xilofone com ressoador



B. Instrumentos de lâminas de metal
1 Vibrafone
2 Celesta
3 Glockenspiel (Lira)



C. Sinos tubulares



D. Placas percutidas

- 1 prato turco
- 2 prato chinês
- 3 gongo javanês
- 4 tam-tam chinês
- 5 litofone

■ «Dó maior»
■ «Cromático»

Instrumentos de lâminas de madeira

Xilofone: lâminas de madeira dura afinadas (jacarandá). Na antiga disposição trapezoidal, as lâminas das fileiras centrais formam uma escala de sol maior, enquanto as exteriores formam os sons cromáticos intermédios (p. 26, fig. D). Na actualidade, adopta-se principalmente a disposição do teclado. Antigamente, as lâminas eram isoladas com palha («Strohfiedel»), e eram percutidas com baquetas de madeira. Extensão: do^2-do^3 , soa uma oitava acima da sua notação. O xilofone é oriundo do Sudeste asiático, onde é também utilizado na orquestra de gamelão. Chegou à Europa por volta do século XV. O **xilofone de orquestra** moderno dispõe de tubos suspensos à maneira de ressoadores por baixo das lâminas graves, de sonoridade mais débil (fig. A).

Xilofone com ressoador: de diferentes dimensões, tem uma caixa tipo amassadeira como ressoador para todas as lâminas. Estas encontram-se dispostas, ao lado umas das outras, em sucessão diatónica ou cromática (o que é útil para os glissandi, mas dificulta os saltos). Os xilofones com ressoador foram introduzidos por ORFF na sua «Schulwerk».

Marimba: uma espécie de xilofone com tubos ressoadores debaixo de todas as lâminas, de aspecto semelhante ao vibrafone (fig. B, 1). Ao contrário do xilofone, a marimba só é percutida com baquetas macias (som suave). Extensão: $do-dó^4$. Quando a extensão é $do-dó^5$, estamos perante uma **xilomarimba** (combinação de xilofone $do^2-dó^5$ e marimba $do-dó^4$).

Xilofone baixo: com grandes lâminas e tubos ressoadores. Extensão: $sol-dó^1$ (sol^1).

Xilofone de teclado: com teclado e mecânica de martelos. Desenvolveu-se a partir dos séculos XVII-XVIII. Extensão: $do^2-dó^5$.

Os **instrumentos de lâminas de metal** usam lâminas achatadas de aço ou bronze. Essas lâminas vibram transversalmente (tal como de cordas), e são furadas em cada extremidade, no ponto onde se forma um nó de vibração, para se poderem fixar. O seu comprimento determina a altura do som.

Glockenspiel (lira ou jogo de sinos): instrumento de lâminas de metal em vez dos antigos instrumentos compostos por sinos; a partir dos séculos XVIII-XIX nas bandas militares como **lira portátil** (fig. B, 3) e a partir dos finais do século XIX também na orquestra. O instrumento de orquestra moderno tem as suas lâminas dispostas segundo a ordem do teclado, tubos ou caixas de ressonância e abafadores de pedal. Extensão: sol^2-mi^5 . Há instrumentos mais pequenos desta espécie na «Schulwerk», de ORFF.

Glockenspiel de teclado: com mecanismo de teclado e cabeças metálicas nos martelos percutores. Extensão: $do^2-dó^5$ (A *Flauta Mágica*, MOZART).

Celesta: semelhante ao glockenspiel de teclado, mas com som mais suave. Extensão: $do-dó^5$, construído por MUSTEL em 1886 (TCHAIKOVSKY, fig. B, 2).

Metalofone: semelhante ao xilofone, mas com lâminas de aço. Extensão fá-fá², tubos de ressonância, abafadores de pedal (o seu aspecto é igual ao da fig. B, 1). Também aparecem com ressoador na «Schulwerk» de ORFF.

Vibrafone: semelhante ao metalofone, mas com discos rotativos para abrir e fechar os tubos ressoadores, dando assim origem a um vibrato de velocidade regulável (motor eléctrico). Construído em 1907 nos EUA (fig. B, 1).

Loo-Jon: metalofone baixo, extensão Fá-fá, lâminas dispostas por cima de uma caixa de madeira dura.

Campanelli japonense: lâminas de aço dispostas sobre ressoadores globulares (*Madame Butterfly*, PUCCINI).

2. Tubos percutidos

Xilofone de tubos (Tubuscampophon): semelhante ao xilofone, mas com tubos de aço ou latão (som mais suave). Extensão: $do^3-dó^5$.

Carrilhão tubular: tubos de bronze ou latão afinados, suspensos, percutidos na extremidade superior (fig. C). Extensão: fá-fá². Abafadores de pedal. Substitui os sinos na orquestra.

3. Placas percutidas

Existem placas com formato circular, convexas, ou quadradas e planas. Originalmente, eram instrumentos de culto asiáticos. Com processos de vibração acusticamente complexos, são percutidas nos ventres de vibração (a maior parte das vezes no meio da placa).

Pratos: placas em forma de disco, de ligas de bronze ou latão, com uma proeminência perfurada no centro para poderem ser suspensas; por isso são percutidos nas bordas. Utilizam-se aos pares (p. 26) ou individualmente, o seu diâmetro é de 39-50 cm e a altura do som indeterminada. Para reforço do seu efeito tilintante, podem pôr-se rebites frouxos no prato (*prato de rebites*) ou colocar sobre ele *cabeças* ou *correntes* tilintantes.

Pratos chineses: ao contrário dos címbalos turcos, têm as bordas ligeiramente retorcidas para cima (fig. D).

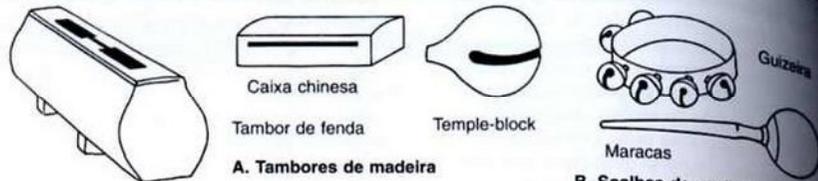
Tam-tam: discos metálicos planos, redondos, forjados cujo diâmetro chega a atingir um metro, com as bordas retorcidas para dentro, com som muito rico em timbre, sem altura determinada. Encontram-se suspensos pela extremidade por uma corda, sem que seja impedida a vibração total do disco. Provenientes do Extremo Oriente, foram introduzidos na orquestra a partir de finais do século XVIII (fig. D, 4).

Gongo: disco metálico redondo com uma proeminência no centro, suspende-se pela extremidade dobrada (como o tam-tam), com afinação exacta. Extensão: $Sol/Dó-sol^2$. O ponto de ataque é no centro. Originário principalmente de Java (orquestra de gamelão), é introduzido na orquestra em meados do século XIX (fig. D, 3).

Sinos de placas: placas afinadas de alumínio, bronze ou aço, rectangulares ou quadrangulares, suspensas por cordas. Extensão: $do-sol^2$, origem asiática. Foram introduzidos na orquestra como substitutos dos sinos por volta de 1900.

Placas de aço: redondas com aproximadamente 20 cm de diâmetro. Como a **bigorna**, são percutidas com martelos para se obterem efeitos especiais.

Litofone: placas de pedra afinadas, normalmente redondas, com som muito agudo. Extensão: $lá^3-dó^5$ segundo

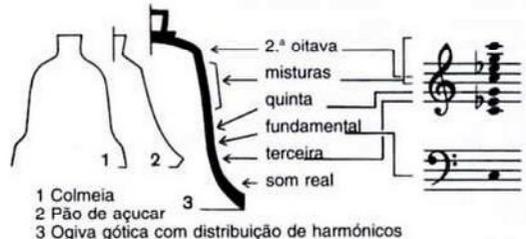


Caixa chinesa
Tambor de fenda
Temple-block

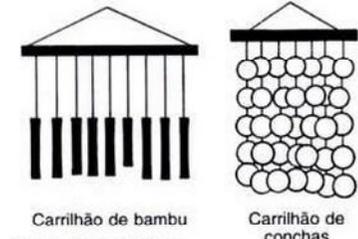
A. Tambores de madeira

Guizeira
Maracas

B. Soalhas de vasilha



C. Sinos

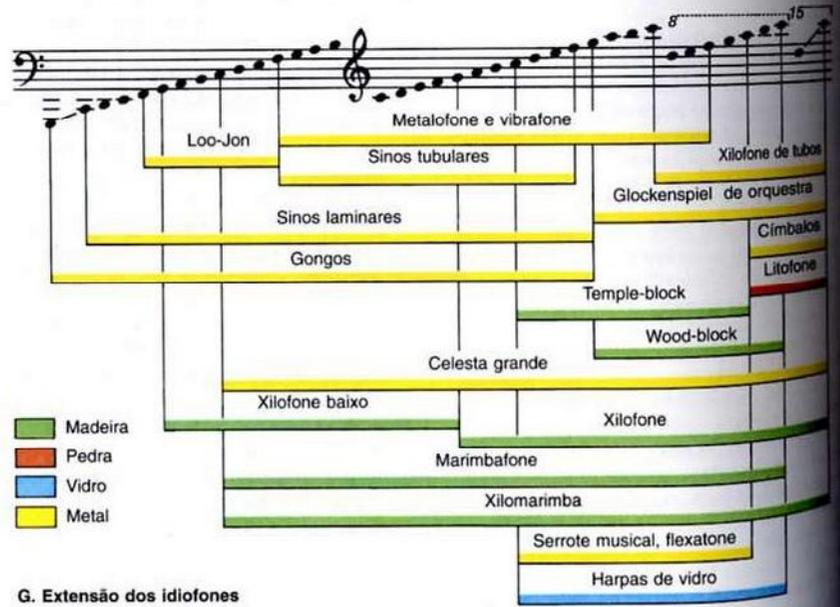


D. Soalhas de fileira



E. Raspadores

F. Soalhas de aro



G. Extensão dos idiófonos

Tambores de madeira, sinos, soalhas, extensões

4. **Vasilhas percutidas** de madeira, metal ou vidro.
Tambores de fenda: troncos de árvore ocos, com fendas (fig. A).
Bloco de madeira chinês (wood-block): blocos retangulares de madeira dura, escavados longitudinalmente, produzindo uma elevada percentagem de ruído. Extensão aproximada: sol²-dó⁴ (fig. A).
Temple-block: tambor esférico de madeira dura com uma ampla fenda de ressonância. Extensão aproximada: dó²-sol¹ (fig. A). Origem no Sueste asiático.
Tambor tubular de madeira: tubo de madeira com cavidades diferentes, escavadas das extremidades até ao centro (dois sons).
Sinos: fundidos em bronze de sinos (78% de cobre e 22% de estanho), ou em ferro, aço, vidro, etc. São percutidos pelo interior com um badalo, ou por fora com martelos. O sino de vibração tridimensional tem um tom de ataque impossível de medir fisicamente, e uma estrutura espectral inarmónica de frequências parciais que dependem da secção transversal do perfil do sino, dificilmente calculável. Utilizado já na Antiguidade com fins religiosos e profanos, o sino chegou ao Ocidente através de Bizâncio (está provado o seu uso como sino eclesiástico a partir do século VI). A forma de talipa («ogiva») suplanta, no século XII, as antigas formas de colmeia e pão de açúcar (fig. C). — Na orquestra utilizam-se sinos tubulares e outros em vez dos pesados sinos (ca. de 8000 kg!).
Guizos e sinetas: são normalmente forjados em lata, como por exemplo, sinos para rebanhos, guizos, chocalhos, e sinos de mão (handbells), entre outros.
Glockenspiel de cristal (Glasglockenspiel, Gläserpiel): são feitos com copos para beber, afinados.

II. **Idiófonos indirectamente percutados**
 Para produzir o som é necessário agitar todo o instrumento.

A) **Idiófonos sacudidos (soalhas)**
 1. **Soalhas de aro**
Sistro (guizo de Ísis): actualmente é um aro de metal em forma de ferradura, com placas metálicas penduradas (fig. F). No Antigo Egipto, era utilizado no culto de Ísis.
Guizos com aro: pequenos discos metálicos suspensos numa armação de bambu com pega.
Cabaça: instrumento africano feito de uma cabaça, com pega de madeira, envolvido com uma rede com sementes presas.
Flexatone: duas pequenas esferas de madeira forradas a couro batem em ambos os lados de uma lingueta de aço presa a um aro de suporte. A altura do som é modificada através da pressão do polegar contra a lingueta de aço, produzindo um tremolo rápido.
 2. **Soalhas de vasilha**
 Elementos entrecrocantes dentro de um recipiente (fig. B).
 — **Guizeiras:** corpos metálicos ocos com uma fenda, suspensos numa coleira de couro, num aro, ou na árvore de guizos.
 — **Aro de guizos:** aro com guizos inseridos.

— **Pandeireta (tamburin):** aro com soalhas e com membrana esticada (cf. membranofones, p. 32).
 — **Cimbaleiro:** aro giratório com campainhas ou guizos, registo auxiliar integrado na fachada de órgão.
 — **Maracas:** cabaça com pega (sem pega: maracas de rumba), também de madeira dura (fig. B).
 — **Tubos sacudidos:** tubos de bambu ou de metal.
 3. **Soalhas em fileira**
 Os corpos sacudidos dispõem-se em fileiras, entrelaçam-se em cordas, etc. (fig. D).
 — **Correntes para fazer ruído.**
 — **Varas de bambu,** dispostas em fileira.
 — **Carrilhão de conchas (Shellchimes):** conchas achatadas, de sonoridade clara, suspensas no mesmo plano.
 4. **Instrumentos especiais**
Folha de metal, rectangular, suspensa, de diversas grossuras, para imitar o trovão.
Bumbass: combinação de uma guizeira com pratos pequenos montados numa vara que pode ter até dois metros de altura e um tambor de pele com bordão.
 B) **Idiófonos friccionados**
 — **Raspador de bambu (sapo cubano):** vara de bambu com entalhes que se raspa com uma vara de madeira (fig. E).
 — **Guíro (raspador de cabaça):** semelhante ao raspador de bambu, frequentemente em forma de peixe com uma barbatana dorsal.
 — **Reco-reco, raspador de madeira:** de origem chinesa.
 — **Matracas ou cegarrugas:** rodas dentadas que raspam numa lingueta de madeira; instrumento de Carnaval (fig. E).

III. **Idiófonos beliscados**
Caixa de música: um cilindro rotativo munido de pinos que beliscam lamelas afinadas.
Berimbau ou guimbarde: o aro metálico é seguro com os dentes, servindo a boca como ressoador para uma fina lingueta de aço que se belisca com o dedo. É um antigo instrumento usado pelos soldados e pela plebe.

IV. **Idiófonos friccionados**
Harmónica de vidro ou Glasharmonika: taças de vidro giram sobre um eixo sendo humedecidas e postas a vibrar através da fricção dos dedos ou através de um mecanismo de tangentes com teclado. Foi construída por FRANKLIN em 1762 a partir de harpas de vidro anteriores, constituídas por copos enfileirados. A harmónica de vidro gozou de grande predilecção na época do Estilo Sentimental, mas desapareceu por volta de 1830.
Serrote musical: faz-se vibrar como lingueta de aço com o auxílio de baquetas suaves ou arco. A altura do som modifica-se quando se varia a curvatura da lâmina da serra.

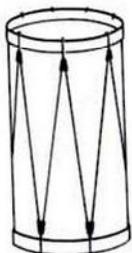
V. **Idiófonos soprados**
 São raros. Considera-se como membro deste grupo o «piano chanteur» (Paris, 1878), dotado de varetas de aço sopradas e recipientes de vidro cujo fundo se põe em vibração através do sopro.

Percutidos	Friccionados	Soprados
1 Semiesfera	1 Vara	1 Membrana
2 Cilindro	2 Corda	2 Tubo
3 Aro		

A. Classificação dos membranofones

Forma de execução: ■ Morfologia: ■

Altura: 70 cm
Ø : 36 cm



Tambor provençal

Alt.: 35-75
Ø : 30-50



Caixa de rufo

Alt.: 30-40
Ø : 37



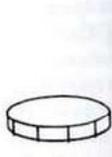
Tambor militar

Alt.: 20
Ø : 35



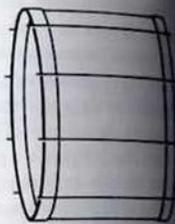
Caixa clara

Alt.: 4-8
Ø : 25-35



Pandeiro

Alt.: 45-55
Ø : 70



Bombo

B. Tambores cilíndricos e pandeiro

Altura: 14-17 cm
Ø : 17-19 cm



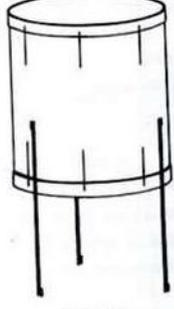
Bongos

Alt.: 70-80
Ø : 22-29



Congas

Alt.: 14-60
Ø : 15-50



Tom-tom

Alt.: 16-20
Ø : 31-35



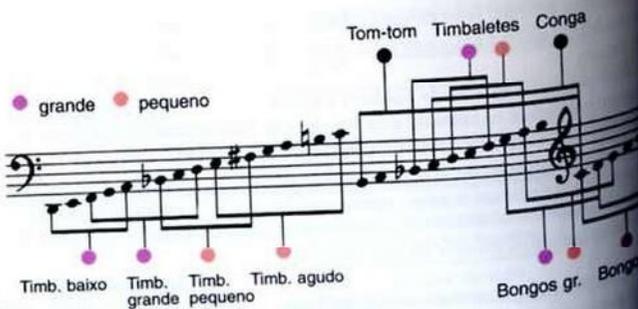
Timbales

C. Tambores de mão



D. Timbale de pedal

● grande ● pequeno



Timb. baixo Timb. grande Timb. pequeno Timb. agudo Bongos gr. Bongos

E. Extensão dos membranofones

Os membranofones utilizam para produzir o som uma membrana esticada de pergaminho, pele (de bezerro) ou matéria sintética, que é posta em vibração através da percussão (tambores percutidos), da fricção (tambores de fricção) ou de corrente de ar (mirlitons). Os tambores percutidos constituem o maior grupo. Têm três tipos de ressoadores diferentes: semiesfera, cilindro e aro. Ao primeiro grupo pertencem os timbales, ao segundo os tambores cilíndricos ou caixas de rufo (tambores chamados tambores de baqueta (ativados com um percussor), e ainda os tambores de mão (percutidos com as mãos), que combinam as formas de semiesfera e cilindro. Ao terceiro grupo pertence o pandeiro (tamburin), cujo aro leva frequentemente soalhas (pandeireta). A altura do som do tambor percutido é quase sempre indeterminada. O som pode ser aumentado com o auxílio de um bordão. Por outro lado, a forma do ressoador pode reduzir a percentagem do ruído, sobretudo nos que têm a forma semiesférica, pois permitem obter alturas determinadas (timbales, bongos, congas, etc.).

Timbales

São tambores com uma membrana esticada, com forma semiesférica, de cobre ou latão, com um pequeno orifício de ressonância no centro. As suas dimensões normais são:

- timbale baixo ou em ré (Ré-Lá, 75-80 cm de diâmetro);
- timbale grande ou em sol (Fá-ré, 65-70 cm de diâmetro);
- timbale pequeno ou em dó (Si bemol-fá sustenido, 60-65 cm de diâmetro);
- timbale agudo ou em lá (mi-dó¹, 55-60 cm de diâmetro).

A membrana pode estar presa por um aro de ferro com 6 a 8 parafusos tensores (para modificar a afinação). O dispositivo tensor foi aperfeiçoado no século XIX através de um mecanismo giratório central manual (timbale mecânico de alavanca), ou girando todo o corpo semiesférico (timbale rotativo). Mais moderno é o timbale com pedal, accionado com o pé (fig. D). Percute-se geralmente com duas baquetas com cabeça de feltro, flanela ou esponja. Na Idade Média (séc. XI), chegaram à Europa, desde o Oriente, pequenos timbales manuais; os maiores chegaram mais tarde (séc. XV). Juntamente com a trompeta, o timbale era considerado um instrumento, militar cavaleiresco e cortesão. Na orquestra, os timbales utilizam-se quase sempre aos pares (dominante-tónica, por exemplo dó e Fá).

Caixas de rufo (fig. B)

Têm um aro de enrolar a membrana combinado com um aro tensor colocado sobre o tubo sonoro cilíndrico de corda estendida em ziguezague e presa por tiras de pele ou por parafusos (desde 1837). O tambor de uma só membrana é aberto na sua parte inferior, enquanto que no tambor de duas membranas, a membrana de percussão, mais grossa, está no topo, e no fundo está a membrana secundária sobre a qual se encontram esticadas uma ou mais cordas.

produzem um ruído ao roçar sobre a membrana vibrante. Existem tambores cilíndricos de diversas morfologias e tamanhos. Entre outros:

Tambor provençal: geralmente tem apenas uma membrana e não tem bordões. Transporta-se a tiracolo e toca-se com uma mão; o executante toca ainda, simultaneamente, uma flauta. O seu nome original é *tambourin*, que não deve confundir-se com *Tamburin* (nome alemão para a pandeireta).

Caixa de rufo: antigo tambor militar com bordões que se fabrica em tamanhos portáteis. Percute-se com baquetas de tambor.

Tambor militar: tambor de ilhargas pouco alta, da família da caixa de rufo, com uma elevada tensão da membrana (mecanismo de parafusos) e bordões, com o qual se consegue um som típico, claro e seco. Aparentado com ele é o **tambor tenor**, sem bordões.

Caixa clara: tem a sua origem no tambor militar, pela redução das ilhargas para ca. 10-20 cm, com bordões. Utiliza-se, sobretudo, na música de entretenimento e no jazz (*snare drum*).

Bombo: é geralmente posicionado de forma a poder ser percutido nos dois lados com uma *baqueta de madeira*, forrada de couro, para as pancadas acentuadas, e com uma vara para as pancadas sem acento. Colocado no chão, também pode ser executado com o pé através da *máquina de Fleming*. O bombo é de origem turca e foi introduzido na orquestra no final do século XVIII, juntamente com o triângulo e os pratos para a música turca.

Tambores de mão (fig. C):

Existem em todo o lado, mas a maior parte vem da América Latina. Todos eles são tambores de uma só membrana:

Bongos: com ilhargas de madeira cónica e membrana de pele de cabra, sempre executado aos pares (intervalo de quarta); o par de bongos mexicanos é um pouco mais pequeno que o normal.

Congas (tumbas): descendentes latino-americanas dos tambores africanos em forma de pipa, geralmente em três tamanhos.

Timbales: timbales latino-americanos de mão, com um orifício ressoador no corpo semiesférico; de origem africana, são, geralmente, dispostos dois a dois ou três a três.

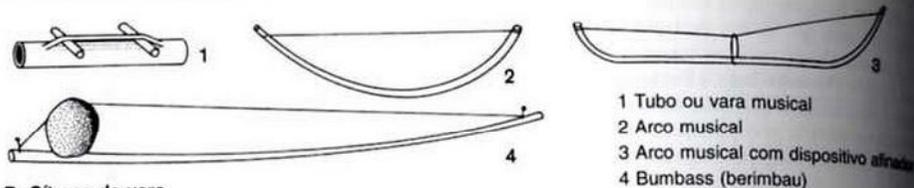
Tom-tom: originalmente de procedência chinesa, com ilhargas de madeira abertas na parte inferior, formando, por vezes, escalas completas. Cobertos de uma membrana de madeira em vez de pele, convertem-se em tambores com placas de madeira.

Os tambores de fricção são raros. O som é produzido pela fricção de uma vara na membrana, ou então um recipiente, coberto por uma membrana, é suspenso por uma corda que serve para o fazer girar, resultando desse movimento um uivo (*Waldruffel*).

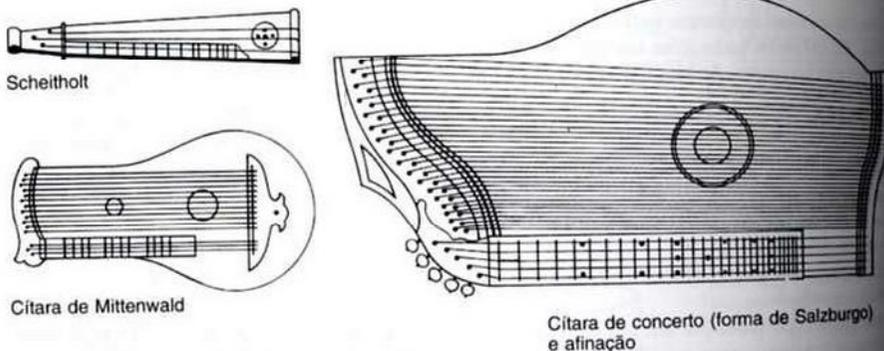
Os tambores soprados (mirlitons) produzem o som através de uma corrente de ar, como, por exemplo, pentes enrolados numa membrana ou tubos com uma membrana que vibra ao soprar através delas (instrumentos infantis).

Cordofones simples	Cordofones compostos
1 Cítaras de vara	1 Instrumentos da família dos alaúdes com botão
2 Cítaras de mesa com escala sem escala com teclado	2 Trompeta marina
	3 Liras
	4 Harpas

A. Classificação dos cordofones



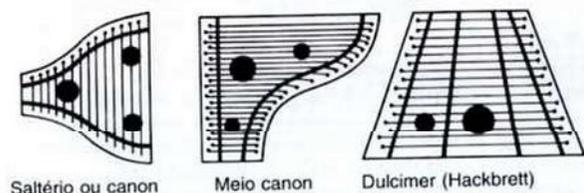
B. Cítaras de vara



mi, fá, dó, sol, ré, lá, si, sol#, dó#, fá#, si, mi

1 Ciclo de quintas Bordões
2 Ciclo de quintas Bordões
3 Ciclo de quintas (ou descida cromática) Contrabaixos

C. Cítaras de mesa com escala



D. Cítaras de mesa sem escala

- independentes de ressonância
- dependentes de ressonância
- morfologia e posição das cordas
- cordas da escala
- cordas livres
- tipo de Munique
- tipo de Viena

Os cordofones (do grego *chorde*, corda) utilizam cordas vibrantes para produzir o som. Uma corda é feita de fibras vegetais (civilizações primitivas), de pêlo (crinas de cavalo, Ásia), de seda (Ásia Oriental), tendões e intestinos de animais (originárias da Ásia Menor e da região do Mediterrâneo, desde o século XVII também são utilizadas com um fio de aço para uma maior elasticidade), fio de metal (latão, a partir do século XVIII também ferro, e a partir do século XIX aço), fibras sintéticas (nylon, etc.).

Os modos de execução dos cordofones são os seguintes: — *beliscar*: com os dedos (alaúde; cordas *pizzicato*) ou mecanicamente (cravo);

— *percutir*: com varas duras ou lamelas (*plectro*) ou com martelos (piano);

— *friccionar*: com arco (violino) ou com roda (sanfona); — *vibrar por simpatia* das cordas soltas (*cordas simpáticas*, viola d'amore).

A intensidade sonora e o timbre dos cordofones depende, sobretudo, do corpo ressoador no interior do qual se faz vibrar o ar. Existem cordofones *simples* e *compostos* (fig. A).

Nos cordofones simples — as cítaras — o corpo ressoador não tem importância para a maneira como o instrumento é tocado. Os cordofones compostos não são executáveis sem ressoador (p. ex., os alaúdes). Neles, as cordas encontram-se tipicamente fixadas por meio de um botão na ilharga (instrumentos de arco) ou por uma barra no tampo harmônico (*instrumentos beliscados*).

A *trompeta marina* arcaica e as *liras* da Antiguidade e da Alta Idade Média são formas especiais de cordofones. Enquanto em todos estes instrumentos as cordas correm paralelamente à caixa de ressonância, nas *harpas* a sua posição é perpendicular à mesma.

As *cítaras de vara* são as formas mais simples destes instrumentos (do grego *kithara*, latim *cithara*, alemão antigo *zither*). A corda estende-se entre os extremos de uma vara de madeira.

A *vara musical* é recta e a sua corda estende-se sobre cavaletes. Pode juntar-se ou enganchar-se nela um ressoador, como a bexiga de porco no *Bumbass* (fig. B, 4). A cítara de vara mais simples é uma vara de bambu de cuja superfície se solta uma fibra que é utilizada como corda (fig. B, 1). Juntando-se algumas destas varas obtém-se uma espécie de saltério (*saltério indio de jangada*).

O *arco musical* assemelha-se ao arco de tiro ao alvo (fig. B, 2). A altura do som modifica-se através da tensão das cordas ou do arco, tal como através do recurso a um *dispositivo afinador* (fig. B, 3), ou ainda recorrendo a efeitos de flageolet. O arco musical é beliscado ou *friccionado*. Como ressoadores utilizam-se a cavidade bucal, cabaças vazias, etc.

As *cítaras de mesa* têm sempre várias cordas que se estendem sobre uma tábua. Esta pode ser curva, como no *K' in chinês* ou no *Koto japonês* (cítaras de mesa curvas), ou plana, como nas cítaras europeias. Existem cítaras de mesa com escala, como a cítara de concerto sem escala como o dulcimer, e com escala como o piano-teclado, como o piano.

Cítaras de mesa com escala

A moderna *cítara de concerto* tem uma caixa de ressonância baixa. Apoiase sobre a mesa ou sobre os joelhos do executante. Por cima de uma escala com 29 trastes esticam-se 5 *cordas melódicas* para a execução da melodia, e na caixa de ressonância encontram-se estendidas, de forma adicional, de 33 a 42 *cordas livres*, para o acompanhamento normalmente em acordes (para a afinação, cf. fig. C).

A cítara desenvolveu-se a partir do *Scheitholt* alemão que possuía uma caixa de ressonância estreita com escala e trastes (*cítara estreita*, fig. C). As suas 3 a 5 cordas metálicas eram divididas através de uma vareta. O *Hummel* sueco, o *Langleik* norueguês e a *Epinette des Vosges* francesa são instrumentos semelhantes a este. No século XVIII construiu-se uma cítara curvada de ambos os lados (Mittenwald) e a cítara com uma única curva (Salzburgo) que, mais tarde, se impôs de forma generalizada (fig. C).

Cítaras de mesa sem trastes

Surgem na Baixa Idade Média quando a lira antiga e a harpa foram dotadas de tampos harmônicos (p. 226).

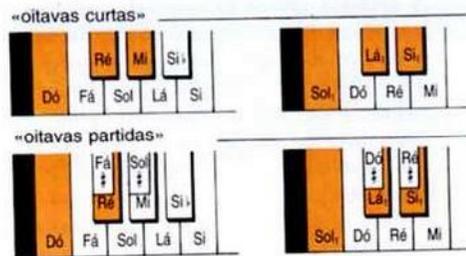
Saltério (do grego *psallo*, dedilhar uma corda). Tocava-se com os dedos ou com varetas. Estas também podiam ser utilizadas como percutores, de forma que o saltério dedilhado (em italiano, *salterio*) dificilmente se distingue, durante a Idade Média, do dulcimer percutido (*salterio tedesco*). As principais formas das caixas de ressonância são trapezoidal, rectangular e em forma de cabeça de porco; desta derivaram, no século XIV, como resultado da sua divisão ao meio, o meio saltério e os instrumentos com a forma correspondente (cravo, piano; fig. D).

Dulcimer (Hackbrett): nos primeiros tempos, no século XV, era de construção idêntica ao saltério, do qual se diferenciava através da técnica de execução, pois as suas cordas de aço eram percutidas com baquetas; morfologicamente, a partir do século XVII, diferenciava-se através de dois cavaletes, dos quais o esquerdo divide as cordas na proporção 3:2, de modo a que, em cada caso, se originam dois sons com intervalos de uma quinta (fig. D).

Zimbalão (Cimbal): é um Hackbrett húngaro semelhante ao anterior, trapezoidal ou rectangular, dotado de 4 pés e abafadores de pedal para as suas 35 cordas, dispostas em coros de dois e três (Ré-mi³). É percutido com baquetas.

Cítara-harpa (também chamada *Harpaneta* ou *Flügelharfe*) é uma harpa com tampo harmónico que é apoiada na mesa, no colo ou no chão. Generalizou-se no século XVIII.

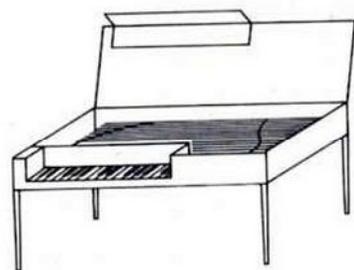
Harpa eólica: é uma cítara de mesa cujas cordas, de igual tamanho mas de diferente espessura, são postas a vibrar pelo vento (desde KIRCHER, 1650). A mistura dos sons produzidos pelas cordas de diferentes espessuras dá origem a um som peculiar.



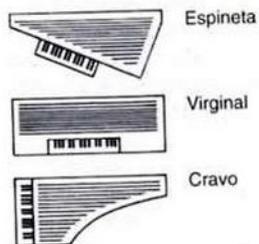
A. Antiga disposição das teclas na primeira oitava

divergência na disposição das teclas
parte vibrante da corda
feltro para abafar o resto da corda

- | | |
|-------------|-----------------------|
| 1 tecla | 8 abafador |
| 2 corda | 9 mola |
| 3 tangente | 10 martelo |
| 4 martinete | 11 balsa |
| 5 guias | 12 repouso do martelo |
| 6 lingueta | 13 transmissor |
| 7 plectro | 14 noz |

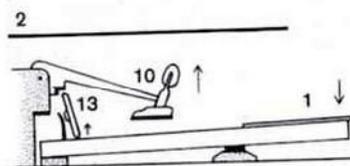


B. Clavicórdio

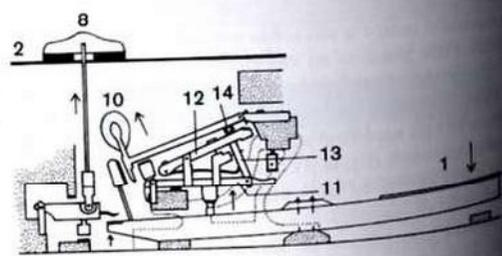


Forma e disposição das cordas

C. Instrumentos de plectro

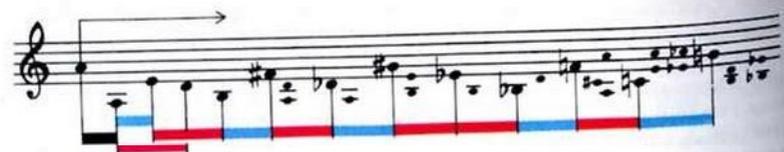


antiga mecânica de empurrão (inglesa)

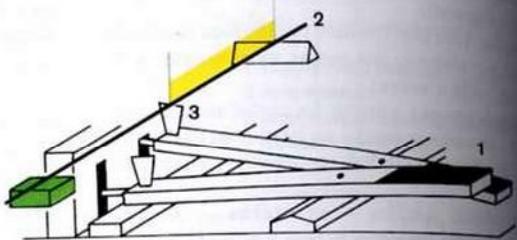


nova mecânica de piano

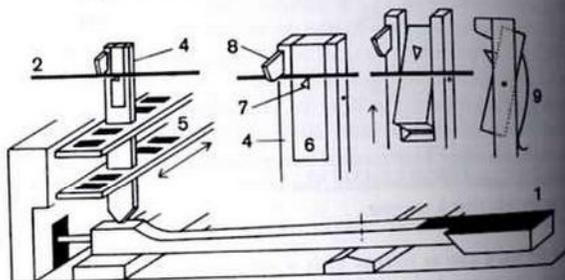
D. Mecânica de piano (esquemas simplificados)



E. Afinação de uma oitava de temperamento igual segundo o «círculo pequeno»



Mecanismo de tangente



Mecanismo de beliscar

Os instrumentos de corda e teclado são classificados de acordo com o modo de tocar. Os instrumentos de corda e teclado são classificados de acordo com o modo de tocar. Os instrumentos de corda e teclado são classificados de acordo com o modo de tocar.

O ponto de partida para a disposição das teclas era a escala diatônica que se atribuiu às sete teclas (brancas, diatônicas): dó, ré, mi, fá, sol, lá e si (a partir do séc. XII). A estas juntaram-se as teclas (negras, cromáticas) si bemol, fá sustenido e sol sustenido e mais tarde o ré sustenido e o dó sustenido (sécs. XIV/XV). Nos graves dispensaram-se as notas dó, ré, fá e sol sustentidos, consideradas desnecessárias e a cujas teclas se associaram notas diatônicas. Assim nasceu a *oitava curta* (fig. A, à esquerda, forma antiga; à direita forma posterior). A divisão da oitava em 12 meios-tons matematicamente obtidos possibilitou que se vinculassem definitivamente a esses meios-tons 12 teclas (*afinação temperada do teclado*), o que aumentou as possibilidades de execução também nos graves. A *oitava curta* foi substituída pela *oitava partida* (com teclas duplas) e, posteriormente, pela oitava normal (ca. 1700). - A afinação de uma oitava de temperamento igual, obtém-se através de uma sequência de quintas ligeiramente apertadas e de quartas ligeiramente grandes (fig. E).

O âmbito dos teclados era aproximadamente de Fá-fá² no século XVI, de Dó-dó² no século XVII, de Fá₁-fá³ no século XVIII (no cravo de BACH), no piano de BEETHOVEN era de Dó₁-fá³ (o que, ao transportar as passagens idênticas na exposição e na reexposição, obrigava a alterações nos agudos, como, p. ex., na Sonata op. 14, nº 2, primeiro andamento, c. 43 e 170); a partir de 1817, a extensão era de Dó₁-dó⁴, e na actualidade, Lá₂-dó⁵.

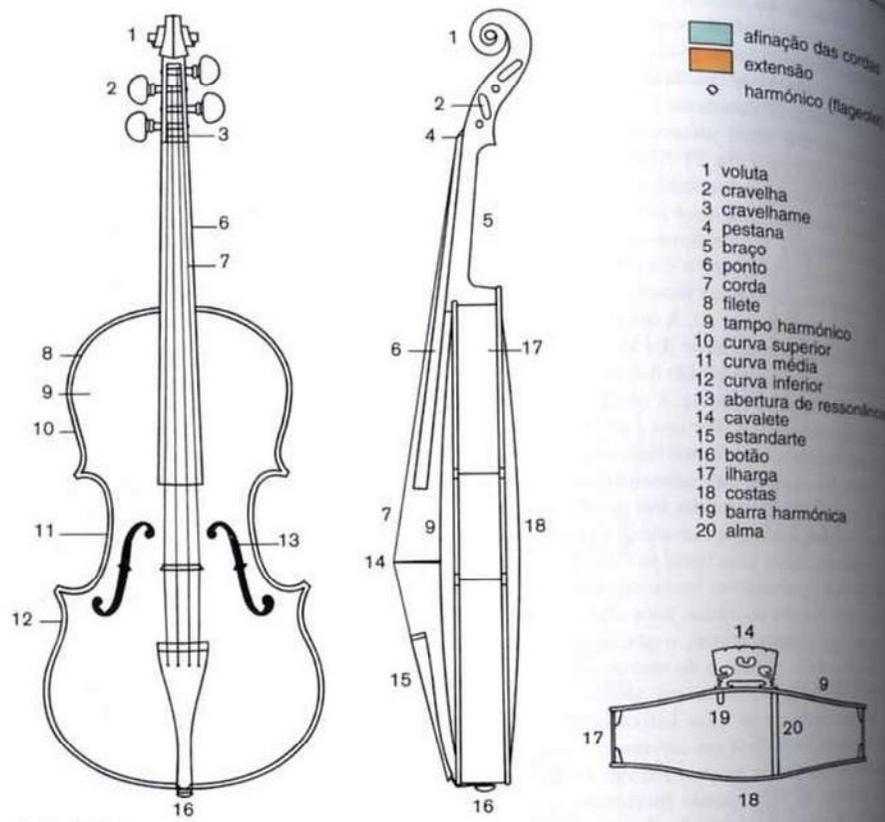
O *clavicórdio* (fig. B) tem um *mecanismo de tangente*. O braço da tecla atinge a corda com uma espátula metálica (*tangente*), dividindo-a e, ao mesmo tempo, fazendo vibrar a parte subdividida, enquanto uma tira de feltro abafa a outra parte, abafando a corda em toda a sua extensão quando se solta a tecla. O ataque é suave, mas susceptível de modulação devido ao contacto directo com o dedo. A altura da nota depende do local em que se encontra o extremo da corda que se subdividiu. Nos *clavicórdios ligados* até cinco teclas tocavam uma corda, em sucessão cromática, em diversos pontos, o que impossibilitava a execução simultânea de sons adjacentes. No século XVIII construíram-se *clavicórdios desligados*, com uma ou duas cordas por tecla. - O *clavicórdio* desenhado e gozou de especial apreço na época do Estilo Sentimental, no século XVIII.

Os *instrumentos com plectro* (fig. C) têm um mecanismo de corda beliscada. Como *plectros* utilizam-se *plectros* (piano de *plectros*) feitos da ponta das penas dos pássaros ou de couro (actualmente também se fabricam em plástico) ligados a linguetas flexíveis inseridas em varistas de madeira (*martinetes*) que, por sua vez, estão colocadas nas extremidades dos braços das teclas. Ao

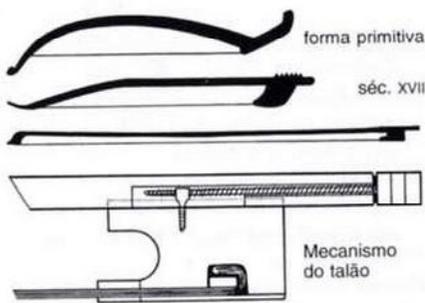
de feltro. Assim que o martinete se eleva, o plectro belisca a corda, e quando volta a descer, o feltro abafa-a. Durante este processo não é possível intervir na intensidade sonora. Constroem-se instrumentos com diferentes encordoamentos em alturas de 16', 8' e 4' (= pés, cf. p. 74), com jogos de martinetes próprios, contornados por guias móveis (*bastidores*) como registos diferentes, susceptíveis de serem ligados, ou unidos mecanicamente através de tirantes para as mãos, os joelhos ou os pedais. Para isso existem um ou mais teclados sobrepostos (*manuais*). O timbre e a intensidade modificam-se no âmbito de níveis predefinidos (dinâmica de degraus ou patamares). No *registro de alaúde* uma régua com feltro apoia-se sobre as cordas, obscurecendo a sonoridade, rica em harmónicos.

Para além do grande *cravo* em forma de asa (*Kielflügel*), com encordoamento múltiplo e até quatro manuais, também com pedais (*cravo de pedais*), existem os *virginais* e as *espinetas*, mais pequenos, com uma só corda por nota e com um só manual, cujas cordas correm paralelas ao teclado (fig. C). O virginal rectangular (do latim *virga*, martinete) foi construído nos séculos XVI-XVII, sobretudo nos Países Baixos e em Inglaterra. A espineta (do latim *spina*, espinha), trapezoidal, triangular ou pentagonal, difundiu-se sobretudo em Itália e na Alemanha. A inserção da mecânica de beliscar e dos teclados no saltério (*clavis+cymbal*) deu-se no século XIV. O «clavicymbel» ou *ceballo* (*cravo*) tornou-se, ao lado do órgão, o principal instrumento de teclado dos séculos XVI-XVIII, e apenas a partir de ca. 1760 foi relegado para segundo plano pelo piano de martelos.

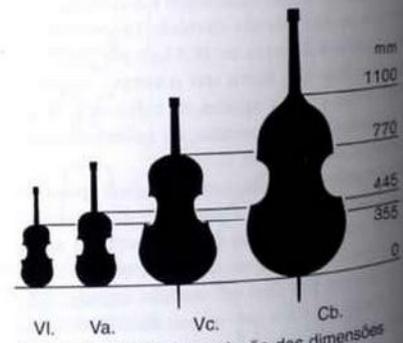
O *piano* (*pianoforte*). No piano, o som é produzido através de um martelo que o mecanismo do teclado impele contra as cordas. Ca. 1709, CHRISTOFORI desenvolveu em Florença a primeira mecânica eficaz deste instrumento, a que se chamou *Hammerklavier* (cravo de martelos). A esta mecânica seguiram-se a alemã, de ressaltol, e a inglesa, de empurrão. Em 1821, ERARD aperfeiçoou esta última através do mecanismo de repetição, possibilitando assim uma rápida sequência dos ataques, e também a execução virtuosística do piano dos séculos XIX e XX. Actualmente, existem mecanismos muito diversos. Para intensificar o volume utilizaram-se cordas mais espessas e uma maior tensão (até 18 toneladas), o que levou a uma construção massiva de pianos com armações de ferro fundido (EUA, 1824). O pianoforte possui, normalmente, dois *pedais*, o direito para levantar os abafadores (*Ped**), e o esquerdo para execução em surdina o que, no piano vertical, se consegue encurtando a distância a percorrer pelos martelos e, no piano horizontal, deslocando os martelos para a direita de forma a percutirem apenas 1 ou 2 cordas das 2 ou 3 que existem para cada nota. Nos séculos XVIII e XIX construíram-se modelos como o piano de cauda (em alemão *Flügel*) que segue a morfologia do *Kielflügel*, o *piano quadrado* ou *de mesa* (*Tafelklavier*) como imitação da espineta ou do clavicórdio, o *piano pirâmide* e o *piano girafa*, com a cauda na vertical, e, a partir de ca. 1800 o *piano vertical* (hoje em dia, a forma habitual do piano vertical).



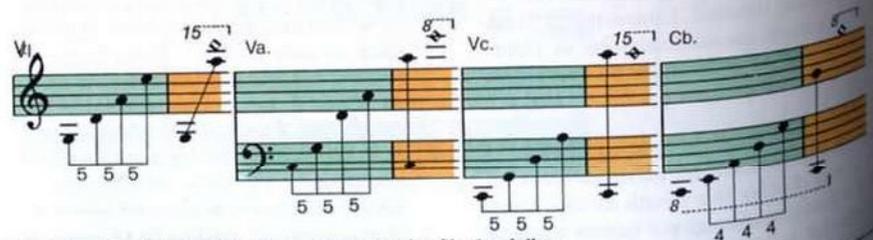
A. O violino



B. Evolução até ao arco de Tourte (ca. 1820)



C. Família do violino, relação das dimensões



D. Afinação e âmbitos dos instrumentos da família do violino

O corpo do violino é formado por duas curvas, *inferior e superior*, ambas convexas, e pela curva *média*, côncava; é constituído por costas abauladas (em madeira de álcer), pelo tampo harmónico, igualmente abaulado (em pinho ou abeto) com duas aberturas de ressonância em forma de *f*, bem como pelas paredes laterais (*ilhargas*) de madeira. A forma abaulada não se deve à tendência das costas, mas sim à forma intencionalmente escavada da madeira. Os veios da madeira são importantes para a qualidade da ressonância: o tampo harmónico é feito com pranchas cortadas longitudinalmente, enquanto que para as costas se utiliza um segmento do corte transversal do tronco. Por razões que se prendem com a acústica, a madeira deve estar muito seca (peso total do violino: ca. 400 g). O tampo e as costas têm *ranhuras* com *filetes* incrustados e rebordos para uma maior pressão.

O braço do violino suporta a escala ou ponto (ébano) e termina no cravelhame, com a voluta. As cordas saem do cravelhame, passando pela pestana, pelo ponto e pelo cavalete, e chegam até ao estandarte, o qual, através de um laço de tripa, se encontra preso a um botão inserido na ilhargas.

A fim de equilibrar a pressão e otimizar a transmissão do som, o *cavalete* apoia um dos seus pés (situado por baixo das cordas agudas) sobre a *alma*, que une o tampo às costas, e o outro (por baixo das cordas graves) sobre a barra harmónica, colada sob o tampo (cf. p. 38).

O violino tem várias camadas de verniz protector. O seu efeito acústico é matéria de controvérsia. As *quatro cordas* estão afinadas em quintas: sol ré¹ lá¹ mi¹. São feitas de tripa e, desde o século XVIII, a corda sol é coberta por um fio de prata enrolado, tal como a corda lá, desde 1920. A corda mi é, na maior parte das vezes, de aço.

Através da aplicação da *surdina* (uma pequena pinça que impede a vibração do cavalete) reduz-se a passagem das vibrações das cordas para a caixa de ressonância, escurecendo-se o timbre do violino.

O executante prende o violino com a *mentoneira* (um prato de ébano introduzido por SPOHR ca. 1820) e a *almofada* entre o ombro e o queixo, de tal forma que o instrumento fica seguro sem o apoio da mão esquerda. O som pode ser modificado através de pequenas variações da altura (*vibrato*). Quanto ao resto, a qualidade sonora depende do manejo do arco, o qual, conforme a pressão, a velocidade de fricção e o ponto de ataque, determina a dinâmica, o ritmo, a articulação e o fraseado.

História

O violino surge plenamente desenvolvido no início do século XVI, no Norte de Itália. Existem, no entanto, registos iconográficos de toda a família, o *violino piccolo* agudo (dó¹ sol¹ ré² lá²), a «pequena» *viola*, ou *viola tenor* (dó sol ré lá), o *violoncelo* e o *violone* (contrabaixo). A construção de violinos...

idades como Brescia (1520-1620), e principalmente Cremona. Aí se definiram, nos séculos XVII e XVIII, as proporções mais favoráveis para a produção do som que ainda vigoram hoje em dia (comprimento do corpo 35,5 cm). Os mais famosos construtores de violinos são ANDREA AMATI (†1577), o seu neto NICOLAUS AMATI (†1684), o discípulo deste ANTONI STRADIVARI (†1737), os GUARNIERI (ANDREA, †1698; G. ANTONIO «DEL GESÙ», †1744), FRANCESCO RUGGIERO (†1720) e ainda, o tirolês JAKOB STEINER (†1683) e MATHIAS KLOTZ (†1743), de Mittenwald. Os seus instrumentos consideram-se até hoje insuperáveis, apesar de a maioria deles ter perdido a sua sonoridade original no século XIX devido à reconstrução, em benefício de um som mais volumoso, adequado às salas de concertos (cordas mais grossas, maior tensão, cavalete mais alto, barra mais espessa, ponto mais largo, etc.).

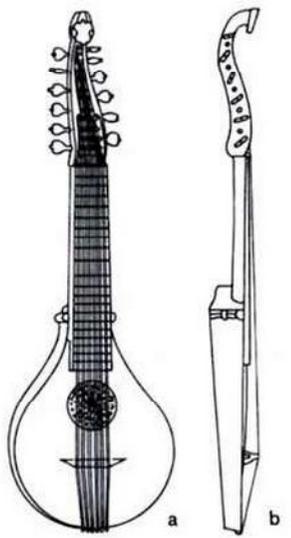
O arco (fig. B) consta da *vareta* (de madeira de Pernambuco), de uma *ponta* e um *talão* regulável que estica as cerdas (150-250 fios de crina). As cerdas são esfregadas com colofónia (uma resina utilizada desde o século XIII) para melhorar a aderência às cordas (para a vibração por torção das cordas, cf. p. 60). Até ao século XVIII, a tensão das cerdas regulava-se com a pressão do polegar e dos dedos, o que facilitava a execução de cordas duplas e triplas, mas limitava a intensidade sonora. TOURTE (†1835) desenvolveu o arco moderno de forma côncava, com parafuso de regulação.

A família dos violinos

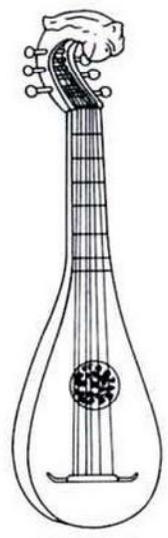
A *viola* (em alemão também denominada **Bratsche**, do italiano *viola da braccio*) constrói-se de forma semelhante à do violino, sendo um pouco maior (cerca de 45 cm). No século XVIII, ainda existia a *viola pomposa* de cinco cordas (BACH), um violoncelo com uma corda mi¹ adicional.

O *violoncelo* soa uma oitava mais grave do que a *viola*: Dó Sol ré lá. No século XVII, construíam-se com 5 ou 6 cordas. Era utilizado, sobretudo, como instrumento de baixo contínuo e só no século XVIII se começou a utilizá-lo cada vez mais como solista. Desde ca. 1800, tem um espigão retráctil na ilhargas inferior.

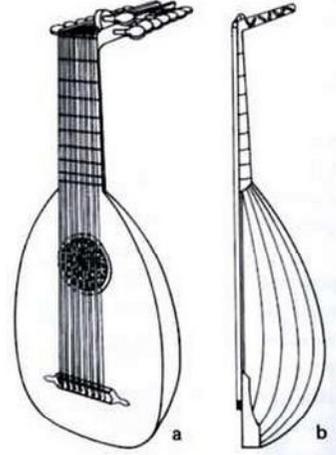
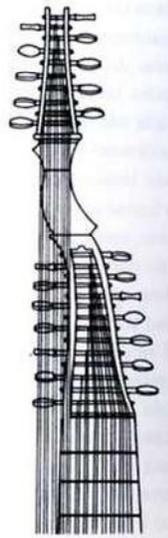
O *contrabaixo* (*violone*) tem costas planas que estreitam até ao braço, ombros que formam ângulo agudo, como as violas da gamba, aberturas de ressonância em forma de *f* no tampo harmónico, e um ponto sem trastes, como os violinos. As suas quatro cordas são afinadas em quartas: Mi¹ Lá¹ Ré Sol. Por vezes é adicionada uma quinta corda Dó¹. Nos contrabaixos de 4 cordas, o Dó¹ é obtido através do alongamento mecânico da corda de Mi. — O arco do contrabaixo é mais curto e robusto que o do violino ou do violoncelo. O contrabaixo soa uma oitava abaixo da sua altura em notas...



A. Cistre Vistas frontal (a) e lateral (b)



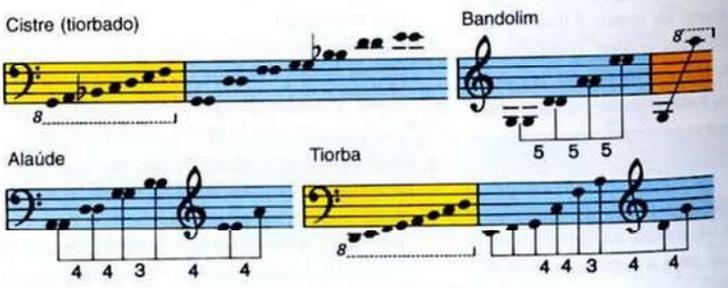
B. Mandola séc. XV



C. Bandolim

D. Alaúde, vistas frontal (a) e lateral (b)

E. Tiorba (braço e Chitarrone)



F. Afinação e extensão dos instrumentos dedilhados

Ao grupo dos cordofones dedilhados pertencem, sobretudo, os alaúdes e as guitarras (instrumentos da família dos alaúdes, com barra). A tipificação organológica dificilmente pode contemplar a variedade histórica existente. Por isso SACHS orientou-se já cada vez mais numa perspectiva histórica. Também neste caso, é necessário apresentar, antes dos mais modernos, os principais instrumentos antigos dedilhados da família dos alaúdes.

Cistre ou cítola: instrumento da família dos alaúdes, cujas cordas metálicas emparelhadas atravessam um cavalete e são atadas a pinos inseridos na base da ilhargia inferior (fig. A). O cistre do século XIV aproximadamente da viela. No período do seu florescimento (sécs. XVI-XVIII) tinha um corpo periforme com ilhargas planas, mais largas junto do braço do que na curvatura inferior. A afinação das cordas, agrupadas desde 4 até 12 coros (até quarenta cordas no século XVIII), era diversa. — O **cistre tiorbado** do século XVII tinha bordões simples e cordas melódicas duplas (exemplo de afinação, fig. F). O cistre foi substituído, em Itália, no século XVIII, pelo bandolim (mandolina) e, no início do século XIX, na Alemanha, pela guitarra.

Mandola, mandora ou quinterna (fig. B): instrumento precursor do bandolim. É um instrumento da família dos alaúdes, com barra, onde o corpo se prolonga sem interrupção para o braço, com cravelhal arqueado e quatro coros de cordas, afinados por quintas. De origem árabe, chegou ao Ocidente na Idade Média.

Bandolim (mandolina): de corpo ventruado e periforme formado por costilhas, com cordas duplas (de aço). Os tipos principais das múltiplas variantes italianas são: **Bandolim milanês:** com cravelhal arqueado e barra (a afinação dos seus cinco ou seis coros é sol si mi¹ lá¹ ré² mi², ou sol dó¹ lá¹ ré² mi²) e hoje em dia, muito difundido.

Bandolim napolitano (fig. C): com disco de cravelhas e cavalete atravessado por cordas duplas fixadas na ilhargia (afinadas como as do violino, cf. fig. F). Constrói-se, igualmente, um bandolim napolitano maior, com quatro coros de cordas afinadas Sol ré lá mi¹, denominado **mandola** (não confundir com a *mandola antiga*, ver acima). O bandolim toca-se com um plectro, geralmente em tremolo. Características do seu timbre são também os batimentos, em parte intencionalmente produzidos com as cordas múltiplas. O bandolim surgiu a partir da mandola antiga, ca. 1650. A sua época de esplendor foram os séculos XVII e XVIII (MOZART: *Serenata de Don Giovanni*). Na Alemanha e na Áustria existem orquestras de bandolins.

Os representantes mais importantes dos instrumentos com barra são o alaúde e a guitarra **O alaúde** (do árabe *al'ud*, a madeira) tem um corpo ventruado e sem ilhargas, formado por 7 a 33 costilhas de madeira, braço separado e munido de trastes, cravelhal dobrado em ângulo para trás, seis ornamentos («ordenens») de trin-

cordas inferiores são aos pares, enquanto que a mais aguda é simples. A sua afinação normal no século X era: Lá ré sol si mi¹ lá¹ (combinação de quartas e terças, como na viola da gamba, fig. F) ou Sol dó lá ré¹ sol¹. Na Alemanha as cordas tinham nome como p. ex., *chanterelle*, *Klein- und Grossklangseit*, *Klein-, Mittel- und Gross-Brummer*. Na Idade Média o alaúde foi trazido pelos árabes para o Sul da Europa desenvolvendo-se depois até à forma actual, com o braço separado (ao contrário da mandola), uma única abertura de ressonância e ponto com trastes. No século XIV, difundiu-se por toda a Europa, tornando-se o instrumento dominante da música dos amadores dos séculos XV e XVI. Com ele tocava-se todos os géneros de música como, p. ex., prelúdios, ricas danças, canções e o seu acompanhamento, assim como composições vocais (p. ex., motetes) que se transcreviam em tablatura (cf. tablaturas, p. 260). Nos séculos XVII e XVIII, os instrumentos de teclado, com a sua maior sonoridade e execução mais simples substituíram o alaúde. Os esforços em prol da prática da música antiga deram lugar a uma nova difusão do alaúde no século XX.

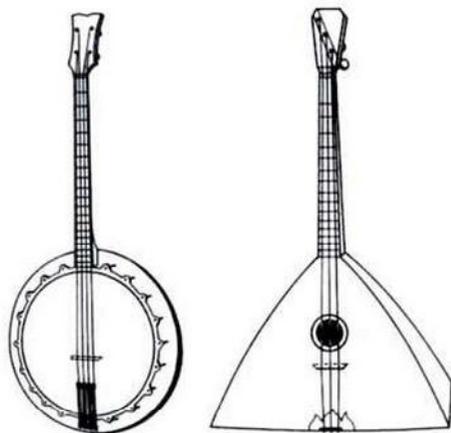
Colascione: um alaúde de braço comprido (até 2 trastes) com três cordas (séc. XVI), e mais tarde se (Ré Sol dó fá lá ré¹). Oriundo do Sul de Itália, entrou nos séculos XVI e XVIII também foi utilizado noutros países. O colascione desenvolveu-se a partir do *tanbur* asiático-oriental.

Os **arquialaúdes** são dotados de bordões e de um segundo cravelhal. Foram construídos pela primeira vez em Itália, no século XVI. Entre eles, distingue-se:

Tiorba, cujo primeiro cravelhal se encontra no plano do ponto, enquanto o segundo se encontra um pouco mais acima, ao lado do primeiro (fig. E). As suas cordas são, em parte duplas, em parte simples. Tem oito cordas melódicas (Mi Fá Sol dó fá lá ré¹ sol¹) e oito bordões (Ré¹ Mi¹ Fá¹ Sol¹ Lá¹ Si¹ Dó Ré²), cuja afinação, no entanto, difere no tempo e no espaço (fig. F). A tiorba surgiu no século XVI, em Pádua e manteve-se em uso até ao século XVIII.

Alaúde tiorbado: assemelhava-se à tiorba, mas tinha ordens duplas como o alaúde ou então o seu primeiro cravelhal era dobrado em ângulo como nos alaúdes; enquanto o segundo, destinado aos bordões, era direito; deste modo, muitos alaúdes foram assim munidos de bordões adicionais e de um segundo cravelhal.

Chitarrone (*tiorba romana*): de construção igual à da tiorba, só com bordões muito mais compridos, e um braço proporcionalmente mais longo entre os dois cravelhais (até dois metros de comprimento total, cf. fig. E). Os bordões eram simples, enquanto que as cordas melódicas eram duplas e triplas (por exemplo Fá¹ Sol¹ Lá¹ Si¹ Dó Ré² Mi² Fá² Sol² dó ré fá sol lá).



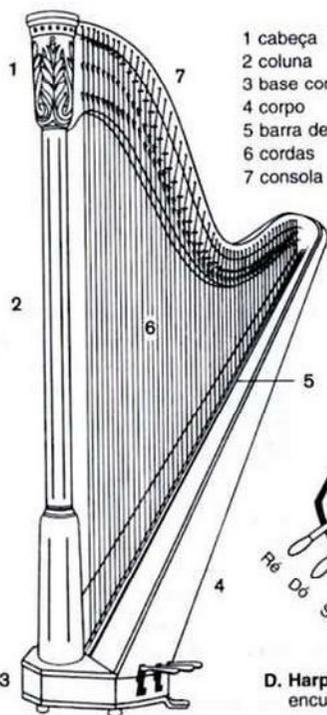
A. Banjo

B. Balalaica



C. Guitarra

- a) guitarra de concerto
- b) guitarra eléctrica
- c) quadro de posições

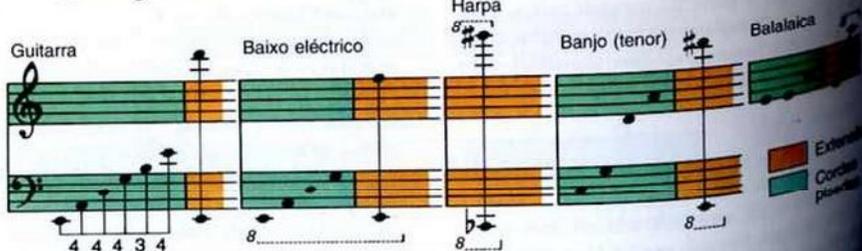


- 1 cabeça
- 2 coluna
- 3 base com pedaleira
- 4 corpo
- 5 barra de fixação
- 6 cordas
- 7 consola

D. Harpa de pedais duplos, aspecto geral, disposição dos pedais, encurtamento da corda



trastes 1 2 3 4 5



E. Afinação e extensão dos instrumentos dedilhados

A guitarra (do grego *kithara*) tem uma caixa de ressonância com recortes laterais, ilhargas baixas, abertura de ressonância circular, braço com trastes e mecânica de rosca helicoidal para as cordas (fig. C, a). A música para guitarra anota-se uma oitava acima do som real. A fig. E reproduz a sua extensão real. Os trastes encurtam as notas num semitom, quando se pisam com os dedos. Por isso, no quinto ponto, geralmente marcado de forma a ficar destacado, alcança-se a altura da próxima corda solta mais aguda (excepto no caso da corda Sol, fig. C, c). A marcação dos sons no braço, de fácil visualização e memorização, levou, desde cedo, ao uso de notações de posições para a guitarra e o alaúde (cf. *tablaturas*, p. 260).

Em Espanha está documentada a existência, desde o século XIII, de uma **guitarra mourisca** e de uma **guitarra latina**, a primeira provavelmente de origem árabe-persa, a segunda derivada da viela, com quatro cordas duplas (cf. p. 226). Além disso, a **vihuela** desempenha um papel importante até ao século XVII. Por **vihuela d'arco** entendia-se a viela ou viola friccionada medieval; a **vihuela de mano** era uma guitarra dedilhada com ilhargas e costas abauladas (*guitarra abaulada*), e a **vihuela de peñola** era a guitarra tocada com plectro, ambas com cinco a sete cordas simples. No século XVII, voltaram a colocar-se 4 a 5 cordas duplas na guitarra, mas no século XVIII as cordas passaram definitivamente a ser simples, adicionando-se-lhe uma sexta. Desde o final do século XVIII, a guitarra passou a ser um instrumento da moda também na Alemanha. Gozou sobretudo de forte predilecção no movimento juvenil (*Jugendbewegung*) do século XX, como *Klumpfe* ou *Zupfgeige*. Entre as numerosas subvariedades da guitarra normal de concerto ou passatempo, existem:

- a **pandora**, instrumento para o baixo contínuo dos séculos XVI e XVII, semelhante ao cistre, com corpo multi-recortado;
- o **orfeóleon**, uma pandora com barra oblíqua;
- o **arpeggione**, uma guitarra friccionada do tamanho de um violoncelo, com 6 cordas (Mi Lá ré sol si mi¹), construída em Viena, em 1823 (SCHUBERT);
- a **guitarra baixo** (desde meados do séc. XIX), com seis cordas melódicas e 5 a 12 cordas baixas adicionais dispostas sobre um segundo ponto sem trastes. De construção e afinação diversas;
- o **cavaquinho**, uma pequena guitarra portuguesa de 4 cordas (Sol, ré lá mi¹);
- o **ukelele**, cavaquinho havaiano de 4 cordas (lá ré fá¹ si¹);
- a **guitarra havaiana**, desenvolvida a partir do ukelele, com efeitos de vibrato e glissando;
- o **banjo** (fig. A), guitarra batente africana e norte-americana, de braço comprido e corpo constituído metálica baixa, debaixo do qual ressoam bordões metálicos; o banjo tem 4 a 9 cordas dedilhadas de afinação diversa (p. ex., fig. E);
- a **guitarra de jazz**, de corpo baixo, curva inferior larga, aberturas em forma de f, lâmina protectora aplicada ao tampo, fixação das cordas na ilharga inferior e fonocaptadores eléctricos (cf. p. 60). Afinação a guitarra;

- a **guitarra eléctrica** (fig. C, b), semelhante à anterior mas sem caixa de ressonância;
- o **baixo eléctrico**, guitarra eléctrica com afinação de contrabaixo (fig. E).

Consideram-se variedades do alaúde:

- a **domra**, alaúde do Quirguizistão, de braço comprido, em 6 tamanhos. As suas três cordas metálicas rasgueiam-se ou beliscam-se com plectro anelar. Vem do século XV e tem origem no *tanbur* árabe;
- a **balalaica** (fig. B), instrumento dedilhado ucraniano, de corpo triangular, em 6 tamanhos (desde piccolo até contrabaixo). Duas das suas três cordas têm afinação igual, enquanto a terceira se encontra afinada uma quarta acima (p. ex., fig. E). Os conjuntos de balalaicas abarcam até 45 instrumentos.

A harpa

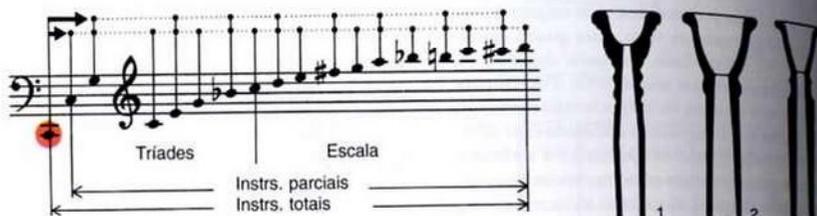
A moderna **harpa de pedais duplos** (fig. D) tem uma **caixa de ressonância** obliquamente ascendente, uma **consola** arqueada e uma **coluna** na maior parte dos casos em estilo clássico, na base do qual se encontra a **pedaleira**. A altura do instrumento é de aproximadamente 180 cm.

A harpa tem uma extensão de 6 oitavas e meia. As suas 47 cordas estão afinadas diatonicamente, em dó bemol maior (Dó^b, — sol^b). As modificações cromáticas da altura do som conseguem-se através de 7 pedais ligados por cabos na coluna a um mecanismo giratório que encurta as cordas, colocado na consola. A todas as cordas homónimas corresponde o mesmo pedal, pelo que para a escala diatónica de sete graus existem sete pedais diferentes (às vezes existe um oitavo pedal mais pequeno para sustentar o som). A corda da harpa eleva-se um semitom através de uma pressão *simples* do pedal (por exemplo, de dó bemol a dó), e em dois semitons por pressão *dupla* do pedal (continuando de dó a dó susenido), sendo desta forma possível tocar todas as 12 notas do sistema temperado. Para uma mais fácil orientação, as cordas de fá bemol estão tingidas de azul e as de dó bemol de vermelho.

A harpa provém do Oriente (**harpa arqueada** e **harpa angular**, cf. pp. 160 e 164). Na Europa aparece, pela primeira vez, na Irlanda, no século VIII, como **harpa de caixilho** com coluna entre o corpo e o cravelhame; a sua forma encorpada **românica**, torna-se, a partir de ca. 1400, mais elegantemente **gótica** (cf. p. 226). As harpas eram afinadas em escala diatónica, e tinham 7 a 24 cordas (sécs. XVI-XVII). Serviram como instrumento de acompanhamento para o canto e durante o período Barroco também como instrumento de baixo contínuo. O primeiro instrumento do género que permitiu a modificação cromática foi a **harpa tirolesa de ganchos** (segunda metade do séc. XVII), na qual alguns ganchos, girados à mão, encurtavam as cordas. Foi substituída, ca. 1720, pela **harpa de pedais** simples, que permitia a execução em todas as tonalidades com bemóis. MOZART escreveu os seus concertos para harpa para um instrumento deste tipo. Ca. 1810, ERARD inventou a **harpa de**

Sopros de metal		Sopro de madeira				Harmonicas
Família das trompetes bocal		Família das flautas aresta		Instrs. de palheta palhetas de entrecroque palhetas batentes		Harmonicas palhetas livres
Hemisférico	Cónico	Bisel	Orifício	Palheta dupla	Palheta simples	Palheta dupla
Trompete Trombone Corneta Tuba	Trompa Tuba wagneriana Cornofone	Flauta doce Flauta de vaso Órgão	Flauta transversal Flauta de Pá	Oboé Gaita-de-foles	Clarinete Saxofone	Harmonio Família das harmonicas

A. Classificação dos aerofones

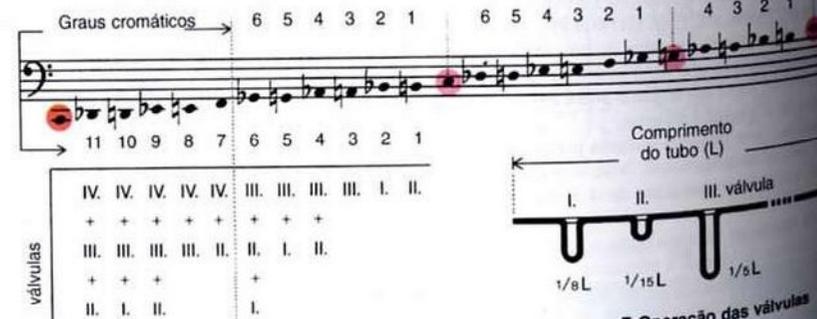


B. Âmbito de execução dos instrumentos naturais



C. Bocais
1 hemisférico superficial
2 hemisférico profundo
3 cónico

D. Instrumentos transpositores, selecção, por referência a dó²



divisão orquestral
produção do som
família construção
som fundamental
harmónico
transpositor

São **aerofones** (do grego *aer*, ar) todos os instrumentos musicais em que o som é produzido por vibração do ar; trata-se de uma coluna limitada de ar (acústica, cf. p. 14), mas também pode ser uma corrente ilimitada de ar (instrumentos do grupo das harmonicas). A **sistemática** (fig. A) agrupa, segundo o modo de produção do som, estes instrumentos nas famílias das **trompetes**, das **flautas**, dos **instrumentos de palheta** e das **harmonicas** e também segundo a **forma da embocadura** e a **construção** dos instrumentos. A prática (orquestral) distingue entre os instrumentos de **metal** e de **madeira**. A maioria dos aerofones são **instrumentos de sopro**, ou seja, são alimentados pelo sopro do instrumentista, em contraoposição à provisão mecânica do ar nos órgãos e instrumentos da família das harmonicas, cuja característica externa é comportarem um teclado (*instrumentos de tecla*).

Instrumentos de metal

Produzem o som mediante os lábios, elasticamente tensos, do instrumentista, os quais interrompem periodicamente a corrente do sopro. O **timbre** dos instrumentos depende, sobretudo do **bocal**:
 — **bocal hemisférico superficial** de secção estreita, p. ex., em trompetes e trombones: produz um som claro e rico em harmonicos (fig. C, 1);
 — **bocal hemisférico profundo** ou taça, por exemplo em cornetas e bugles: quanto mais profundo for, mais doce é o som (fig. C, 2);
 — **bocal cónico**, na trompa: produz um som extremamente suave e sombrio (fig. C, 3).
 Também determinam o timbre a **mensura** (relação entre o diâmetro e o comprimento do tubo), o tipo de **secção**, ou seja, se é um tubo **cónico** ou **cilíndrico**, e a forma do **pavilhão terminal**.

Extensão dos instrumentos de sons naturais. A altura do som dos instrumentos de metal é determinada em primeiro lugar pelo **comprimento da coluna de ar vibrante**. Nos denominados **instrumentos de sons naturais**, sem orifícios, chaves ou válvulas, essa altura é idêntica ao **comprimento do tubo**. Em correspondência com ela, o instrumento produz um som fundamental determinado com os harmónicos que ressoam ao mesmo tempo (p. ex., um dó; diz-se então que esse instrumento *está em dó*). Mas o instrumentista também pode atacar individualmente os harmónicos por modificação da pressão labial, «saltando» os sons não desejados. Aparecem assim no registro inferior as quintas, quartas e terças típicas dos instrumentos naturais, como a trompa superiores se pode obter uma escala completa (os clarins, diâmetros estreitos favorecem o ataque dos sons agudos, tubos abertos produzem todos os sons harmónicos, começando pela oitava («oitavam»), enquanto que os tubos tapados só produzem os ímpares («saltam à duodécima» ou «quintam», como os tubos de órgão tapados ou o clarinete).

Em alguns instrumentos não é possível atacar o som mais grave ou os dois sons mais graves, em especial nos de secções estreitas. Assim, faz-se uma distinção entre **instrumentos totais** e **parciais** (fig. B). Os sons mais graves dos instrumentos totais, por ex. do trombone, designa-se por *pedais*.

Instrumentos transpositores. O som fundamental e a série de sons naturais são determinados pelo comprimento do tubo (ver acima). Existem, assim, instrumentos em *dó maior*, em *si bemol maior*, etc. Quando se toca o som fundamental, soa sempre o do instrumento respectivo. Escreve-se sempre a série de sons naturais na tonalidade sem alterações de *dó maior* (fig. B e D), ou seja, emprega-se uma espécie de «escrita de posições» que não leva em conta a altura real dos sons no instrumento. O instrumento — e não o instrumentista — transporta esse *dó maior* para a tonalidade que lhe é própria, p. ex. o *dó²* da fig. D a *si bemol¹*, *lá¹*, etc. Ao invés, para produzir um *dó²*, um trompetista que toca num instrumento em *si bemol* deve tomar a posição do *ré²*, situado uma segunda acima, porque, por natureza, o seu instrumento soa uma segunda abaixo. Neste caso, o instrumento está escrito *como soa*: a notação corresponde ao som real, e é o instrumentista que deve transportar, ou seja, tomar a posição correcta.

A **modificação da altura do som** pode conseguir-se alongando ou encurtando o comprimento do tubo: por **inserção** manual de secções de tubo adicionais (*trompa de harmonia*), por **deslizamento de encaixe** dos tubos (*trombone de varas*), ou por **accionamento de válvulas** que conectam ou desconectam secções de prolongamento do tubo. Deste modo, modifica-se a afinação de todo o instrumento (som fundamental e série de harmónicos).

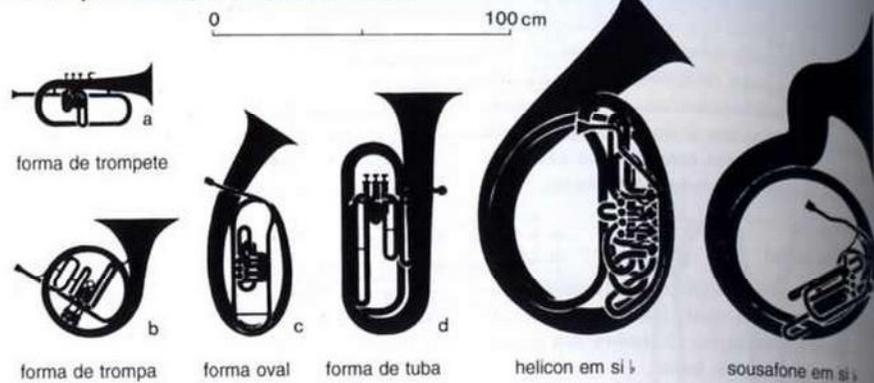
O funcionamento das válvulas

Normalmente, utilizam-se três válvulas. A **primeira** afina o instrumento um **tom** mais abaixo (prolongamento em 1/8 do comprimento de base), o **segundo** desce-o **meio-tom** (mais 1/5 do comprimento de base; fig. E), e o **terceiro**, **uma terceira menor** (mais 1/5 do comprimento de base; fig. E). A combinação das válvulas produz uma descida de até 6 meios-tons. Deste modo, pode preencher-se cromaticamente a distância de quinta entre o primeiro e o segundo som harmónico (de sol a dó), e as distâncias menores entre os harmónicos superiores. Do primeiro harmónico para baixo, três válvulas chegam até ao sol bemol. Nalguns instrumentos totais junta-se uma quarta válvula para se poder descer cromaticamente até ao som fundamental (isto só é possível em instrumentos totais de bom ataque nos graves, p. ex. na tuba baixo). Alguns instrumentos têm uma **válvula transpositora** ou **de comutação**. Deste modo pode transformar-se, p. ex., a trompa dupla da tessitura de tenor em si bemol, com um comprimento de tubo de 2,74 m, em instrumento baixo em fá, com um comprimento de tubo de 3,70 m.

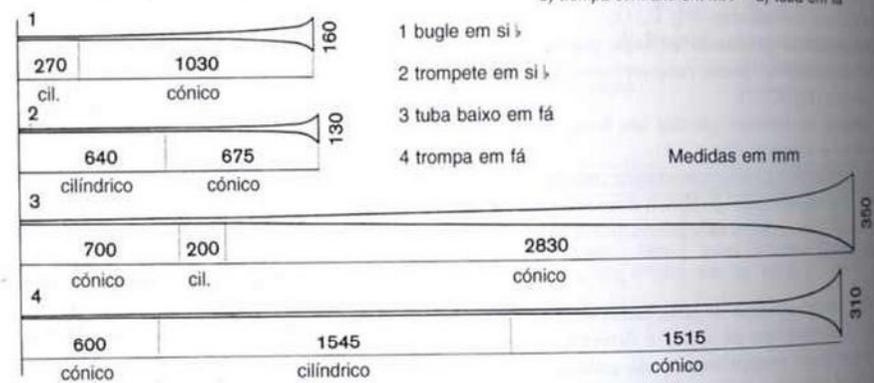
Desde cerca de 1750 que se introduzem **surdinas** no pavilhão, para modificar o som e para baixar a afinação (até um tom inteiro). Originariamente, utilizava-se simplesmente o punho para este fim, mas em breve se recorreu a surdinas com formas específicas, com efeitos acústicos diferentes.



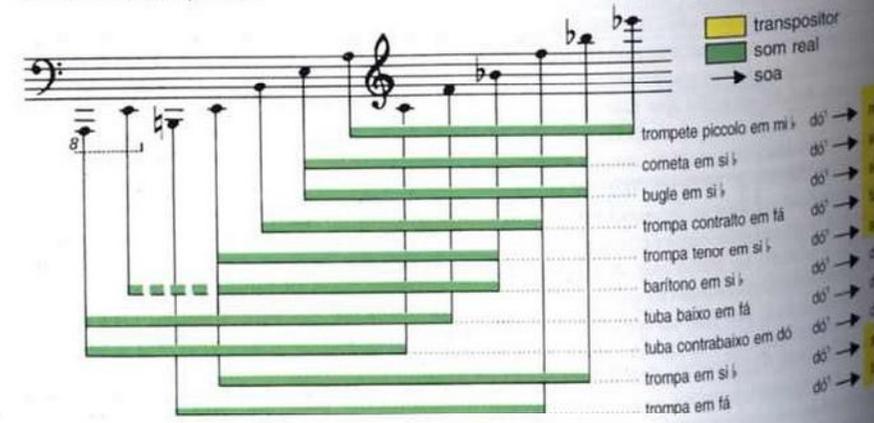
A. Trompas naturais, de orifícios e de chaves



B. Forma principal de bugles e tubas, esquematicamente



C. Dimensões comparadas



D Extensões

Trompas naturais (trompas de sinal). Só dispõem de série de sons naturais. A este grupo pertencem: **Corno de animais,** da época pré-histórica (fig. A) e o seu similar, o **corno de caça** medieval, que se usava para a caça; **Olifante,** de marfim, que, de Bizâncio, se expandiu pela Europa na Idade Média; **Lares,** da Idade do Bronze (cf. p. 158); **Trompa de caça** e de **postilhão.** Desenvolveu-se a partir do corno de caça, com economia de espaço pelo enrolamento do tubo metálico prolongado (fig. A).

As **trompas de orifícios** são trompas naturais em que se perfurou orifícios para uma maior disponibilidade de sons. As mais conhecidas são as **cornetas** (sécs. XIII a XVIII). Além da rara **corneta direita** ou **muda,** existiam as **cornetas curvas** negras, de madeira, frequentemente forradas a couro (fig. A). As cornetas tinham uma extensão de 2 a 3 oitavas e um som suave, lamentavelmente um pouco desafinado. Na França do século XVI consistia-se uma **corneta baixo** e **contrabaixo**, o **serpentão,** com forma de ofídio, cuja extensão era si bemol₁ a si bemol¹ (fig. A).

As **trompas de chaves** apareceram no século XVIII, quando se aplicaram chaves aos orifícios (fig. A). A mais conhecida foi o **oficleide** (1817), em tessituras de contralto e de baixo, o qual, no seu carácter de mais grave dos instrumentos da família das trompas, foi destronado pela tuba baixo – também na orquestra – na segunda metade do século XIX.

Trompas de válvulas. Com a inserção de válvulas nas trompas, desenvolveram-se as famílias das **cornetas, bugles** ou **fliscornes** e **tubas.** Apresentam-se exteriormente em 4 formas fundamentais:

- **forma de trompete:** sustêm-se horizontalmente como esta; utilizados sobretudo para as tessituras agudas;
- **forma de trompa:** redondas, pavilhão virado para baixo; utilizado sobretudo para as tessituras médias;
- **forma oval:** pavilhão virado para cima; utilizados sobretudo para as tessituras médias e graves;
- **forma de tuba:** direitos, com pavilhão virado para cima; utilizados para as tessituras graves.

A estes somam-se o **helicon** e o **sousafone** (ver abaixo). A fig. B mostra esquematicamente as formas, com exemplos concretos para ilustrar claramente a relação de tamanhos dos instrumentos nos seus diversos registos.

A **corneta** nasceu nos começos do século XIX em França, quando se incorporaram válvulas de pistão (**pistons**) à trompa de postilhão (**cornet à piston** ou, abreviado, **pistón**). É fácil de tocar e por isso está amplamente difundida. A **corneta soprano (cornetim)** corrente está em si bemol (mi-si¹), em dó ou em lá, a **piccolo** em mi bemol ou em ré, e a **corneta contralto** em mi bemol (mi¹-mi¹). A medida que a sua secção se torna mais estreita, a corneta aproxima-se, no seu timbre, da trompeta.

Os **bugles** ou **fliscornes** surgiram ca. 1830 na Áustria, quando se adaptaram válvulas rotativas às trompas naturais ou de chaves. O seu tubo é predominantemente cónico e de diâmetro largo, pelo que soam suaves e plenos. Também são denominados **Flügelhorn.**

Bugleoni e Saxhorn, aplicando-se esta última designação à variedade construída por A. SAX (patente de Paris: 1845). À família dos fliscornes pertencem:

Fliscorne em si bemol e em dó (soprano), de diâmetro estreito, aparentado com a corneta. O seu som é suave, distinguindo-se nisso da trompeta, de construção cilíndrica e diâmetro estreito, com o seu som estridente (fig. C);

Trompa contralto em fá ou em mi bemol (tessitura de contralto), em forma de trompa, trompeta ou tuba;

Trompa tenor em dó ou em si bemol, de forma oval ou de tuba;

Barítono ou **eufónio** em si bemol, por vezes com 4 válvulas, de forma oval ou de tuba;

Tuba baixo em fá (extensão máxima para o modelo com 4 válvulas, cf. fig. D) e em mi bemol, construída em 1835 como sucessora do oficleide baixo, em forma de tuba;

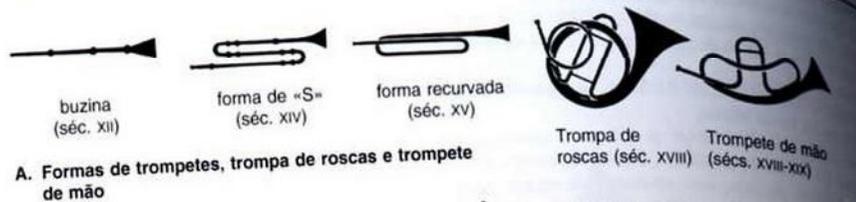
Tuba contrabaixo em dó e si bemol (com 4 válvulas: lá₂ - si¹), também denominada **Kaiserbass (baixo imperial)**; com válvulas adicionais destinados a equilibrar a afinação;

Tuba dupla em fá/dó e em fá/si bemol (si₂ - fá¹), como combinação das tubas baixo e contrabaixo, com válvula transpositora.

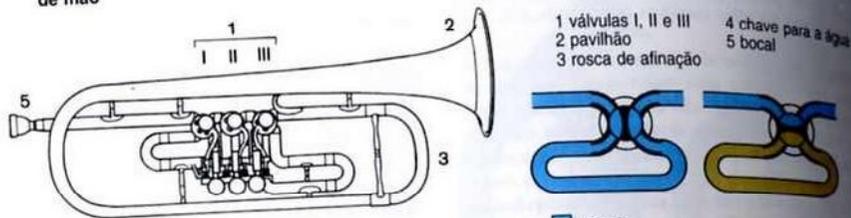
As tubas seguram-se com o seu amplo pavilhão virado para cima. As bandas sinfónicas e militares preferem o **helicon** oval, que se transporta rodeando o corpo do instrumentista (como tuba baixo em fá e mi bemol, como tuba contrabaixo em si bemol), e o **sousafone**, chamado assim em homenagem ao seu construtor, o norte-americano SOUSA (afinações como o helicon), e cujo grande pavilhão se projecta para diante, por cima da cabeça do executante.

Trompas

A **trompa natural** apareceu em finais do século XVII, a partir da trompa de caça, sendo construída com um tubo muito mais longo, na sua maior parte cilíndrico, várias vezes enrolado, além de um bocal cónico e um largo pavilhão (cf. dimensões na fig. C). Desse modo, o som tornou-se cheio e quente, e ainda de estridente vigor no forte. Por introdução da mão direita no pavilhão ou campânula, que para isso se devia voltar para baixo (típica posição da trompa, pelo que até hoje se accionam as válvulas com a mão esquerda) podia-se obscurecer o som e fazê-lo descer até um tom inteiro (HAMPEL, Dresden, c. 1750). Para variar a afinação da trompa utilizavam-se **secções intercalares** de diferente extensão, que se colocavam entre o bocal e o tubo, ou então **bombas de prolongação**, tubos que se intercalavam entre as circunvoluções do tubo principal (**trompa de rosas**, cf. **trompa de harmonia**, p. 50, fig. A). A introdução das válvulas ca. 1814 tornou possível a cromatização total da trompa. A **trompa dupla** usada hoje é um instrumento tenor-baixo com válvula transpositora (combinação das trompas em si bemol e em fá; para as suas extensões, cf. fig. D). Em 1870, a pedido de WAGNER, criaram-se as chamadas **tubas wagnerianas, trompas wagnerianas** ou **tubas-trompas**, ou seja, tubas com bocal de trompa e 4 válvulas. O seu som é mais escuro do que o das tubas e mais solene do que o das trompas comuns (tuba tenor em si bemol, tuba baixo em fá).



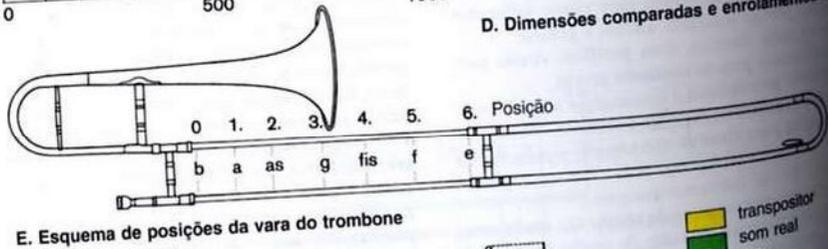
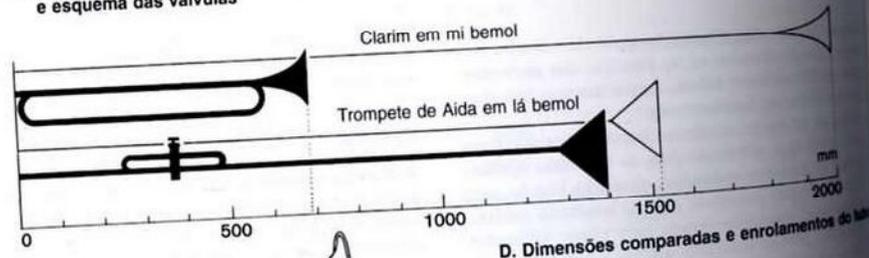
A. Formas de trompetes, trompa de roscas e trompete de mão



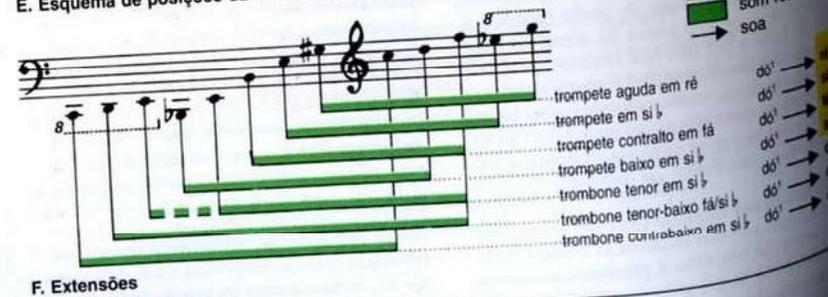
B. Trompete em si bemol com mecanismo de cilindros e esquema das válvulas



C. Trompete de jazz com mecanismo de Périnet e esquema das válvulas



E. Esquema de posições da vara do trombone



F. Extensões

As **trompetes naturais**, de forma recurvada (fig. A), dependem por completo dos seus sons naturais. Por isso, há-as em muitas afinações, p.ex. em dó (de som e notação igual à série de sons naturais, p. 46, fig. B), em si bemol (soam uma segunda abaixo), em ré, mi bemol, mi, fá (transporte ascendente). Todas elas são *instrumentos parciais*, ou seja, não podem atacar o som fundamental e o seu primeiro harmónico (cf. p. 46). As trompetes têm **bocal hemisférico** e diâmetro estreito, predominantemente cilíndrico. Também é uma trompete natural o esbelto **clarim**, em si bemol (fá-fá²) ou em mi bemol (si-si²). A figura D apresenta a relação de tamanhos entre o tubo direito e o instrumento enrolado. Também se considera uma trompete natural a **trompa dos Alpes**, composta por duas longas peças de madeira escavadas, atadas com fibras ou cordas.

As **trompetes de válvulas** utilizam válvulas de cilindro ou de bomba. A válvula de bomba nasceu em 1814, e em 1839 foi definitivamente aperfeiçoada por PÉRINET em Paris. A válvula rotativa ou de cilindro foi construída em 1832 por RIEDL em Viena. A isso se deve que as válvulas de Périnet se empreguem sobretudo em França, e as válvulas de cilindro especialmente na Áustria e na Alemanha. As figs. B e C mostram esquematicamente o mecanismo das válvulas:

- **válvula rotativa**, accionada mediante pequenos discos que se pressionam e um mecanismo de alavanca, liga ou desliga a secção adicional de tubo, num mesmo plano, por meio de um pequeno cilindro giratório provido de dois orifícios para a passagem do ar;
- **válvula de bomba** é accionada directamente, e por isso o seu mecanismo é um pouco mais simples. Quando está ligada, faz derivar a corrente de ar para trás, em direcção à secção de tubo adicional, a qual, ligeiramente deslocada, desemboca novamente na válvula.

Em ambos os casos, resulta complexo o cálculo dos comprimentos dos tubos de modo a que, mesmo nas diversas combinações das válvulas, se possa manter a correcta afinação do instrumento.

Além destas válvulas para a execução permanente, as trompetes também possuem **válvulas transpositoras** (cf. p. 47), que não giram por um mecanismo de mola, mas antes possibilitam afinar todo o instrumento noutra tonalidade durante um período longo.

Trompete aguda em fá, mi bemol ou ré. Uma sua versão especial é constituída pela **trompete de Bach** (em ré). **Trompete em si bemol**, o mais frequentemente empregue destes instrumentos (em tessitura de soprano). Tem três válvulas de cilindros e uma válvula transpositora a lá (fig. B, comparação das suas dimensões com as do fliscorne, cf. p. 48).

Trompete de jazz, uma trompete em si bemol derivada da **corneta de pistões**, e por isso construída com o mecanismo de Périnet. É mais delgada, a sua secção mais estreita e o seu som mais claro e flexível (fig. C). **Trompete de Aida** em dó ou em si bemol, como a trompete soprano normal. Foi construída para a **Aida** de Verdi (Cairo, 1871); de tubo direito e uma (em si bemol) ou três válvulas. O seu efeito é mais poderoso do que o do clarim enrolado, apesar de o seu tubo ser mais curto (fig. D).

Trompete contralto em fá ou mi bemol.

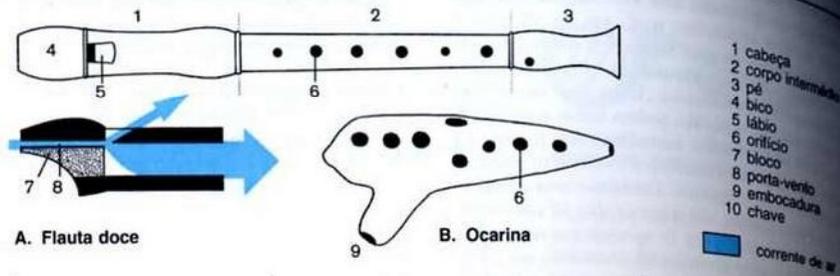
Trompete baixo em si bemol ou dó, uma oitava mais grave do que a trompete soprano, ou seja, na realidade a sua tessitura é de tenor. O trombone (ver abaixo) encarrega-se dos registos mais graves da trompete.

A **forma original da trompete** é um tubo direito de madeira (bambu), depois de metal. Na Antiguidade, era utilizada como instrumento para a guerra e para o templo. Chegou ao Ocidente como precioso saque de guerra, especialmente por intermédio das Cruzadas.

Na Idade Média existiam a grande **tromba** (= buzina) e a pequena **trombetta**, ambas de forma direita (fig. A). Para proteger de amolgaduras estes longos tubos, foram dobrados em forma de Z e de S (sécs. XIII/XIV) e, finalmente construídos com a actual forma recurvada (séc. XV). A afinação principal era em ré, e depois, especialmente no exército, em mi bemol. Para as afinar noutras tonalidades, empregavam-se secções intercambiáveis e bombas curvas. As trompetes mais graves eram chamadas **principali**, as mais agudas **clarini** (de bocal chato e estreito). Na composição para instrumentos de sopro, combinavam-se ambas com os timbales. Os **clarini** apareceram no Barroco, especialmente como instrumentos concertantes. A arte de tocar clarim desapareceu no século XVIII.

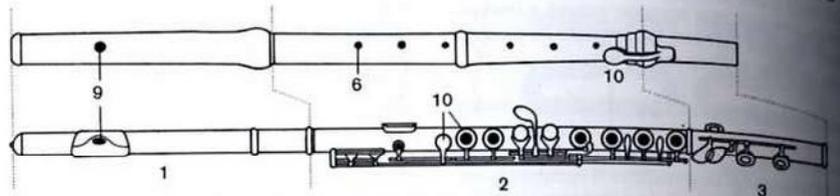
Na busca da cromatização efectuaram-se tentativas com **chaves** (em inglês, *slide trumpet*), com **varas** (*da tirarsi*, com bocal deslocável) e com **trompetes de roscas** (segundo o modelo da *trompa de harmonia*, fig. A) até que em 1830 surgiu a trompete com válvulas.

Os **trombones** são as trompetes do registo grave. Os seus tubos, em forma de U, são puxados desencaixando-os progressivamente a partir da posição fechada (afinação fundamental), e mediante um glissando sem solução de continuidade, ou então em 6 **posições**, em cada uma das quais a afinação desce um meio-tom. As 6 posições correspondem às três válvulas e suas combinações (cf. p. 46, fig. E). Os sons graves só podem ser atacados em **p** (*pedais*). Os trombones escrevem-se em notas reais. O **trombone contralto** está em mi bemol (lá-mi bemol²), o **trombone tenor** corrente em si bemol (mi-si bemol³), o **trombone baixo** em fá (si-fá¹), e o **trombone contrabaixo** em mi, mi bemol, dó e si bemol (mi-ré¹), este último também com 4 tubos em vez de 2 (*trombone de vara dupla*). Normalmente substitui-se o trombone contralto pelo trombone tenor, e o trombone baixo pelo **trombone tenor-baixo** em si bemol/fá, com válvula transpositora (ver acima), um instrumento de diâmetro largo criado em 1839. O **trombone de válvulas** em si bemol (desde ca. 1830) tem, em lugar de vara deslizante, 3 válvulas com uma válvula transpositora a fá, mas não logrou impor-se. Os trombones (em alemão *Posaune*, do francês antigo *buisine*, alemão medieval *busine* (= *tromba*, ver acima) surgiram no século XV, quando a secção inferior da trompete baixo enrolada se modificou, convertendo-se numa vara móvel. No século XVI existia um coro completo de trombones: discante em si bemol, contralto em fá, o «trombone comum, direito» (PRAETORIUS) em si bemol, o trombone à quarta e à quinta, em fá e mi bemol, o trombone à oitava em si bemol. Mais tarde, no século XVII, este número restringiu-se aos trombones contralto, tenor e baixo, correntes até aos dias de hoje.

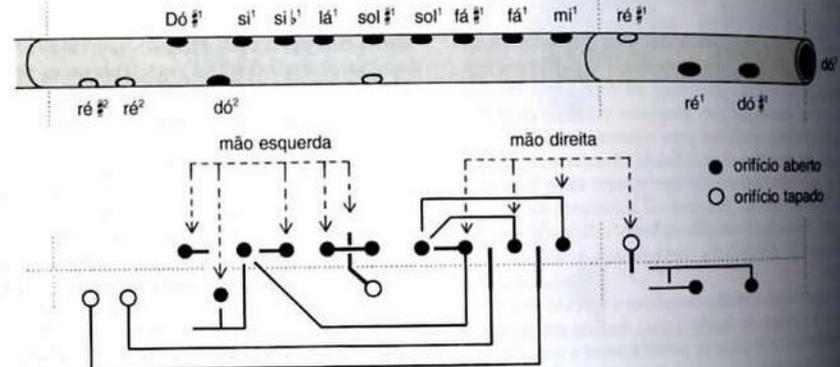


A. Flauta doce

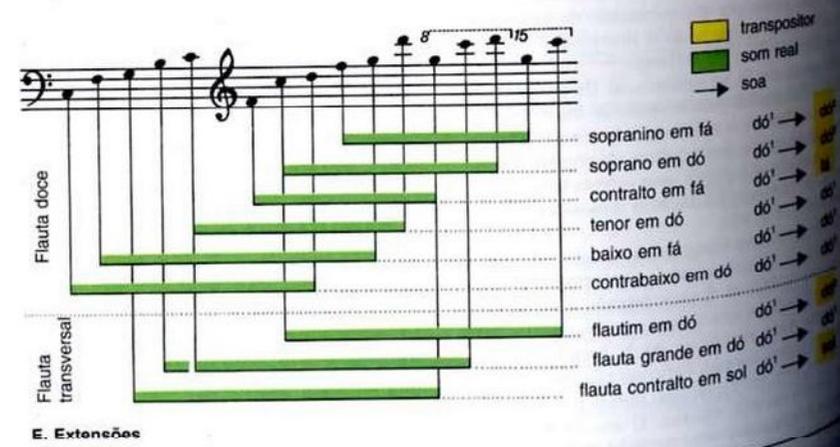
B. Ocarina



C. Flauta transversal, sécs. XVII/XVIII (em cima) e flauta de Böhm, séc. XIX



D Ordem dos orifícios e sistema de chaves da flauta de Böhm



E. Extensões

As flautas pertencem ao grupo dos instrumentos de sopro de madeira, ainda que sejam construídas em diversos materiais (madeira, metal, osso, argila).
Produção do som: uma corrente de ar dirige-se para uma aresta afiada (*bisel* ou *lábio*), que a corta. Nessa ocasião formam-se redemoinhos. Em correspondência com a frequência dos mesmos, origina-se o que se chama um *som de corte*, análogo aos sons de rachadura ou de incisões que se ouvem nas chicotadas, ou aos do vento nos fios telegráficos. Nas flautas, uma parte da corrente de ar dirige-se para a parte exterior do instrumento, e outra parte para o interior do mesmo, amplificando-se por meio da coluna de ar do tubo que funciona como ressoador. As flautas de *bico* guiam mecanicamente a corrente de ar para uma aresta cortante. O som torna-se rígido. Em contrapartida, são de fácil execução. As flautas com **orifício de sopro** permitem a modificação do som através dos lábios do instrumentista que, entre outras coisas, varia o ângulo de ataque.

A altura do som é determinada pelo comprimento da coluna de ar vibrante (cf. p. 14). Na flauta de Pã unem-se tubos de diferente comprimento para formar séries pentatônicas ou diatônicas. Nas flautas de orifícios, o comprimento da coluna de ar vibrante no interior do instrumento é modificado com a abertura desses orifícios. Geralmente, chega até ao primeiro orifício aberto. Quando todos os orifícios estão tapados, soa a nota fundamental. Por isso, as flautas estão vinculadas a uma afinação fixa. As posições de *forquilha* (abertura de um orifício entre dois orifícios tapados) e os orifícios *semi-tapados* influem na formação de nós na coluna de ar (formação de meios-tons). As flautas têm um som suave e escuro, já que carecem dos parciais superiores. Segundo a posição em que são tocadas, distingue-se entre flautas verticais e transversais, além das flautas de vaso, de diversas posições.

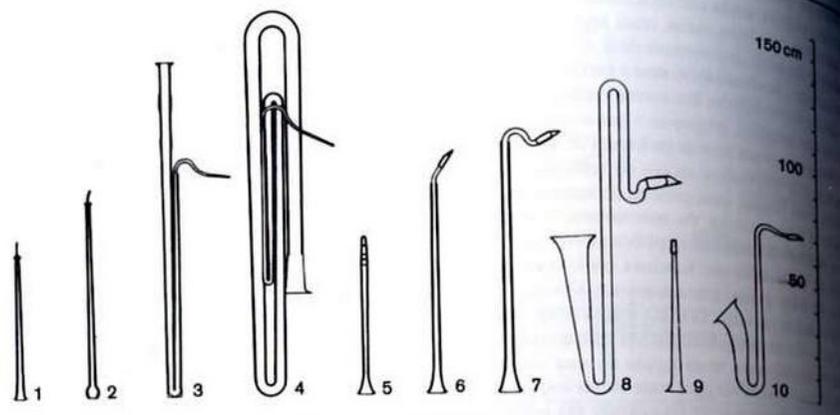
As flautas verticais já existiam nos tempos pré-históricos e, depois, na Antiguidade, como tubos individuais de diversos comprimentos, ou atados em feixes como a acima mencionada flauta de Pã, com ou sem bico. Hoje, o seu principal representante é a flauta doce. A flauta doce ou flauta de *bisel* recebeu o seu nome alemão de *Blockflöte* do *bloco* ou *núcleo* colocado no bico e limitado pelo canal, o qual, por sua vez, guia o sopro do executante para a *aresta* ou *bisel*. A flauta doce tem o furo central com a forma de um cone invertido, e parte dianteira, e um orifício para a obtenção de harmônicos, destinado ao polegar, na parte traseira. Actualmente, constrói-se em 6 tamanhos (fig. E). As flautas baixo e contrabaixo têm *tudéis* em forma de S, e chaves para o dedo mínimo, por causa do seu grande comprimento. A sua extensão é, em todos os casos, de aproximadamente 2 oitavas. As flautas doces chegaram à Europa, vindas da Ásia, na Idade Média, desenvolvendo-se no século XVI até constituírem famílias inteiras. Pelo seu som suave, foram chamadas *flauto dolce* (em italiano) e *flûte douce* (em francês). No século XVIII foram destronadas pela mais brilhante flauta transversal, mas no século XX alcançaram grande difusão como instrumentos familiares.

- Entre as flautas verticais contam-se também:
- a **flauta dupla** de dois tubos, também chamada *flauta acórdica*, desde a Idade Média;
 - a **flauta de três orifícios** (flauta para uma só mão), também chamada *galobé* ou *pipano*, um antigo instrumento militar, tocada em conjunto com um pequeno tambor (*tamborim* ou *tamboril*).
 - **Gemshorn** (corno de gamo), feito com um corno deste animal, que se sopra pela extremidade larga (séc. XVI);
 - **flajolé** (*flageolet*, francês), precursor do flautim no século XVIII.

As flautas de vaso com ou sem bico são de antiga procedência asiática, embora estejam representadas por toda a parte, em especial nas civilizações primitivas. Na Europa, foram confeccionadas em porcelana preciosa, sobretudo no século XVIII. A **ocarina** é uma flauta globular, de barro, com bico (Itália, 1860, fig. B).

As flautas transversais, *traversas* ou *travessas* têm o orifício para soprar colocado na parte lateral da cabeça; nas flautas modernas, têm em volta da embocadura uma placa, sobre a qual se apoia o lábio inferior (BÖHM, cf. fig. C). Requerem uma elaborada técnica de sopro e têm um som susceptível de transformações. De procedência asiática, fazem a sua aparição na Europa na Idade Média (séc. XII), e encontramos-las sobretudo na Alemanha (*flûte allemande*, a partir do séc. XVIII *flûte traversière*). Um representante precoce desta flauta transversal é o **piparo** militar (*Querpfife*, também denominada *flauta suíça* ou de *campo*), de curto tubo cilíndrico de madeira de buxo. No século XVI ampliou-se o seu diâmetro e, construída em diversas tessituras, ingressou na orquestra como **flauta transversal**. Nos séculos XVII/XVIII, desenvolveu-se para se converter num instrumento composto de várias partes, de secção cônica inversa (estreitando na embocadura até ao extremo oposto), com secções finais («pés») intercambiáveis para variar a afinação (pé de dó, pé de si, etc.) e várias chaves. A flauta moderna em dó remonta a TH. BÖHM (*flauta de Böhm*) que foi o primeiro, em 1832, a perfurar os orifícios, não segundo as possibilidades de serem tapados com os dedos, mas antes segundo medidas acústicas, dotando-os com chaves para os dedos. Em 1847, substituiu o tubo cônico por um cilíndrico, em benefício de uma afinação mais precisa, embora com isso tenha abandonado o típico som antigo da flauta. As secções média e final têm uma sucessão de orifícios cromáticos, além de outros adicionais para obter harmônicos. Mediante combinações rígidas ou unilaterais, anéis, acoplagens sobre eixos longitudinais, chaves para trilos, etc., o sistema de chaves oferece um sem-número de possibilidades combinadas de cobertura dos orifícios ao alcance das mãos (fig. D, segundo RITTER).

A flauta contralto, de igual construção, está em sol, a flauta baixo está em si bemol ou em dó. A sua extensão é, em todos os casos, de cerca de 3 oitavas. Durante a segunda metade do século XVIII existiu ainda a flauta de amor em lá. O flautim, piccolo ou oitavino em dó (também em ré bemol) nasceu em finais do século XVIII. Aparece nas bandas e, desde BEETHOVEN (*Quinta Sinfonia*) também na orquestra, desempenhando um importante papel. O flautim tem duas partes, o seu tamanho é igual a metade da flauta, e soa uma oitava acima desta.



A. Forma e dimensões dos instrumentos de palheta 1 oboé 2 corne inglês 3 fagote 4 contrafagote 5 clarinete 6 corno di bassetto 7 clarinete baixo 8 clarinete contra baixo 9 saxofone soprano 10 saxofone tenor



B. Palhetas simples e dupla

Presão do braço

Registro:	grave	médio	agudo
Som:	oco	doce	estridente
Harmônicos:	1.º, 3.º 5.º, 7.º	1.º, 3.º 5.º, 4.º	1.º, 2.º 3.º, 4.º
	falta o 2.º	mais o 2.º	todos presentes

harmônicos determinantes

C. Registos do clarinete (em dó)



D. Gaita-de-foles

transpositor
 som real
 soa

oboe (em dó)	dó ²
oboe-de-amor (em lá)	dó ²
corne inglês (em lá)	dó ²
fagote (em dó)	dó ²
contrafagote (em dó)	dó ²
requinta (em ré)	dó ²
clarinete em si ^b	dó ²
corno di bassetto em fá	dó ²
clarinete baixo em si ^b	dó ²
clarinete contra baixo em si ^b	dó ²
saxofone soprano em si ^b	dó ²
saxofone alto em mi ^b	dó ²
saxofone tenor em si ^b	dó ²
saxofone barítono em mi ^b	dó ²
saxofone baixo em si ^b	dó ²

E. Extensões

Os instrumentos de palheta formam dois grupos, segundo o modo de produção do som:
 — instrumentos de palheta dupla, ou da família dos oboés;
 — instrumentos de palheta simples, ou da família dos clarinetes.

Instrumentos de palheta dupla. A palheta dupla consta de duas lâminas delgadas, finamente talhadas em madeira de cana, atadas sobre um pequeno tubo metálico, e cujos extremos, que vibram livremente, se entrecroçam periodicamente (palhetas de entrechoque, cf. palheta de oboé, fig. B). A palheta torna-se hermética mediante a aplicação lateral de cortiça, e introduz-se no instrumento. O oboé (do francês *hautbois*, «madeira alta») é um instrumento soprano em dó. Consta de um tubo de madeira dura, de secção cônica na Alemanha (fig. A, 1) e cilíndrica em França, com 16 a 22 orifícios e um complexo mecanismo de chaves. Pelo seu diâmetro mais estreito, palheta mais fina e orifícios dispostos de maneira algo diferente, o tipo francês soa mais penetrante do que o alemão.

O oboé-de-amor ou «oboe d'amore» em lá soa mais doce devido ao seu pavilhão piriforme (*pe de amor*); apareceu ca. 1720 e gozou de grande predilecção até finais do século XVIII.

O corne inglês, um oboé contralto em fá com pavilhão piriforme como o oboé-de-amor (fig. A, 2) desenvolveu-se no século XVIII, sendo chamado igualmente oboe da caccia, apesar de não ser utilizado para a caça. O seu tubo era originalmente curvo, sendo direito desde 1820/30 (forma de construção de Paris).

O heckelfone (de HECKEL, 1904) é um oboé barítono em dó (si-fá²), de amplo diâmetro cônico e pavilhão piriforme.

Os sarrusofones (de SARRUS, 1863) são oboés de tubo metálico de diâmetro amplo e técnica de saxofone (contra baixo: si-fá).

O fagote (do italiano *fagotto*, feixe), também chamado dulçaina, em francês *basson*, é o instrumento baixo da família dos oboés; tem dois tubos paralelos de madeira de ácer, inseridos na culatra, e chamados *Flügel* («asa»), em que se insere um tudel ou «S» de metal, e *Bassröhre* («tubo baixo»), com o pavilhão (cf. fig. A, 3), em que se dispõem de 22 a 24 chaves e 6 orifícios. No Barroco, o fagote é um importante instrumento do baixo contínuo.

O contrafagote é constituído por um tubo com várias circunvoluções (fig. A, 4).

O oboé veio da Ásia Menor e do Egipto para a Grécia (salon) e Roma (*tibia*), e mais tarde, no seu tipo árabe, entrou de novo na Europa através da Sicília. Na Idade Média, existia a *charamela* delgada e grande de 7 orifícios, que se construiu, nos séculos XV/XVI, como *bombardeira*, em 7 tamanhos. O tubo introduzia-se na boca até ao apoio labial. Assim, o som resultava rígido. Só no século XVII, com o nascimento do oboé a partir da *bombarda soprano* (HOTTEFFERLE), os lábios passaram a influir na formação do som, e o oboé converteu-se num instrumento altamente expressivo. Encontra-se na literatura desde LULLY (1664). Outros instrumentos da

família dos oboés eram o **Kortholt** («madeira curta», **Rauschpfeife**, sécs. XV/XVI), o **orlo** ou **cromorne**, de tubo cônico curvado (desde a Idade Média até ao século XVII), o **sordun**, de tubo de madeira cilíndrico e múltiplos orifícios (sécs. XV/XVI) e o **Rackett** ou **cervelato**, de forma exterior cilíndrica, com um tubo cônico de comprimento 9 vezes maior do que o cilindro no seu interior (sécs. XVI/XVII).

Os instrumentos da família dos clarinetes produzem o som com uma palheta simples, que fecha periodicamente a via de ar de uma **boquilha de bico** (*palheta batente*, fig. B); produzem harmônicos à duodécima (cf. p. 46). Os clarinetes têm diâmetro cilíndrico, e cônico na parte inferior (fig. A, 5). Posto que os harmônicos pares não ressoam no registo grave, vão-se somando paulatinamente no registo médio, e acham-se normalmente representados no agudo, o som dos clarinetes é de obscura suavidade nos graves e de uma estridente clareza nos agudos (fig. C).

Clarinete, normalmente em si bemol, também em lá e em dó; o mais agudo, a **requinta**, em ré, mi bemol e fá, o **clarinete contralto** em fá ou mi bemol (de pavilhão direito ou dobrado para cima), o **clarinete baixo** em si bemol (fig. A, 7), e o **clarinete contra baixo** em si bemol (fig. A, 8).

Corno di bassetto, clarinete contralto em fá ou mi bemol; surgiu em finais do século XVIII (MOZART), até meados do século XIX tinha uma forma curva ou quebrada com uma caixa que precedia o pavilhão, e dentro da qual o tubo tinha três circunvoluções; actualmente, é construído como o clarinete baixo.

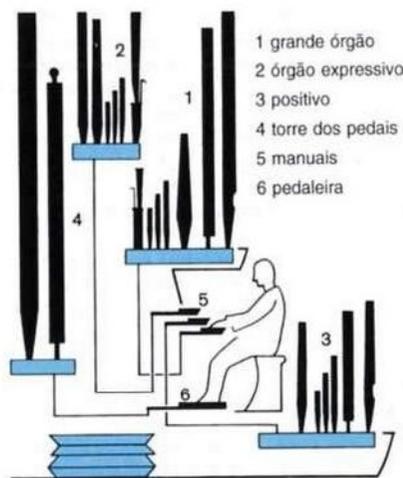
O clarinete surgiu por volta de 1700 a partir do **chalmureau**, um clarinete popular com orifícios, a que DENNER (Nuremberga) aplicou chaves e outros aperfeiçoamentos. Pertence à orquestra desde meados do século XVIII (Mannheim). O clarinete foi um dos instrumentos preferidos do Romantismo (WEBER). No jazz, foi paulatinamente destronado pelo saxofone.

Os saxofones (chamados assim pelo seu inventor, SAX, 1840) reúnem uma boquilha de clarinete com um tubo de latão parabólico, de amplo diâmetro. Produzem harmônicos à oitava e têm uma extensão de aproximadamente 2 oitavas e meia.

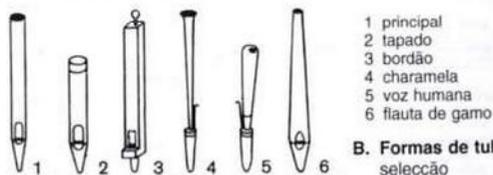
Os seus 8 tamanhos são: **sopranino** em fá ou mi bemol (ré bemol¹-lá bemol³), **soprano** em dó ou si bemol (fig. A, 9), **contralto** ou **alto** em fá ou mi bemol, **tenor** em dó ou si bemol (fig. A, 10), **barítono** em fá ou mi bemol, **baixo** em dó ou si bemol, **contra baixo** e **sub-contra baixo** em dó ou si bemol.

As **gaitas-de-foles** constam de um saco que contém o ar, uma boquilha para o inflar com ar, um canal de ar e os **tubos de tipo clarinete**, mais exactamente um **tubo melódico** e dois **bordões** ou **roncas** que fazem ressoar a fundamental e a quinta. A pressão do ar é regulada com o braço (fig. D).

De origem asiático-oriental, a gaita-de-foles chegou na Idade Média à Europa, onde foi utilizada como instrumento pastoril e militar. A **musette** francesa (séc. XVII) emprega **tubos de tipo oboé** em lugar de tubos de tipo clarinete.



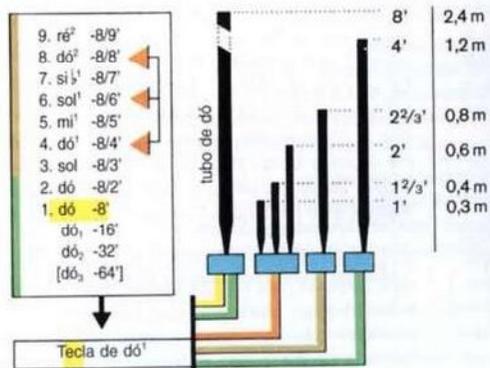
A. Órgão, corte e vista frontal, esquema



B. Formas de tubos, seleção

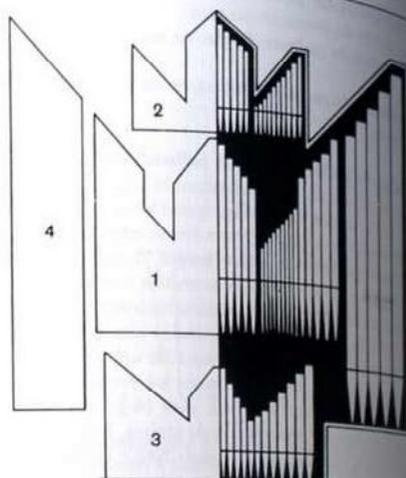


D. Tubos de palheta



E. Registo, eório do harmônicos entre dó. comprimento de tubos em pés (') e modalidades fundamentais dos registos

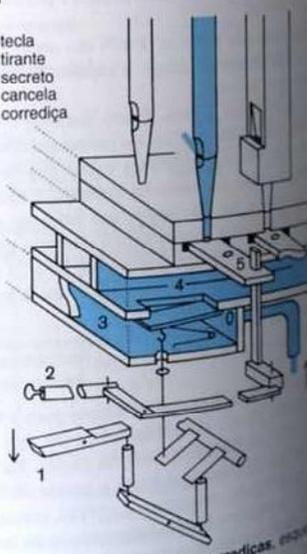
Verde Jogo de fundo Amarelo Jogo de mutação Amarelo Registo aequal Laranja Mistura 2ª de 3 flautas



C. Disposição simétrica aparente dos tubos

Ar

1 tecla
2 tirante
3 secreto
4 cancela
5 corredeira



F. Someiro de corredeiras, esquema

O órgão (do grego *organon*, ferramenta, instrumento) consta de:

- tubagem, canaria ou tubaria (figs. A, 1-4; B);
- sistema de foles, folaria ou sistema de alimentação de ar (cf. corte, fig. F);
- sistemas de transmissão (fig. A, 5-6; F).

Tubagem (tubos labiais e de palheta)

Os tubos labiais produzem o som como as flautas. O ar atravessa a luz da alma e dirige-se para a aresta cortante do lábio superior, seguindo então uma parte para fora e outra para o interior do tubo (fig. D). A altura do som depende do comprimento do tubo (expresso em pés ingleses): o tubo do dó mede 8' («oito pés»), o tubo mais grave tem metade do comprimento, ou seja, mede 4'. Os três tubos podem vincular-se com a mesma tecla do mediante registos (fig. E). Assim, é possível reforçar o som harmónico, e nalguns casos mais além. Estes tubos de harmónicos, no seu carácter de sons parciais ou mutações, também podem acoplar-se à mesma tecla do dó (isoladamente (mutações simples), p. ex. a quinta sol (comprimento do tubo: $2 \frac{2}{3}' = 8/3'$, cf. fig. E) ou em combinações à escolha ou então fixas, chamadas misturas. A fig. E apresenta uma dessas misturas de tubos, usual na construção de órgãos, a de $dó^1 + sol^1 + dó^3$ (2ª de 3 flautas ou cimbalas); estes tubos estão situados no mesmo someiro, e por mistura conferem aos tubos de 8' o típico som claro e agudo do órgão.

Os tubos individuais são agrupados em séries de escalas, chamadas registos ou jogos. Os acoplamentos são sempre efectuados com registos inteiros. O registo de 8', em que coincidem a altura do som e a tecla, recebe o nome de aequal.

Os tubos tapados estão fechados no seu extremo superior (fig. B, 2, 3). Têm um som mais escuro, e soam uma oitava abaixo. Um tubo tapado de 4' tem a mesma altura de som que um tubo aberto de 8' (cf. p. 14).

Outros registos proporcionam novos timbres ao órgão. Dependem, entre outras coisas, do material, p. ex. se os tubos são em madeira em vez de metal (fig. B, 3), da forma, p. ex., cónicos em vez de cilíndricos (flauta de som, fig. B, 6) ou da mensura, p. ex. salicionais estreitos (*Hohlfloeten* (flautas ocas) largos.

Os tubos de palheta produzem o som por meio de uma palheta (batente), fixa a uma garganta inserida no bloco (fig. D). A forma do ressoador determina o timbre. Assim, existem a nasal e delgada *chamarela* (fig. B, 4), a clara chamada «espanhola», ou a suave *voz humana*, de curto ressoador (fig. B, 5). Devido ao seu som penetrante, os tubos de palheta são empregues como solistas ou em misturas de cheios. Os tubos de palheta aparecem na construção dos órgãos apenas a partir dos séculos XV-XVI.

A composição dos registos varia em função da disposição do órgão bem como da arquitectura e da acústica do recinto eclesástico; são classificados por grupos sonoros chamados jogos (fig. A). O grande órgão, situado no

centro da fachada, está provido sobretudo de tubos principais de 8' e de 4', e nos órgãos grandes também de 16'. É accionado pelo manual principal (geralmente, o central). O órgão expressivo, situado por cima do anterior, e o positivo, nas costas do executante, comportam jogos de fundos, mutações simples e jogos de palheta cuidadosamente escolhidos, muitas vezes accionados pelo primeiro e terceiro manuais. Os órgãos grandes também possuem um positivo de peito (situado por baixo do grande órgão, à altura do peito do executante), com jogos solistas claros. Nas torres dos pedais estão colocados os compridos tubos dos baixos (accionados pela pedaleira). Os tubos de um registo estão ordenados por tamanho. A fim de conseguir uma simetria aparente, colocam-se os tubos por meios-tons, alternadamente à direita e à esquerda (fig. C).

Sistema de alimentação de ar

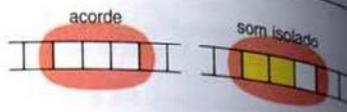
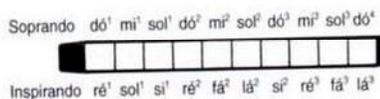
Antigamente, utilizavam-se foles accionados por foleiros. O abastecimento de ar era irregular (*rajadas*). Por isso, desde o século XVII que se trabalhou com foles duplos: um fole de alimentação bombeava o ar para um fole de depósito ou reservatório, o qual estabelecia uma pressão uniforme do ar. Actualmente substitui-se o fole de alimentação por um ventilador eléctrico. As condutas de ar levam este para os secretos e para os someiros, sobre os quais estão instalados os tubos. Os mais importantes sistemas são:

- someiros de corredeiras (fig. F): todos os tubos manejados por uma mesma tecla encontram-se sobre a mesma gravura. Os registos conectam-se mediante uma régua de madeira deslocável, chamada *corredeira* ou *régua de registo*, provida de orifícios para cada tubo, de modo que a série de tubos de um registo se ache situada exactamente por cima dos orifícios. Quando a tecla abre a válvula, o ar flui do secreto para a gravura, e daí para os tubos cujos registos foram accionados (os outros estão fechados pelas corredeiras);
- someiros cónicos (WALKER, 1842): todos os tubos de um registo estão situados na mesma gravura; por uma pressão sobre a tecla, recebem o ar através de uma válvula cónica;
- someiros de resorte (desde cerca de 1400): em vez de corredeiras deslizantes, comportam uma válvula na gravura sob cada tubo.

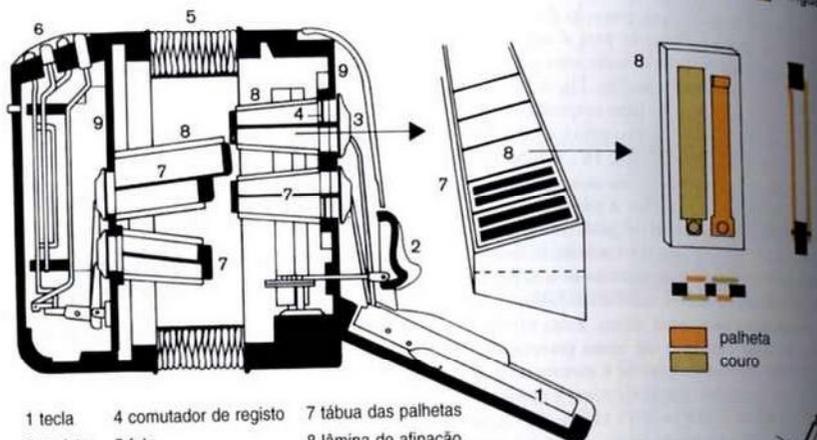
Consola

A ligação das teclas com a tubagem (transmissão) é mecânica (por eixos de madeira articulados) na construção clássica de órgãos. Além deste sistema, nos séculos XIX/XX utilizou-se a *transmissão pneumática* (de pressão maior que a *transmissão mecânica*) ou com electroímãs. Hoje em dia, constroem-se de novo someiros com corredeiras mecânicas (fig. F), em parte combinadas com registação eléctrica para uma mudança rápida dos registos.

Os manuais e os pedais podem acoplar-se de diferentes maneiras, como os registos, que por vezes podem programar-se antecipadamente mediante combinações, e conectar-se ou desconectar-se rapidamente durante a execução.



A. Harmônica diatônica em dó maior, disposição das notas e técnica de execução



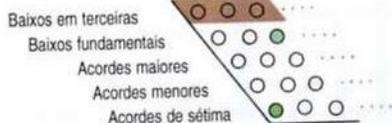
- 1 tecla 4 comutador de registo 7 tábua das palhetas
- 2 registo 5 fole 8 lâmina de afinação
- 3 chaves 6 botões de baixos 9 tampo de ressonância

B. Acordeão, corte



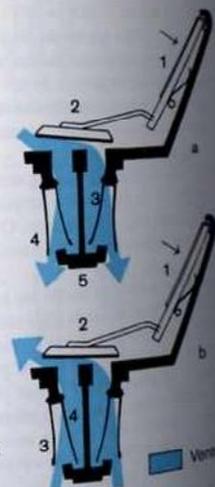
- 1. trêmulo inferior
- 2. série fundamental 8'
- 3. trêmulo superior
- 4. oitava inferior 16'
- 5. oitava superior 4'
- 6. símbolo dos registos
- 7. comutação de registos

C. Lado do discante, registos



3.º acompanhamento	ré ¹	lá ¹	mi ¹	si ¹	lá ²	dó ²	sol ²	ré ³	lá ³	mi ³	si ³	fá ³
2.º acompanhamento	ré ¹	lá ¹	mi ¹	si ¹	fá ¹	dó ¹	sol ¹	ré ¹	lá ¹	mi ¹	si ¹	fá ¹
1.º acompanhamento	ré ¹	lá ¹	mi ¹	si ¹	fá ¹	dó ¹	sol ¹	ré ¹	lá ¹	mi ¹	si ¹	fá ¹
Baixo secundário	ré ¹	lá ¹	mi ¹	si ¹	fá ¹	dó ¹	sol ¹	ré ¹	lá ¹	mi ¹	si ¹	fá ¹
Baixo fundamental	ré ¹	lá ¹	mi ¹	si ¹	fá ¹	dó ¹	sol ¹	ré ¹	lá ¹	mi ¹	si ¹	fá ¹

E. Lado dos baixos, disposição das séries de teclas (para 48 botões) e esquema das combinações de palhetas (5 oitavas)



- 1. tecla
- 2. chave
- 3. palheta
- 4. couro
- 5. tábua das palhetas

- baixo fundam. mi¹ (5 vezes)
- acorde de sétima ré¹ (12 vezes)
- acoplamento de baixos (auxiliar de execução)

Exemplo sonoro

Caixas expressivas: os tubos do órgão recebem o ar de maneira uniforme, pelo que não têm possibilidades de fazer *crescendo* e *decrecendo*. No século XVII instalaram-se determinados registos dentro de caixas de madeira fechadas, a fim de obter efeitos de eco e de distância. A *caixa expressiva de persianas* (séc. XVIII) permitiu que se obtivessem transições dinâmicas sem solução de continuidade, mediante a lenta abertura e fecho das persianas e da tampa da caixa. A *caixa expressiva por progressão* (VOGLER, finais do séc. XVIII) incorpora gradualmente vozes auxiliares. De forma similar trabalha a *caixa expressiva de rotação* e *colectiva* (séc. XIX).

História do órgão (história primitiva, cf. p. 178): nos séculos VIII e IX chegaram órgãos de Bizâncio ao Reino dos Francos, como presentes imperiais para PEPINO O BREVE e CARLOS MAGNO. Os primeiros órgãos de igreja foram colocados em Aix-la-Chapelle (812), Estrasburgo (séc. IX) e Winchester (séc. X). Nos séculos XIV/XV, o órgão já dispunha de muitos registos, vários manuais e uma pedaleira. No século XVII, as fachadas tornam-se mais ricas e incrementam-se os registos especiais, particularmente na Alemanha e França. Importantes construtores de órgãos dos séculos XVII e XVIII foram A. SCHNITZER (†1720, Hamburgo), os irmãos SILBERMANN (ANDREAS, †1743, Estrasburgo, e GOTTFRIED, †1753, Dresden) e R. CLICQOT (†1719, Paris). Durante a segunda metade do século XVIII, o órgão perdeu o seu carácter de instrumento diferenciado (*Werkcharakter*) em benefício de um ideal sonoro romântico com cores orquestrais e transições dinâmicas fluidas (órgão de CAWALLE-COLL, 1811-1899, Paris). O movimento orgânico iniciado por volta de 1900 orientou-se de novo para os ideais sonoros do Barroco.

Instrumentos aparentados com o órgão

Portativo (do latim *portare*, levar), um pequeno órgão portátil que se utilizava especialmente em procissões e cortejos (desde o século XII; época de esplendor, século XV, cf. p. 226, fig. J).

Positivo (do latim *ponere*, pôr), um pequeno órgão fixo, com um manual e sem pedaleira, de poucos tubos, sobretudo flautados de 8' e de 4'. Existiu desde a Baixa Idade Média (altar de Gent). No Barroco, foi utilizado sobretudo como instrumento do baixo contínuo.

Regal ou **regalia** (*regal de bíblia*), um órgão pequeno, piano e portátil, com tubos de palheta de 8', 4' e 16'. O regal surgiu no século XV, tendo passado de moda no século XVIII, certamente devido ao seu som agudo e nasal. **Harmónio**, trabalha com palhetas livres, sem tubos. Tem registos de 4', 8' e 16', 1 ou 2 manuais (dó-dó⁴) com um pedal. O harmónio para o cescendo, e um fole accionado com um pedal. O harmónio nasceu no século XIX (DEBAIN, 1840). Foi usado como substituto do órgão (com composições próprias: LISZT, DVORÁK, SCHÖNBERG, WEBERN e outros), e depois também na orquestra de salão.

Os instrumentos da família das harmônicas produzem o som mediante palhetas metálicas que vibram livre-

mente numa corrente de ar (palhetas livres). O seu precursor foi a **Mund-Aoline**, para afinar órgãos (BUSCHMANN, 1821).

A **harmônica (de boca)** é uma pequena caixa dividida em canais, cada um dos quais contém duas palhetas; segundo a sua construção, obtêm-se diferentes sons soprando ou aspirando (fig. A). É fácil executar acordes; para tocar sons isolados, a língua cobre os canais inúteis. Existem harmônicas em numerosos modelos: diatônicas, cromáticas, baixos, etc.

A **melódica** segura-se como uma flauta vertical de bico; um pequeno teclado (aproximadamente si-dó³) leva a corrente de ar para as palhetas.

O **acordeão** é uma harmônica de fole (fig. B). As suas palhetas livres, com as suas lâminas de vozes que formam registos inteiros, estão unidas aos *bastidores de vozes*. Cada lâmina de voz tem duas palhetas colocadas uma em face da outra e de igual afinação. Por meio de duas válvulas de couro correspondentes, o ar, ao entrar no fole (ar aspirado), faz vibrar só uma das palhetas, e só a outra ao sair do fole (ar comprimido). Os bastidores de vozes podem ligar-se mediante interruptores de registos.

O **lado do discante**, com teclado (aproximadamente fá-lá³) é polifónico: série fundamental 8', séries de trêmulos inferior e superior (as oscilações são produzidas por ligeiras diferenças de frequência, cf. fig. C, 1-3), oitava inferior 16' e oitava superior 4'. Os pontos negros no círculo simbólico situado sobre os interruptores de registo mostram a situação dos registos.

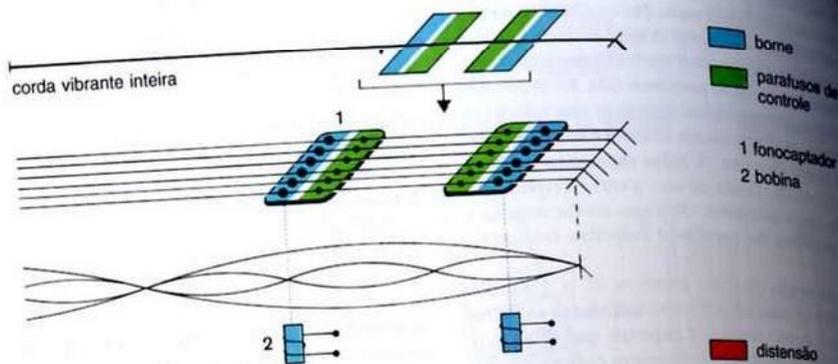
O **lado dos baixos** não tem teclado, mas sim botões (até 120, segundo os modelos). As palhetas abarcam 5 oitavas (fig. E). Os botões estão dispostos em fileiras, que dão origem a combinações fixas de palhetas:

- **baixos fundamentais** (fileira 2): soam de forma individual, mas em 5 oitavas; p. ex., na fig. E: baixo fundamental *mi¹*, baixo secundário *mi²*, e 3 acompanhamentos *mi³*, *mi⁴*, *mi⁵*;
- **acordes maiores e menores** (fileiras 3 e 4): soam 3 notas, cada uma delas tripla (3 acompanhamentos);
- **acordes de sétima** (fileira 5): soam 4 notas, cada uma delas tripla, p. ex., na fig. E: *ré¹+fá¹+lá¹+dó²* (=si) (12 palhetas);
- **acordes de sétima diminuta** (fileira 6, só nalguns modelos): comportam também 12 sons.

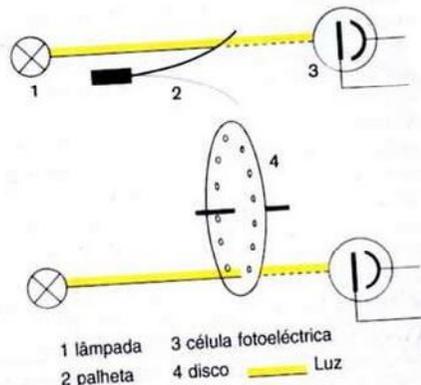
Na primeira fileira estão colocados os **baixos de terceiras** e **alternativos** como baixos fundamentais ou secundários, com uma digitação mais cómoda. O lado dos baixos também pode estar dotado de um manual de vozes individuais. O mecanismo dos baixos, além das combinações fixas, também permite muitas vezes o emprego de outras.

A sonoridade depende em grande medida do manejo do fole («respiração»).

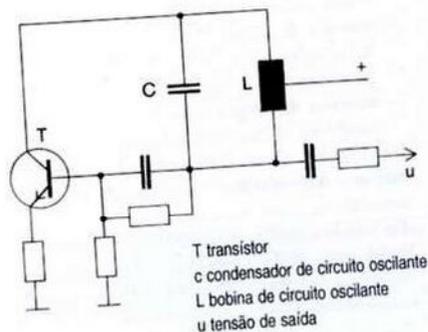
A **concertina** é uma harmônica de mão de secção quadrada ou hexagonal (1834), com botões no lado do discante e no lado dos baixos; foi suplantada pelo **bandónion**, de maior tamanho.



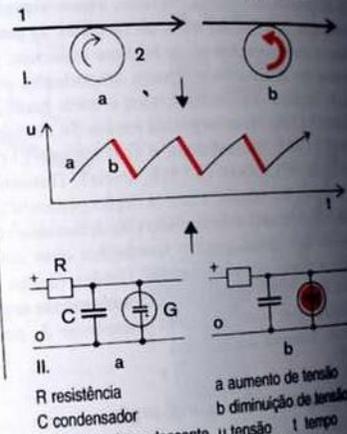
A. Fonocaptadores indutivos em guitarras eléctricas



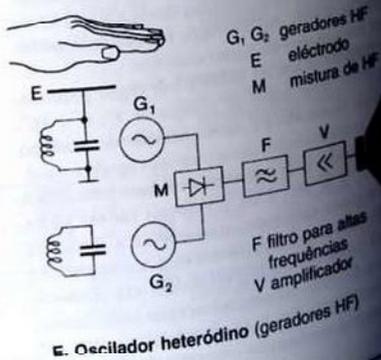
B. Fonocaptação electroóptica com palhetas e discos



D. Gerador de transistor LC para a produção de oscilações sinusoidais



C. Formação de uma curva de dentes de serra por torção lateral em instrumentos de arco (I) e por um comutador RC (II)



E. Oscilador heteródino (geradores HF)

Os electrofonos ou instrumentos musicais eléctricos formam dois grupos:
 I. instrumentos mecânicos tradicionais, electricamente amplificados, como a guitarra eléctrica (sem caixa de ressonância);
 II. instrumentos de construção nova, sempre com teclado (órgãos).
 Estes dois grupos têm em comum a irradiação do som por altifalantes.

Grupo I

A transformação das vibrações mecânicas em oscilações eléctricas com fins de amplificação efectua-se mediante os chamados **fonocaptadores**. Com o princípio indutivo ou electromagnético, muitas vezes utilizado, o oscilador ou electromagnético (p. ex., a corda de aço) modifica o fluxo ferromagnético do núcleo de uma bobina (*borne*). Desse modo induz-se na bobina correspondente uma corrente alterna proporcional à vibração mecânica, a qual pode ser captada, variada e conduzida para o grupo de amplificadores ou de altifalantes. A forma dos fonocaptadores e a sua posição em relação aos osciladores influem sobre o timbre. Assim, nas cordas, os fonocaptadores situam-se por baixo dos nós de vibração (menor número de harmónicos) ou por baixo de ventres vibratórios (maior número de harmónicos). Por isso, as guitarras eléctricas, por exemplo, têm dois ou mais fonocaptadores, que se podem conectar segundo o timbre pretendido. Também tem importância a distância entre o borne e a corda. Essa distância é variável.

Grupo II

Do ponto de vista da produção do som, podem diferenciar-se aqui duas categorias:
 — **produção mecânica do som**, mediante palhetas, cordas ou discos, entre outras;
 — **produção electrónica do som**, mediante geradores RC, LC ou outros.
 Em ambos os casos, as oscilações eléctricas são modificadas por filtros, etc., de modo que uma diferença não resulta necessariamente audível.

A primeira categoria emprega fonocaptadores segundo três princípios de funcionamento:

1. O **princípio indutivo ou electromagnético**, acima descrito.
2. O **princípio capacitivo ou electrostático**, com dois procedimentos:
 No **procedimento de baixa frequência**, o oscilador metálico ou metalizado (palheta, corda ou disco) actua como um eléctrodo, e forma um condensador junto com outro eléctrodo próximo de sinal contrário. Carregado este condensador modifica a sua capacidade em ohms, produz uma tensão variável, susceptível de ser captada. No **procedimento de alta frequência**, o mesmo condensador está situado num circuito oscilatório de alta frequência. Este é desafinado pela capacidade variável do

oscilador mecânico, uma palheta, p. ex. Equilibra-se então a tensão de alta frequência de amplitude variável, produzindo-se novamente uma tensão de baixa frequência proporcional à oscilação mecânica.
 3. O **princípio electroóptico**. Um feixe de luz é periodicamente interrompido por um oscilador ou por um disco rotativo perfurado, sendo dirigido para uma célula fotoeléctrica que produz uma tensão eléctrica variável. A velocidade de oscilação ou de rotação é proporcional à frequência (fig. B).

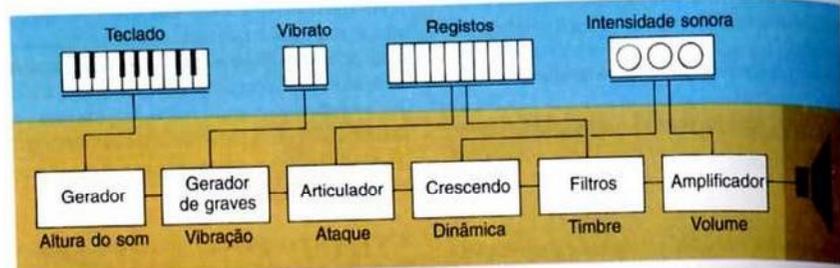
A **segunda categoria** de instrumentos emprega geradores de oscilação puramente electrónicos (*geradores, osciladores*). Esses instrumentos produzem directamente uma oscilação eléctrica, cujos parâmetros dependem do modo de construção do oscilador.

Os mais frequentes são os **geradores de baixa frequência**, o mais antigo dos quais é o *oscilador a lâmpada incandescente*. Nele, um condensador carrega-se lentamente através de uma resistência, até se atingir a tensão que acende uma lâmpada incandescente intercalada em paralelo. Ao acender-se a mesma, a tensão cai bruscamente e a lâmpada apaga-se. Este processo repete-se periodicamente. O seu resultado é uma **oscilação de relaxação** rica em harmónicos, como nas cordas friccionadas, as quais, ao serem friccionadas pelo arco, adquirem tensões de torção (as cordas aderem às cerdas do arco, e torcem-se com o movimento de fricção do mesmo, até que a tensão de torção se torna demasiado grande, soltando-se então as cordas subitamente). No diagrama, a oscilação de relaxação aparece na forma da chamada «curva de dentes de serra» (fig. C).

A velocidade de carga do condensador através da resistência determina a frequência; uma variação de cerca de 6% equivale a um meio-tom. A escala pode ser construída através de uma correspondente cadeia de resistências situada diante do gerador RC (execução monofónica) ou então mediante geradores ou divisores de frequências próprios para cada som (execução polifónica).

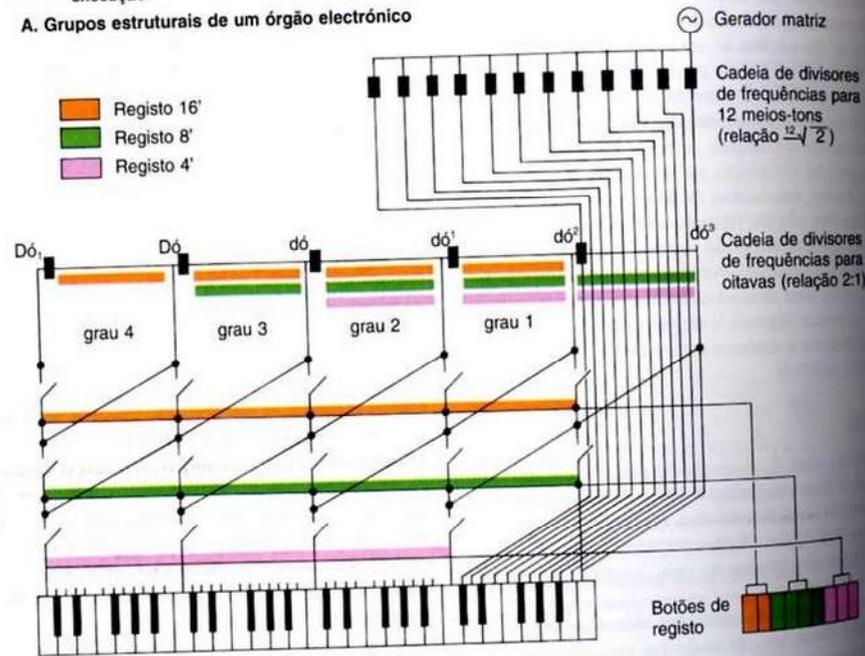
Os **geradores de válvulas ou de transístores** podem trabalhar com um circuito oscilador composto por uma bobina e um condensador, parcialmente intercalado no circuito eléctrico principal (nas válvulas, entre o ânodo e o cátodo, nos transístores entre o colector e o emissor). Por realimentação de uma parte da tensão de saída para o eléctrodo de modulação, o circuito oscilante aumenta para vibrações sinusoidais amplificadas (fig. D).

Geradores de alta frequência ou osciladores heteródinos. Empregam-se com frequência para a execução monofónica (fig. E). Por obtenção da frequência diferencial de dois geradores de alta frequência pode produzir-se uma oscilação de baixa frequência; para isso, por exemplo, pode-se influenciar a capacidade de um dos geradores através de uma mão que se aproxima (exemplo: *Aeterophon*). Também se pode utilizar como osciladores **máquinas de corrente alterna**, cuja frequência de corrente alterna seja proporcional à altura do som.

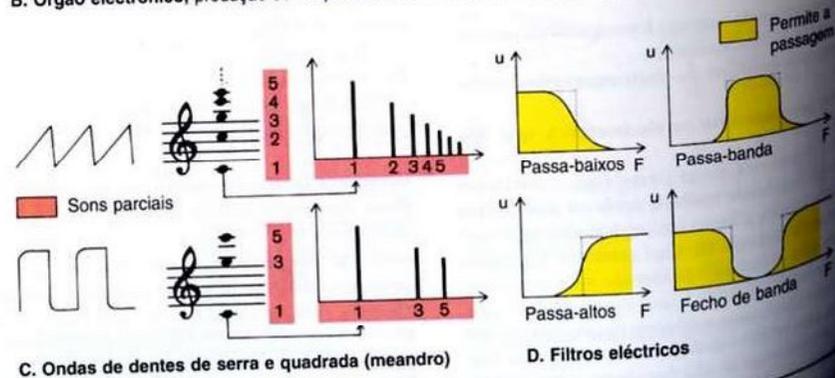


Dispositivo de execução Ondas eléctricas Ondas mecânicas

A. Grupos estruturais de um órgão electrónico



B. Órgão electrónico, produção de frequências e comutação de registos, esquema



O **órgão electrónico** é o mais corrente dos electrofonos. É constituído por **grupos estruturais** isolados e por um **dispositivo de execução** com os elementos de manipulação necessários, tais como o interruptor, os botões, os registos deslizantes e as teclas (teclado para as mãos chamado *manual*, teclado para os pés chamado *pedaleira*; daí o nome do órgão).

A **série dos grupos estruturais** começa com o ou os **geradores** (também *osciladores*) de frequências sonoras. Neste terreno existem instrumentos que geram o som por meios mecânicos e outros que produzem oscilações puramente electrónicas (cf. p. 61). Uma terceira possibilidade consiste em registar fontes sonoras naturais (como sons de órgão), e pôr essas gravações à disposição do instrumento como material de partida.

Os instrumentos com geradores electrónicos raramente têm um gerador próprio para cada som; têm um só para cada um dos doze meios-tons da oitava superior. As frequências das oitavas restantes são obtidas através de *divisores de frequências*, que em todos os casos dividem as frequências iniciais segundo a relação 2:1 (um grau de divisão por oitava, fig. B). A afinação da escala total depende da dos doze geradores-matrizes.

Maior economia de custos é a que se alcança com o emprego de um único gerador-matriz para todas as frequências. Este proporciona a frequência mais elevada, da qual se obtém, na primeira cadeia de divisores, as frequências dos 11 meios-tons restantes da oitava superior e, numa segunda cadeia, as das demais oitavas (fig. B). Por modificação da frequência do gerador-matriz é possível variar a afinação geral do instrumento. A conexão das frequências às teclas de execução é produzida por oitavas, mediante a *conexão de registos*, de forma similar ao que acontece no órgão mecânico (16', 8', 4', etc). Na fig. B, 5 oitavas dos graus de divisão confrontam-se com 4 oitavas do teclado; no entanto, podem utilizar-se (e também combinar-se) todas as oitavas.

O **gerador de sons graves** produz uma frequência de cerca de 3 a 10 Hz, susceptível de ser sobreposta à frequência normal. O resultado é um vibrato (de amplitude).

O **articulador** imita os processos de estabilização dos instrumentos naturais. Os sons percussivos do piano ou do contrabaixo em pizzicato têm um período de iniciação longo, ao passo que os sons sustentados das cordas friccionadas ou dos sopros têm períodos diferentes de iniciação e extinção da oscilação entre os quais há uma passagem que carece de amortecimento (cf. p. 14, fig. F). Como o timbre de um som depende também dos tempos de iniciação e extinção da oscilação, o articulador (ou o «*stocher*») desempenha também um papel importante quanto ao timbre.

No **dispositivo de crescendo** pode variar-se a amplitude média e, por consequência, a dinâmica.

O **grupo dos filtros** é principalmente responsável pelo timbre, já que influi sobre o espectro harmónico (cf.

p. 16). Os geradores produzem diferentes curvas. A *curva de dentes de serra* de um gerador LC é relativamente rica em harmónicos, enquanto a *curva de meandro* (ou *onda quadrada*) corresponde a um som sem harmónicos pares (fig. C). Ou seja, aproximadamente o timbre de um clarinete no registo grave (cf. p. 54, fig. C). Artificialmente, obtêm-se diferentes espectros harmónicos agregando sons sinusoidais (*processo de montagem*, raro) ou, ao invés, filtrando à vontade um espectro rico em harmónicos (*processo de desmontagem*).

Filtros eléctricos (crivos, passadores). Servem para atenuar determinadas frequências ou para as eliminar, deixando passar outras. Tecnicamente, trata-se de comutadores LC, RC, ou dos chamados *filtros activos* que combinam filtros RC com elementos amplificadores. Distinguem-se quatro tipos de filtros:

- **passador de agudos** ou **passa-altos**: corta as baixas frequências e deixa passar as altas (sons de instrumentos de cordas);
- **passador de graves** ou **passa-baixos**: actua de forma inversa (sons de instrumentos de sopro);
- **passador de banda** ou **passa-banda**: combina os passadores de agudos e de graves de modo a apenas passarem as frequências médias (banda larga);
- **fecho de banda**: actua de forma inversa em relação ao anterior (fig. D).

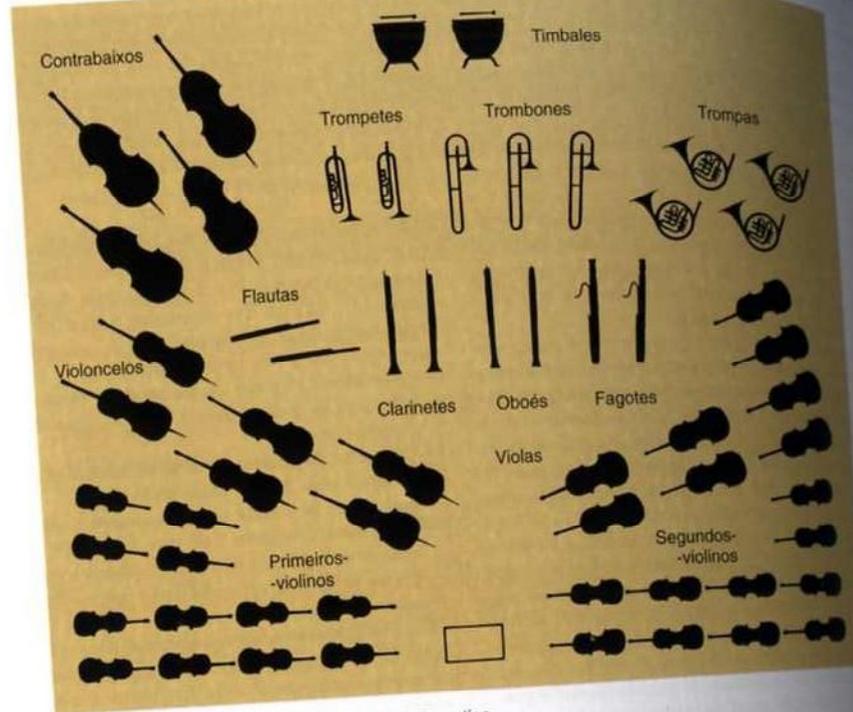
Os filtros agrupam-se em combinações fixas. São conectados mediante registos, que têm frequentemente uma designação instrumental correspondente a um timbre, como, p. ex., «violoncelo», «oboé», etc. Outros grupos estruturais susceptíveis de serem conectados mediante registos, proporcionam efeitos especiais, como a reverberação (*sustain*), o pizzicato, o vibrato por modulação mecânica do som (*Leslie*), etc. Também se podem conectar sequências rítmicas integrais em diferentes tempos.

Os **amplificadores** e os **altifalantes** amplificam, rectificam e transformam as oscilações eléctricas em vibrações mecânicas, isto é, em sons.

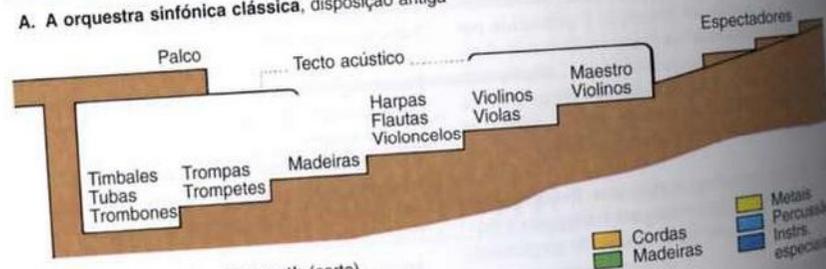
História

O primeiro «órgão electrónico» foi construído pelo norte-americano CAHILL por volta de 1900. Serviu-se de alternadores como geradores de oscilações. O tamanho deste «órgão» equivalia ao de meia sala de máquinas. — Outros precursores particulares foram o instrumento de ondas etéreas de THEREMINS (1924), que produzia uma sucessão de sons sem graus definidos, por aproximação da mão ao emissor (procedimento de alta frequência, cf. p. 60, fig. E) e as «Ondes musicales» de MARTENOT (1928).

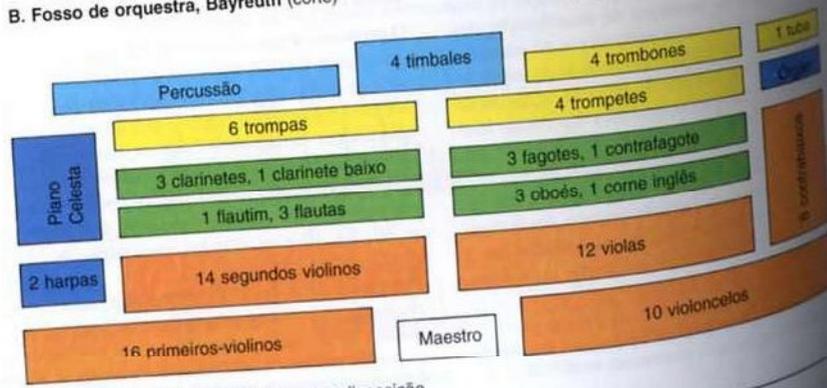
Depois da Segunda Guerra Mundial, desenvolveu-se a produção dos instrumentos electrónicos, no âmbito da música electrónica, por um lado, e da música de entretenimento, por outro. A tentativa de imitar instrumentos tradicionais através de electrofonos está condenada ao insucesso. Em contrapartida, os instrumentos electrónicos podem abrir o campo para novos timbres e para



A. A orquestra sinfónica clássica, disposição antiga



B. Fosso de orquestra, Bayreuth (corte)



C. Grande orquestra sinfónica, nova disposição

Entende-se por **orquestra** um conjunto instrumental de maiores dimensões com vários instrumentistas por voz (isto é, as formações solistas nos agrupamentos de música de câmara (do duo ao noneto). A existência de mais do que um instrumento por voz implica a subordinação do indivíduo até ao ponto da adopção de técnicas iguais (tais como arcadas, etc.), em benefício de um espírito de conjunto que é definido, fundamentalmente, pelo maestro ou chefe de orquestra.

Segundo a sua composição, distingue-se entre **orquestra sinfónica**, de câmara, de cordas, de sopros (ou bandas), de metais, e segundo o género abarcado, entre **orquestras de ópera**, de música religiosa, de entretenimento (ou de música ligeira), radiofónicas, etc., além de **orquestras de dança**, de temas, de circo, bandas militares, e outras. Uma moderna grande orquestra sinfónica (e de ópera) tem aproximadamente a seguinte composição:

- cordas: um máximo de 16 primeiros-violinos (quase sempre só 12), 14 (10) segundos-violinos, 12 (8) violas, 10 (8) violoncelos, 8 (6) contrabaixos;
- sopros de madeira: 1 flautim, 3 flautas, 3 oboés, 1 corne inglês, 3 clarinetes, 1 clarinete baixo, 3 fagotes, 1 contrafagote;
- sopros de metal: 6 trompas, 4 trompetes, 4 trombones, 1 tuba;
- percussão: 4 timbales, bombo, tambor pequeno, pratos, triângulo, xilofone, glockenspiel, sinos, gongo e outros;
- e ainda, segundo as exigências da partitura: 1-2 harpas, piano(s), órgão, saxofone, e outros.

Existe uma disposição clássica dos instrumentistas (REICHARDT, Berlim, 1775), que sofreu apenas ligeiras variações com a disposição americana (STOKOWSKI, 1945) (figs. A e C).

Em contraposição à prática de concertos da orquestra sinfónica, a orquestra de ópera não se apresenta num palco, mas antes, por motivos visuais, num recinto de nível rebaixado situado à frente do palco, chamado *fosso de orquestra* o qual tanto tempera como funde a sonoridade (fig. B).

Orquestra («orchestra») era, na Antiguidade grega e romana, o lugar onde se desenrolava a acção no teatro, e também onde aparecia o coro. Este conceito está ausente na Idade Média. Depois, o termo passou a designar o lugar onde se colocavam os instrumentistas da ópera. Só no século XVIII o termo passou a designar o próprio conjunto instrumental.

O termo **capela** («cappella») designava, nos finais da Idade Média e no Renascimento, os conjuntos vocais (com acompanhamento instrumental). Com o desenvolvimento de uma música instrumental independente no próprio conjunto instrumental, ainda que mais tarde se lhe atribuisse um significado pejorativo em relação ao termo «orquestra». Hoje em dia, emprega-se o termo *cappella* para significar o canto coral sem acompanhamento.

História

Na Idade Média e no Renascimento predominava a execução solista, inclusivamente nos conjuntos instrumentais mais numerosos. Prevalciam os instrumentos

de sopro. Praticamente não existiam composições instrumentais. Executavam-se instrumentalmente obras vocais. A formação dos conjuntos era livre. Só G. GABRIELI atribui as partes das suas *Sacrae Symphoniae* (1597) a determinados instrumentos. A partir de então, as considerações tímbricas entram cada vez mais na composição (MONTEVERDI, *Orfeo*, 1607). Em meados do século XVII, o colorido conjunto renascentista cede o lugar à orquestra barroca que dá preferência ao som das cordas. Em Roma, CORELLI escreve uma composição para cordas a 4 partes, para 14 a 100 instrumentistas; em Paris, LULLY escreve uma obra a 5 partes para os seus 24 *Violons du Roi* (a primeira orquestra com uma disciplina de execução uniforme). Neste autor, dois oboés e um fagote reforçam as vozes extremas. Em algumas secções, em especial no segundo minuetto, intervêm solistas como *Trio*, procedimento que terá continuidade até ao minuetto clássico com a sua secção de «Trio».

Na **orquestra barroca** enfrentam-se dois grupos:

- os **instrumentos de acompanhamento** como o violoncelo, o fagote, o alaúde, o cravo, o órgão, etc., que executavam a parte do baixo contínuo, e
- os **instrumentos melódicos** como o violino, a flauta, o oboé, etc., para as vozes superiores.

A execução é dirigida a partir do cravo, pelo mestre-de-capela; a composição da orquestra barroca é muito variável (p. ex., BACH, *Concertos brandeburgueses*).

A **orquestra clássica** desenvolve-se durante a segunda metade do século XVIII em Mannheim e Paris. A sua sonoridade, marcada pelas 4 partes das cordas e pelas 2 das madeiras, depressa se converteu em norma: primeiros e segundos-violinos, violas, violoncelos (com contrabaixos), 2 flautas, 2 oboés, 2 clarinetes, 2 fagotes; no período inicial do Classicismo, os sopros eram 2 oboés e 2 trompas.

A este instrumental juntam-se, em finais do século XVIII, 2 trompetes e 2 timbales; em BEETHOVEN, 3 trompas (*Terceira Sinfonia*), 1 flautim, 1 contrafagote, 3 trombones (*Quinta Sinfonia*), e depois 4 trompas, triângulo, pratos, bombo (*Nona Sinfonia*).

No século XIX, a **orquestra romântica** (a partir de BERLIOZ) desenvolve-se consideravelmente, sobretudo na secção de metais. O Anel do Nibelungo (1874) de WAGNER requer, além da grande orquestra sinfónica, 1 trompete baixo, 1 trombone contrabaixo, 8 trompas, 2 tubas tenor, 2 tubas baixo, 1 tuba contrabaixo, 6 harpas, além de 2 harpas em cena e 16 bigornas. A composição da orquestra continua a crescer (STRAUSS, *Electra*; SCHÖNBERG, *Gurrelieder*, com mais de 100 executantes).

No século XX ampliou-se sobretudo o grupo dos instrumentos de percussão. Porém, face à orquestra gigantesca, surgem grupos reduzidos, como, p. ex., a *Sinfonia de Câmara* de SCHÖNBERG, para 15 executantes, ou a *História do Soldado* de STRAVINSKI, para 7 músicos. O efectivo instrumental varia hoje em dia segundo cada compositor, podendo incorporar também instrumentos electrónicos, bem como o uso de bandas magnéticas gravadas de antemão.

A. Notação da altura do som

Oitava subcontra: Do, Ré, Mi, Fá, Sol, Lá, Si, 8^{va} *basso*

Oitava contra: Do, Ré, Mi, Fá, Sol, Lá, Si

Grande oitava: Do, Ré, Mi, Fá, Sol, Lá, Si

Pequena oitava: do, ré, mi, fá, sol, lá, si

Primeira oitava: do¹ ré¹ mi¹ fá¹ sol¹ lá¹ si¹

Segunda oitava: do² ré² mi² fá² sol² lá² si²

Tercera oitava: do³ ré³ mi³ fá³ sol³ lá³ si³

Quarta oitava: do⁴ ré⁴ mi⁴ fá⁴ sol⁴ lá⁴ si⁴

B. Claves

Baixo Tenor Contralto Mezzo-soprano Soprano Clave de violino à oitava Clave de violino

C. Modificação da altura dos sons por alterações

2/1 1/2 1/4 1/8 1/16 1/32

440 Hz = lá¹
445 Hz = sol¹
392 Hz = sol²
370 Hz = fá¹
349 Hz = fá²

D. Valores das figuras e das pausas

E. Divisão equivalente de uma nota

4 = quaterna
3 = tercina
2 = bisina

F. Ponto e ligadura de aumento

G. Relação entre duração, tempo do compasso e valor das notas

1.º, 2.º, 3.º e 4.º tempos

Diapasão normalizado

Pentagrama

MM ♩ = 120
MM ♩ = 80
MM ♩ = 60

A notação musical procura fixar a música por escrito. Traduz os diferentes parâmetros da música através de apresentados pela altura e forma das notas; o andamento, a intensidade sonora, a expressão, a articulação, etc., mediante sinais e palavras adicionais, as quais, no entanto, na maior parte dos casos ainda estão ausentes na notação anterior a 1800 (cf. *Praxis interpretativa*, p. 82).

Notação da altura do som (fig. A)

Existem 7 notas de base, designadas por dó, ré, mi, fá, sol, lá e si nos países latinos, e por letras nas notações inglesa e alemã, a partir da nota «lá»: a, b (na notação alemã, h, que nela o «b» corresponde ao si bemol), c, d, e, f e g. Estas notas, ordenadas de dó a si (oitava de dó) repetem-se 8 vezes e são indicadas com minúsculas ou maiúsculas (pequena e grande oitava, respectivamente) e idêntificadas com traços ou cifras desde a oitava subcontra (Dó⁴, 16,35 Hz) até ao dó⁵ (4186 Hz).

O diapasão normalizado, ou som de referência lá¹, fixa todo o sistema, com 440 Hz, a altura de som absoluta de toda a escala. A cada som corresponde uma cabeça de nota colocada num sistema de linhas traçadas a intervalos de terceira, instaurado por GUIDO DE AREZZO por volta do ano 1000. Normalmente, trata-se de 5 linhas (pentagrama), e de 4 (tetragrama) na notação gregoriana. Nas tessituras extremas, as linhas suplementares não permitem uma correcta visualização. Nestes casos indica-se oitavar para cima mediante a indicação 8^{va} e para baixo mediante a indicação 8^{va} *basso*... (oitava *basso*), até ao retorno à notação normal (*loco*).

Para a fixação da altura dos sons, empregam-se claves no início do pentagrama. A mais usual é a clave de sol ou clave de violino, que determina que a nota situada na segunda linha do pentagrama (contadas de baixo para cima) é um sol¹ (fig. A, centro). Para as notas mais graves utiliza-se a clave de fá ou clave de baixo. Esta determina que a nota situada na quarta linha é um fá (fig. A).

Também é corrente o emprego das claves de dó (dó¹, fig. B), na quarta linha como clave de tenor para o violoncelo, o fagote, o trombone tenor, etc., na terceira linha como clave de contralto para a viola, o corne inglês, o trombone contralto, etc., na segunda linha como clave de mezzo-soprano, e na primeira como clave de soprano. Em lugar da clave de tenor, utiliza-se também a clave de sol à oitava, cujo âmbito sonoro está situada uma oitava abaixo da sua notação pelo que coincide aproximadamente com o âmbito sonoro da clave de tenor.

Modificação da altura dos sons mediante alterações (fig. C)

Um sustenido (♯) anteposto a uma nota eleva a mesma em um meio-tom. O nome dessa nota modifica-se, juntando-se-lhe a palavra «sustenido», p. ex. «sol sustenido». (Na notação alemã, junta-se o sufixo -is à letra correspondente à nota primitiva, p. ex. «gis»). Um bemol (♭) precedendo uma nota, baixa a sua altura em um meio-tom. O nome dessa nota modifica-se acrescentando a palavra «bemol», p. ex. «sol bemol». (Na notação primitiva, junta-se o sufixo -es à letra correspondente à nota primitiva, quando se trata de uma consoante, e o sufixo -i, se se trata de uma vogal, p. ex. ges e as, com excepção da letra b, que por si só já indica «si bemol».) A elevação de um som inteiro obtém-se mediante um sustenido duplo (x), respectivamente «sol sustenido duplo» e

«gis») = lá, cf. p. 84, fig. A), e a descida de um tom inteiro, por meio de um bemol duplo (x); «sol bemol duplo» ou «geses» = fá). O bequadro (♯) anula a alteração. Regra geral, estas alterações ou acidentes só são válidos por um compasso. Para que o sejam para uma peça inteira, devem ser colocadas no início desta.

Valores das notas e das pausas (fig. D)

A duração do som é indicada mediante as figuras. O ponto de partida da subdivisão dos valores das figuras é constituído pela semibreve (♩). A breve (♩) mantém a forma da brevis antiga (cf. pp. 210, 232). Os valores menores (mínimas, semínimas, colcheias, etc.) têm hastes ascendentes à direita ou descendentes à esquerda (a mudança de orientação dá-se a partir da terceira linha do pentagrama, ou seja, p. ex. na clave de sol, a partir do si¹, fig. A), e ainda colchetes (a partir da colcheia), sempre viradas para a direita. Para uma melhor visualização, podem-se unir as notas com colchetes mediante barras, formando grupos, especialmente no caso de uma distribuição silábica na música vocal e no de figuras instrumentais homólogas na música instrumental.

A cada figura corresponde um sinal de pausa (fig. D). As pausas podem ser prolongadas através de ponto de aumentação (mas não mediante ligaduras). No caso de pausas que abarcam vários compassos, indica-se o número dos mesmos por cima da pausa correspondente. Quando se exige uma divisão da nota diferente da divisão binária normal, utiliza-se o valor imediatamente inferior ou o seguinte e reúnem-se as figuras com um algarismo em unidades homogêneas. Obtém-se assim as bisinas (em compasso ternário ou de subdivisão ternária), as tercinas, quatrinas, quintinas, etc. (fig. E). Dentro do compasso, um ponto de aumentação prolonga a nota em metade do seu valor; cada ponto suplementar acrescenta ainda a metade do valor do ponto precedente. As ligaduras unem notas consecutivas de igual altura prolongando a sua duração para além das barras de compasso (fig. F).

Tempo, unidade de tempo e valor das notas (fig. G)

A semínima é normalmente considerada a unidade de referência da pulsação para o ritmo e a unidade de tempo do compasso. O tempo absoluto (ou andamento) pode ser fixado com o número de pulsações por minuto, para o que se emprega o Metrónomo de Mälzel (1816). Uma indicação M.M. ♩ = 60 estabelece uma correspondência de 60 pulsações por minuto, ou seja, uma semínima por segundo. Neste caso, o tempo do compasso e o segundo coincidem. Em M.M. ♩ = 80, 4 impulsos correspondem a 3 segundos, e em M.M. ♩ = 120, a 2 segundos. Por conseguinte, o andamento torna-se mais rápido devido ao reduzido valor das notas.

Divisão do compasso

Vários tempos agrupam-se em compassos, em que o primeiro tempo tem geralmente um peso particular. O número e tipo dos valores das notas de um compasso são definidos por uma fracção, cujo denominador indica o valor da unidade escolhida e o numerador o número de unidades por compasso: p. ex. compassos de 3/4, 4/4, etc. O compasso de 3/4 pode ser indicado por um sinal especial em forma de semicírculo (C); quando o e está cortado (C) a mínima é tomada como unidade de tempo (compasso *alla breve*) e com isso indica-se, em geral, um andamento mais rápido.

Un poco sostenuto

Flautas
Oboés
Clarinetes em si b
Fagotes
Contrafagote
Trompas em dó
Trompas em mi b
Trompetes em dó
Timbales em Dó, Sol
Violinos I
Violinos II
Violas
Violoncelos
Contrabaixos

J. Brahms, Primeira Sinfonia Op. 68, em dó menor, início

■ Madeiras ■ Metais ■ Percussão ■ Cordas

Denomina-se **partitura** o registo gráfico simultâneo de várias vozes, sobrepostas de modo a poderem ser todas abarcadas com a vista ao mesmo tempo. Todas as notas e pausas a serem executadas simultaneamente devem situar-se, por isso, numa linha exactamente vertical (cf. fig. contraabaixos, timbales e contrafagote: 6 colcheias contra as notas e pausas das vozes restantes).

Na partitura, as **barras de compasso** servem como linhas divisórias, para uma melhor orientação. A barra de compasso surgiu no século XVI. A partir do século XVII, passou a indicar também que a primeira nota que se lhe segue representa um ponto de apoio que se repete regularmente, de acordo com a indicação de compasso.

Os primeiros 4 compassos da Sinfonia n.º 1 de BRAHMS (fig.) comportam, em consequência, 4 desses pontos de apoio, mas os dois últimos são anulados pelas ligaduras entre compassos nos violinos e violoncelos (síncopas que também ocorrem a meio do compasso). O resultado é um movimento flutuante que se sobrepõe às barras de compasso.

Disposição das partes

É feita por famílias de instrumentos e dentro de estas, por tessituras. Desde o século XIX que a base é formada pelas cordas; por cima destas figuram os instrumentos de percussão (com o timbale metálico próximo dos sopros de metal), depois os sopros de metal (trompas, trompetes, trombones e tubas), e depois, finalmente, os sopros de madeira: flautas (aparecendo o flautim no topo da partitura), oboés, clarinetes e fagotes. As partes vocais (com os solistas acima do coro) figuram imediatamente por cima das cordas (antigamente, estavam por baixo das violas e por cima do baixo de arco que as acompanhava na sua função de baixo contínuo).

Os instrumentos solistas e a harpa figuram directamente por cima das cordas.

O início da Sinfonia n.º 1 de BRAHMS é de leitura relativamente simples, devido ao pequeno número de instrumentos transpositores e ao seu movimento motivico, que consta de três níveis, numa união de instrumentos que faz lembrar os registos do órgão (fig.). Os dois grupos de violinos apresentam o tema principal em oitavas paralelas. — As violas estão por baixo, em clave de contralto ou de viola. Estão escritas a duas vozes, com a indicação de *div.* (*divisi*, *divididas*), ou seja, uma parte das violas toca a voz superior, enquanto a outra toca a voz inferior (em vez de tocar as cordas duplas). As violas executam aqui um contracanto com os violinos, melodicamente descendentemente o movimento de balanço do compasso 6/8 mediante acentuações sobre o primeiro e o quarto tempos (em contraste com as ligaduras sincopadas do tema dos violinos).

Os violoncelos e os contraabaixos têm frequentemente a mesma parte; aqui estão escritos em pautas separadas, reunidas com uma chaveta. Os violoncelos dobram o tema principal dos violinos, mas à oitava inferior em clave de tenor; o tema é assim enunciado em três oitavas ao mesmo tempo (timbre específico). O contraabaixo marca o ritmo de colcheias sobre um

dó à maneira de um pedal, ainda que o seu som real seja uma oitava abaixo da nota escrita, ou seja, Dó. A **percussão** é escrita da maneira mais simples possível, p. ex., os instrumentos sem altura tonal determinada, sobre uma linha. Os dois timbales do exemplo só estão afinados em dó (tónica: dó menor) e sol (dominante: sol maior), pelo que não requerem armação da clave.

A maior parte dos instrumentos de metal são transpositores. A notação toma em conta a sua afinação natural (cf. p.46). Das trompas (quase sempre em número de 4, escrevem-se em dois pentagramas reunidos com uma chaveta), duas estão aqui em dó, reforçando a pedal (dó-dó¹), e duas em mi bemol: a primeira terceira (mi¹-sol²) soa na verdade uma sexta maior abaixo, sol¹-si¹ ou seja, na mesma altura das violas (acoplamento sonoro). — As duas trompetes em dó soam tal como estão escritas.

Os instrumentos de madeira estão dispostos aos pares, com a respectiva notação. Tal como as violas e trompas, tocam o contratema abrangendo quatro oitavas: as flautas e os oboés soam como estão escritos, os clarinetes em si bemol soam 1 tom abaixo da notação, pelo que se deve escrever a sua parte em ré menor (1 bemol) para que soe em dó menor (3 bemóis); os fagotes soam como estão escritos, mas o contrafagote soa uma oitava abaixo da notação, ou seja, o seu Dó soa Dó¹.

Para além da grande partitura de direcção, de formato in folio, surgiu em finais do século XIX a **partitura de bolso**, ou partitura de estudo em formato in 8.º (desde 1886, Leipzig; a fig. corresponde aproximadamente ao tamanho original).

Denomina-se **particella** um esboço de partitura em que o compositor reúne as vozes em poucos pentagramas, ordenadas por grupos, para depois as distribuir com maior exactidão entre os diversos instrumentos.

A **redução para piano** representa a tentativa de reunir as vozes principais de uma partitura, na medida do possível, em dois pentagramas para piano (à semelhança da improvisada redução à vista). As reduções pianísticas são especialmente importantes para o estudo de partes e coros na ópera. Os mestres-de-capela e organistas dos séculos XV e XVI realizavam já «reduções» dessas ao transcreverem em *tablatura* peças vocais (motetos, missas, etc.). Inversamente, é possível, a partir de uma peça para piano, eventualmente através da etapa intermédia da *particella*, elaborar uma partitura de orquestra através de uma *orquestração* (procedimento de composição muito frequente nos séculos XIX-XX).

História. No século XVI apareceu a *tabula compositoria*, primeira forma de partitura, que servia de meio auxiliar na composição da música polifónica. No entanto, até ao final do século XVIII era corrente a impressão e execução da música polifónica utilizando as partes sem partitura. A direcção exercia-se a partir do cravo (época do baixo contínuo). Só a partir do século XIX se impuseram partituras para execuções com chefe de orquestra. O século XX desenvolveu novos tipos de partituras.

Registo das abreviaturas, sinais e indicações de execução

Salvo indicação em contrário, os termos musicais são de origem italiana.

A

abandoné (fr), livre, sem restrições

a battuta, a compasso

abbandonatamente, com entrega

abbassamento, abb., enfraquecendo, deixando cair (a voz)

a bene placito, à vontade → ad libitum

abreviatura, notação abreviada. As abreviaturas mais comuns são:

— Repetição de sons; a abreviatura mostra a altura do som, a sua duração total e o ritmo da subdivisão:



— Sons alternados:



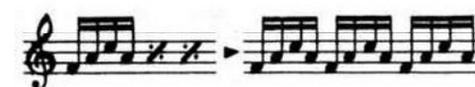
— Repetição de figuras e compassos (primeiro exemplo); a repetição pode ser indicada por «simile» (ou «segue»).



A repetição de acordes quebrados também pode ser indicada por «arpeggio»:



O sinal de repetição para uma figura era, antigamente, ♩ e, na actualidade \times (cf. exemplo). O mesmo sinal é também empregue para a repetição de compassos inteiros. Para a repetição de um compasso, utiliza-se também o termo «bis» (duas vezes):



— Repetição de figuras com variação da altura do som; a figura deve prosseguir de igual maneira até chegar à nota indicada:



— Duplicação de oitava; para tocar junto com a oitava superior ou inferior:



Abstrich (al.), ♩ , arcada descendente (→ arcada)

a cappella, para coro vocal sem acompanhamento instrumental

a capriccio, à vontade (tempo)

accarezzevole, acariciando, lisonjeando

accelerando, accel., acelerando

accent (fr.), → apogiatura; apogiatura longa, ascendente ou descendente por segunda:



O accent também se combina com outros sinais, como por exemplo: «accent e mordente» (a), «accent e trinado» (b, c); os exemplos musicais foram extraídos da tabela de ornamentos de J. S. BACH:



acceso, inflamado, feroso

acciaccatura, literalmente «esmagamento», ornamentação com apogiaturas breves e fortemente dissociadas, especialmente no arpejo:



accompanato, accomp., acc., com acompanhamento escrito (recitativo, cf. p. 144)

acento, ♩ , ♩

acidente, sinal que indica uma alteração:

— suscitado \sharp , elevação de um meio-tem;

— bemol \flat , abaixamento de um meio-tem;

— suscitado duplo \times , elevação de dois meios-tons;

— bemol duplo \flat , abaixamento de dois meios-tons;

— bequadro \natural , anula as alterações simples e duplas.

Os acidentes colocados no começo do pentagrama valem para toda a peça (armação da clave; determinação da tonalidade por alterações); os acidentes colocados num compasso só valem para este (alterações acidentais); os acidentes situados por cima da cabeça das notas, fora do pentagrama, são facultativos; os acidentes entre parênteses são chamados «de precaução» e servem de lembrança ou de esclarecimento:



adagio, ad^o, lento

adagissimo, lentíssimo

à deux (fr.), → a due

ad libitum, ad lib. (lat.), à vontade, livremente em matéria de tempo ou de interpretação; com liberdade quanto à escolha de vozes ou instrumentos para a execução.

a due, a 2, a dois, no caso de instrumentos aos pares na orquestra, tocar uma voz a dois; em → uníssonos ou dividindo o acorde, → divisi

a due corde, deslocação do teclado → pedal

ad una corda, → pedal

aequal (lat), igual; soa como está escrito; registo de 8^o no órgão

Aevia, abreviatura de alleluia

affabile, afável, amável

affanato, conturbado, ansioso, angustiado

affetuoso, con affetto, afectuoso, com afecto

affretando, affretato, → acelerando

agevole, ligeiro, movendo-se agilmente

agile, agilmente, ágil, com agilidade

agitato, agitamente, agitado, inquieto, excitado

al fine, até ao fim

al. à la, até

alla breve, é compasso de 4/4 ao dobro da velocidade; a unidade de tempo é a mínima em vez da semínima

alla marcia, à maneira de uma marcha

alla misura, rigorosamente a compasso

alla polacca, à maneira polaca, a modo de uma polaca

alla siciliana, à maneira siciliana, como uma siciliana (6/8)

alla tedesca, à maneira alemã

alla turca, à maneira turca

alla zingara, alla zingaresce, à maneira cigana

alla. all', à maneira de, ao estilo de

allargando, allarg., tornando o andamento mais lento e amplo (muitas vezes, também mais forte)

allegro, all'gretto, all', algo movimentado, um pouco mais

lento que → allegro

allegro, all', alegre, rápido

allentando, tornando-se mais lento

all'ungarese, à maneira húngara

all'ottava, 8^{va}, → ottava

all'unisono, → uníssonos

al reverso, al rovescio, ao inverso, por movimento contrário

al segno, (repetição) até ao sinal, → segno, → da capo

alternativamente (fr.), **alternativo** (it.), alternando; indica a repetição de um andamento de dança ou de uma parte de um andamento depois de interpolações

altra volta, outra vez

alzamento, alzato, alz., indica um cruzamento de mãos no teclado

alzati, levantar abafadores, → pedal

amabile, gentil, amável

a mezza voce, a meia voz

amorevole, con amore, amorosamente, com amor

ancora, ancora più, outra vez, mais ainda

andante, and., andando, tranquilo, moderadamente lento

andantino, and^{ino}, um pouco mais lento que → andante

angemessen (al.), moderado, regular

angoscioso, angustioso

anima, con anima, alma, com alma

animato, com alma, animado

animoso, vivo

anmutig (al.), com graça

a piacere, livremente, em tempo e execução; equivalente a → ad libitum

apogiatura, nota ornamental que precede a nota principal, o mais frequentemente à distância de segunda (inferior ou superior). Se houver mais do que uma apogiatura → apogiatura dupla, → apogiatura múltipla.

A apogiatura pode ser executada no lugar da nota principal (ou seja sobre o tempo), ou no da nota precedente (ou seja, antes do tempo). Nos séculos XVII-XVIII, era executada tanto sobre o tempo como antes dele (1); no século XVIII, apresentou-se cada vez mais como dissonância acentuada, sobre o tempo (2, 3, 4); no início do século XIX, coloca-se geralmente sobre o tempo, mas sem ser acentuada (5a), e depois, finalmente, antes do tempo (5b). Alguns exemplos de notação e de execução:

1) forfall e backfall (PURCELL);

2) → accent (J.S. BACH) e port de voix (RAMEAU) ascendente e descendente;

3) apogiaturas consecutivas (QUANTZ);

4) apogiatura longa;

5) apogiatura breve; valor irracional das notas, o mais curto possível

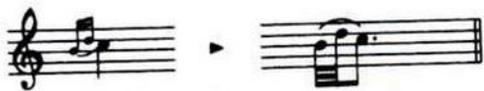


4) apogiatura longa;

5) apogiatura breve; valor irracional das notas, o mais curto possível



apogiatura dupla (al. Doppelvorschlag, Anschlag; fr. port de voix double). → apogiatura comportando duas notas com intervalos distintos:



apogiatura múltipla (al. Schleifer). → apogiatura de duas ou mais notas que conduzem por graus conjuntos ascendentes (raramente descendentes) até à nota principal, quase sempre sobre o tempo; no século XIX também se executava antes do tempo:



A apogiatura múltipla existe em numerosas variantes, entre as quais: a) tierce coulée (fr.: CHAMBONNIÈRES, COUPERIN), b) indicação da época de BACH, c) apogiatura múltipla com ponto (QUANTZ):



appassionato, apaixonado
appoggiando, apoiando, ligado
appoggiato, apoiado, sustentado (voz)
appoggiatura, → apogiatura
appuyé (fr.), com ênfase

a prima vista, à primeira vista, sem conhecimento prévio
a punta d'arco, com a ponta do arco
a quattro mani (it.), à **quatre mains** (fr.), a quatro mãos
arcada, movimento do arco determinando a articulação e o fraseado; existem dois movimentos de base:
— puxando (descendente) ▸
— empurrando (ascendente) ▸

Uma ligadura pode reunir as notas executadas na mesma arcada. Para os efeitos de arco em particular, veja-se:
→ arpejo, → col legno, → flageolet, → flautando,
→ détaché, → loured, → martelé, → ondeggiando, → portato, → ricochet, → sautillé, → staccato, → sul ponticello,
→ sulla tastiera (sul tasto), → tremolo
arcato, com o arco
arco, col'arco, c.a., com o arco (depois de → pizzicato)
ardente, inflamado, feroz
arditamente, **ardito**, audaz, virtuósístico
ardore, con ardore, ardor, com ardor
arioso, cantável, lírico
arpeggiando, **arpeggiato**, arp.: arpejando, tocando em

arpejo, acorde quebrado, à maneira da execução de uma harpa; indica-se mediante uma linha ondulada, interrompida ou contínua:



arraché (fr.), pizzicato forte, arrancado
assai, muito

assez (fr.), bastante
a tempo, retorno ao andamento fundamental, ao compasso
a tempo giusto, num andamento adequado
attaca, no fim de um andamento, indica que este deve ser encadeado directamente com o seguinte, sem pausa
au chevalet (fr.), → sul ponticello
Aufstrich (al.), ↗, arcada ascendente
ausdrucksvoll (al.), expressivo
a vista, → a prima vista

B

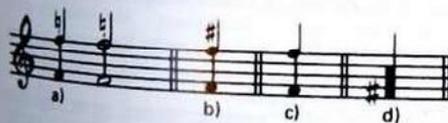
barré (fr.), literalmente, «com barra»: nos instrumentos de trastos, como a guitarra, formação de uma espécie de pestana móvel com os dedos pisando todas as cordas (→ capotasto)
bassa ottava, 8va bassa, → ottava
basso, b., baixo
basso continuo, **continuo**, **b.c.**, **B.c.**, baixo continuo (cf. p. 100)
Bebung (al.), «tremor», pequena variação da altura do som, moderadamente rápida, para intensificar a expressão, principalmente no clavicórdio (→ tremolo):



Begleitung (al.), acompanhamento
bemol, ♭, **bemol duplo**, ♭♭, → acidente
ben, **bene**, bem
ben legato, bem ligado (→ legato)
bequadro, ♯, → acidente
beruhigt (al.), acalmado
bestimmt (al.), decidido, preciso
bewegt (al.), agitado
bis (al.), até
bis (lat.), duas vezes, repetir a passagem (→ **abrevedado**)
bocca chiusa, a **bocca chiusa**, com a boca fechada
Rogen (al.), arco
bouche fermé (fr.), → **bocca chiusa**
bouché (fr.), tapado (órgão), fechado (instr. de cordas)
bravura, con bravura, com brio, com virtuosismo
brillante, brilhante
brio, con brio, brio, com brio

C

C, compasso de $\frac{4}{4}$
c., → con
c. a., col → arco
cadence (fr.), ∞ → grúpeto
cadência, fórmula harmónica conclusiva (cf. p. 97); passagem improvisada (→ fermata; cf. p. 122, concerto)
cadenza, **cad.**, → cadência
cadenzato, cadenciado, rítmico
calando, **cal.**, ↘, deixar baixar, afrouxar o andamento e a intensidade sonora
calmando, **calmato**, acalmado, acalmado
cantabile, cantado, cantável
cantus firmus, c.f.: (lat.), «voz firme», parte dada numa composição polifónica, voz principal
capotasto, pestana, dispositivo mecânico modificador da afinação para instrumentos de trastos, como a guitarra (→ barré)
capriccioso, **caprice.**, caprichoso
carezzando, **carezzevole**, acariciando, ternamente
c.b., → col basso
c.d., colla → destra
cédez (fr.), tornar mais lento o andamento
celere, rápido
c.f. (lat.), → cantus firmus
chevalet, **au** (fr.), → sul ponticello
chiaramente, claramente, nítido
chiuso, fechado (trompa)
cluster (ing.), «agregado sonoro», podendo ser executado por todos os instrumentos de execução polifónica, pela orquestra ou pelo coro; no teclado produz-se com a mão ou com o antebraço; ex. de notação: a) todas as teclas brancas entre fá¹ e fá³, duração uma semínima e uma mínima respectivamente; b) todas as teclas negras; c) todos os graus cromáticos de fá¹ a fá²; d) todos os graus cromáticos de fá^{#1} a dó²:



c.a., col → ottava
col, **coll'**, **colla**, → con
col arco, c.a., → arco
col basso, c.b., com o baixo, com o contrabaixo
colla destra, → destra

colla parte, com a voz principal: adequar o acompanhamento à voz principal ou solista
colla punta d'arco, com a ponta do arco
col legno, técnica de arco nos instrumentos de cordas: friccionar ou percutir «com a madeira» do arco (c.l. battuto)
coll'ottava, c.o., → ottava
come prima, **come supra**, como antes, como em cima
comodo, como está, sem acrescentar ornamentação
con, **col**, **coll'**, **colla**, c., com
con affetto, com afecto, com expressão, com sentimento
con calore, com calor
conciato, excitado
con delicatezza, com delicadeza
con fuoco, com fogo
con grazia, com graça
con gusto, com gosto, com

con moto, com movimento, movimentado
con slancio, com arrojo, com arrebatamento
con spirito, com espírito
contano, **cont.**, «contar» os compassos de espera (para os membros da orquestra)
continuo, **cont.**, → baixo contínuo
coperto, coberto, cobrir o timbale com um pano para abafar o som
cordas duplas, execução simultânea de duas ou várias notas (instrumentos de arco); pode ser indicado pela expressão non divisi (→ divisi)
corda vuota, corda solta
coulé (fr.; al.: Schleifer): → apogiatura, → apogiatura múltipla
crescendo, **cresc.**, ≪ aumentar a intensidade sonora, reforçar o som
croisez (fr.), cruzar as mãos
c.s., colla → sinistra
cuivré (fr.), como os instrumentos de sopro de metal

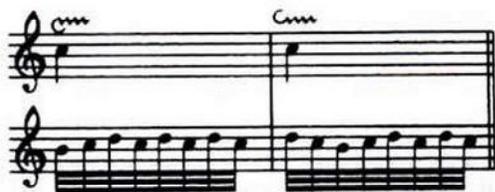
D

da capo, **D.C.**, desde o começo, novamente desde o princípio, equivale a
da capo al fine, repetição desde o começo até ao fim ou até ao ponto assinalado com a palavra «fine» ou com uma → fermata. Neste caso, não se efectuam as repetições parciais contidas neste trecho, o que às vezes se indica especificamente por **da capo senza ripetizione**
dal segno, **Dal S.**, **D.S.**, repetir desde o sinal; → segno
Dämpfer (al.), abafador → pedal, → sordino
D. C., → da capo
debile, débil, fraco
deciso, decidido (rítmicamente)
decrecendo, **decresc.**, **decr.**, ≫, diminuindo gradualmente a intensidade do som
dehors, en dehors (fr.), fora, como ao longe, à distância
delicatamente, delicadamente
delicatezza, con, com delicadeza
démancer (fr.), deslocar a mão esquerda para mudar de posição (instrumentos de arco)
destra, **colla destra**, **c.d.**, com a mão direita
détaché (fr.), efeito de arco nas cordas: mudança de arco a cada nota



diluendo, diluindo, apagando
diminuendo, **dimin.**, **dim.**, ≫, diminuindo a intensidade sonora
distinto, nítido, claro
divisi, **div.**, dividir o acorde entre vários instrumentos de corda em vez de tocar cordas duplas, → a due
dolce, doce, suave
dolcezza, con, com doçura
dolcissimo, muito doce
dolente, **dolendo**, lamentoso
doloroso, con dolore, doloroso, dolorosamente,
Doppelkreuz (al.), x, sustenido duplo → acidente
Doppelt-Cadence (al.), → dupla cadência
Doppelt-Cadence mit Mordant (al.), → dupla cadência com mordente

doublé (fr.), → grupeto
doucement (fr.), suavemente, docemente
douloureux (fr.), doloroso
dringend (al.), com insistência
D.S., → dal segno
due, → a due
due corde, em duas cordas, deslocação → pedal
due volte, duas vezes
dupla cadência, grupeto com trilo (exemplo segundo J. S. BACH):



dupla cadência com mordente, como a dupla cadência, mas com resolução (exemplo segundo J. S. BACH)



duplo trilo, cadeia de trilos à distância de uma terceira ou de uma sexta
dur (al.), maior
duramente, duramente
dureza, con, com dureza; no séc. XVII: com dissonâncias

E

éclatant (fr.), brilhante
ebenso (al.), igual (it.: simile)
effettuoso, com efeito
eilend (al.), acelerando
einfach (al.), simples
Einleitung (al.), introdução
élargissant (fr.), tornando o andamento mais amplo e lento
Empfindung (al.), expressão (mit Empfindung: com expressão)
empressé (fr.), depressa, apressado
enchâînée (fr.), → attacca
en dehors (fr.), → de hors
ernsthaft (al.), sério
erweitern (al.), alargar
espressione, con, c. espr., com expressão
espressivo, espr., expressivo
estinguendo, extinguindo o som, atenuando-o ao extremo
estinto, extinto, quase inaudível
éteint (fr.) → extinto
étouffé (fr.), amortização do som logo após o ataque (instr. de percussão, harpa, etc.)

F

F, → forte
facile (fr.), facilmente, fácil, facilmente
falsete, voz de cabeça
fastoso, faustoso
feierlich (al.), solene, festivo
fermata, suspensão, caldeirão, ponto de repouso, sinal de paragem, prolonga a duração das notas e pausas pelo tempo que o executante quiser; o solista, anuncia o início das passagens desatando improvisação (→ cadência)
fermezza, con, com firmeza
feurig (al.), com fogo
ff, → fortissimo
ffz, → forzattissimo
fin'al segno, (repetição) até ao sinal, → segno, → da capo
fine, al fine, fim, até ao fim (→ da capo)
Flageolett (al.), → harmónicos
flat (ing.), bemol → acidente
flatté, flatterment (fr.), → mordente (séc. XVII, → giaturas múltiplas (séc. XVIII)
flautando, flautado, à maneira de uma flauta, em instrumentos de cordas: friccionar a corda solta ou próximo deste (produz um som suave, com harmónicos pares)
flebile, triste, choroso
fließend (al.), deslizante, ágil
forte, f, forte
fortissimo, ff, fortissimo, muito forte
fortefortissimo, fff, tão forte quanto possível
fortepiano, fp, fortemente acentuado e depois imediatamente piano; aplica-se às notas isoladas ou a pequenos grupos; a execução é função da intensidade do som
Fortsetzung (al.), continuação
forza, con, com força
forzando, forzato, fz, brusco reforço de intensidade uma ou mais notas (→ fortissimo)
forzattissimo, ffz, destacado muito fortemente (forzando)
fugato, em estilo fugado
funèbre (fr.), triste, sombrio, fúnebre (p. ex., fúnebres)
fuoco, con, → con fuoco
Fuss (al.), → pé
fz, → forzando

G

gaiement (fr.), alegremente
garbato, com garbo, com graça
Gebet (al.), prece, oração
gebunden (al.), ligado
gedackt (al.), tapado; registo de órgão: tubo extremo superior, soando por isso uma corda solta
gedämpft (al.), abafado, com surdina
Gefühl (al.), sentimento
gefühlvoll (al.), com um sentimento profundo
gemendo, gemendo
gemessen (al.), preciso, medido
Generalpause, G.P. (al.), longa pausa em instrumentos (música de câmara, orquestra)
gracioso, gracioso

gruppato (al.), fechado, para os instrumentos de sopro: com surdina
grupeggen (al.), sustentado
grupeggen, → jeté
grupeggen, brincalhão
grupeggen, alegre
grupeggen, a tempo giusto, justo, num andamento apropriado
grupeggen, gliss., rápida sucessão de sons ascendentes ou descendentes deslizando rapidamente por todos os sons intermédios, diatónicos ou cromáticos. Também há o glissando por terceiras, sextas, oitavas, etc.:



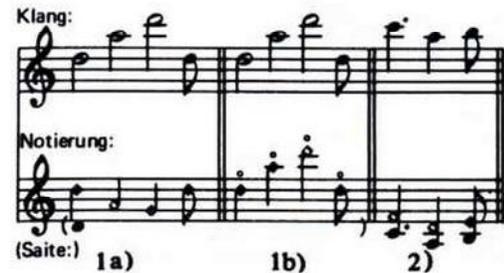
G.O., grande órgão
G.P., → Generalpause
gradatamente, gradualmente
gradevole, agradável
grand jeu (fr.), grande jogo, → grande órgão
grand orgue (fr.), G.O., grande órgão, teclado principal
grandezza, con, com grandeza
grave, grave, lento, solene, andamento análogo ao → largo
grazioso, gracioso
gruppo, gruppetto, gruppo, → grupeto
grupeto (al. Doppelschlag, fr. cadence, doublé, it. gruppetto, ing. turn), → 2 → ornamento constituído por um pequeno grupo de rápido de 3 ou 4 notas em torno da nota principal. As alterações cromáticas eventuais são indicadas por acidentes colocados por cima ou por baixo do sinal. Num andamento lento, a nota final do grupo pode ser alongada:



gruppetto, → grupeto
gusto, con, com gosto

harmónicos, sons produzidos nos instrumentos de arco quando a formação artificial de nós (aflorescimento da corda) sobre pontos de divisão 1:2, 1:3, 1:4, etc., da sua extensão natural: o ponto de partida é a corda solta; 1. harmónico natural: o ponto de partida é a corda solta; 2. harmónico artificial: o ponto de partida é a corda solta; 3. harmónico artificial: nota-se o dedo firmemente apoiado na corda (d).

A forma de notação varia (o som obtido escreve-se frequentemente entre parêntesis):



Também há harmónicos nos instrumentos de sopro de madeira; produzem-se usando a técnica de oitavas

harpeggio, → arpejo
Hauptrhythmus (al.), RH, ritmo principal, designação do ritmo mais importante nas partituras modernas
Hauptstimme (al.), H, voz principal, designação da voz principal em partituras (modernas) (→ Nebenstimme)
Hauptwerk (al.), grande órgão

I

in klagendem Ton (al.), doloroso
in mässigem Tempo (al.), em andamento moderado
immer (al.), sempre
impetuoso, con impeto, impetuoso, com ímpeto
im Volkston (al.), com o sentimento de um canto popular
incalzando, apressando, acelerando
indeciso, indeciso, de andamento livre
innig (al.), íntimo, interior
innocente, inocente
inquieto, inquieto
istesso tempo, l'istesso tempo; mesmo andamento, a mesma velocidade apesar da mudança de compasso; exige a manutenção da pulsação, ou seja, a mesma duração das figuras, p. ex.:

$$(2/4) \text{ } \underline{\underline{\text{d}}} = (3/4) \text{ } \underline{\underline{\text{d}}}, \text{ oder: } 2/4 \text{ } \underline{\underline{\text{d}}} = 3/4 \text{ } \underline{\underline{\text{d}}}.$$

J

jeté (fr.), → ricochet

K

Kadenz (al.), → cadência
kantabel (al.), → cantabile
klagend (al.), queixoso, lamentoso
klingend (al.), como som, escrito sem transporte. A notação corresponde ao som real (nos instrumentos transpositores)

L

lacrimoso, lacrimoso, lamentoso
lamentabile, lamentando-se, triste
lancio, con, com arrojado
langer Vorschlag (al.), apogiatira longa, → apogiatira
langsam (al.), lento
langsamer (al.), mais lento
largamente, largamente
largando, → allargando
larghetto, um pouco mais rápido que → largo
largo, lento
lebhaft (al.), vivo
legatissimo, muito ligado, → legato
legato, ligando os sons (contrário: staccato); geralmente indicado por uma ligadura sobre notas de diferentes alturas



leggiadro, ligeiro, gracioso
leggierezza, con, com ligeireza
leggiero, leggieramente, ligeiro, leve, ligeiramente, → non legato
legno, → col legno
leicht (al.), leve
leise (al.), piano, baixo
lentement (fr.), lento (it.), lentamente, lento
L.H. (al.), linke Hand, mão esquerda
libitum, → ad libitum
licenza, con alcuna, com alguma liberdade de execução
lieto, alegre
lievo, ligeiro
ligadura, linha arqueada que liga duas ou mais notas da mesma altura (p. 66, fig. F); também → legato
liscio, liso
l'istesso tempo, → istesso tempo
 $(2/4) \downarrow = (3/4) \downarrow$, ou: $2/4 \downarrow = 3/4 \downarrow$

loco, no lugar, indica o retorno à posição normal (depois de uma passagem executada noutra oitava)
lo stesso tempo, → istesso tempo
louré (fr.), efeito dos instrumentos de arco: destacando ligeiramente cada nota em particular



(→ portato)
lusingando, lisonjeando

M

m., → manualiter
ma, mas
maestoso, majestoso
main droite, m.d. (fr.), com a mão direita
main gauche, m.g. (fr.), com a mão esquerda
malinconico, melancólico
mancando, manc., diminuindo progressivamente a intensidade e o andamento
mano destra, m.d., com a mão direita
mano manca, m.m., com a mão esquerda
ma non troppo, mas não demasiado

mano sinistra, m.s., com a mão esquerda
manualiter, man., m. (lat.), designa as passagens que devem ser executadas exclusivamente nos teclados
pedaleira (órgão)
marcato, marcando, marc., → *v.*, *f.*, *T.*, *A.*, *v.*, marcado, ligando mente acentuado
martelé (fr.), efeito dos instrumentos de arco: marteladas arcadas breves, fortemente destacadas



(→ martellato)
martellato, v., martelado, vigoroso, → staccato rinforzato
martelé
marziale, marcial
m.d., → main droite, → mano destra
medesimo tempo, mesmo tempo
meno, menos
meno forte, menos forte
meno mosso, menos movimentado
meno piano, menos suave, um pouco mais forte
mente, alla, mentalmente, improvisado
messa di voce, < >, técnica vocal; aumento e diminuição do volume da voz
mesto, triste
mezza voce, m.v., a meia voz
mezzo, m., meio
mezzoforte, mf., moderadamente forte (entre forte e piano)
mezzo piano, mp., moderadamente suave (entre piano e forte)
mf, → mezzoforte
m.g., → main gauche
misura, alla, estritamente no compasso; *senza misura* tempo livre
misurato, medido, no compasso
mit (al.), com
mit Ausdruck (al.), com expressão
mit fröhlichem Ausdruck (al.), com expressão alegre
mit innigem Ausdruck, mit inniger Empfindung (al.), com um sentimento íntimo
mit Schwung (al.), com brio
mit vier Händen (al.), a quatro mãos
M. M., metrônomo de Mälzel, cronómetro portátil que produz um impulso sonoro com uma frequência de 208 pancadas por minuto e que permite a determinação exacta do andamento (inventado por MÄLZEL, 1815)
M. M. ♩ = 40, significa 40 semínimas por minuto
moderato, mod., moderado
moll (al.), menor
molto, muito
morbido, suave, brando
mordente, um → ornamento; alternância da nota principal com a nota imediatamente inferior.



O mordente também aparece combinado com outros ornamentos (→ accent, → trilo, → dupla cadência) e também como fórmulas a determinadas passagens da música, entrelaçadas pelo intérprete. Também não se devem esquecer as fórmulas a determinadas passagens da música, entrelaçadas pelo intérprete. Também não se devem esquecer as fórmulas a determinadas passagens da música, entrelaçadas pelo intérprete.

mosso, con, com movimento
mp., → mezzopiano
m. s., → mano sinistra
musca, indicação para os executantes de instrumentos de sopro ou de timbales modificarem a afinação do seu instrumento
mute (ing.), surdina, abafador
m.v., → mezza voce

N

Nachschlag (al.), nota ornamental que se segue à nota principal, incluída ainda no seu valor, (apogiatira), quase sempre no fim de um trilo (→ trilo 9, 10, 11, 13)
nach und nach (al.), a pouco e pouco, progressivamente
Nebestimme, N°, designação de uma parte secundária nas partituras modernas (→ Hauptstimme)
non legato, tipo de articulação intermédia entre → legato e → staccato, possível apenas na nuance piano:



non tanto, não tanto
non troppo, não demasiado

O

O (zero), designação do polegar na digitação inglesa para teclado; cordas soltas nos instrumentos de corda: → tasto solo no baixo contínuo (cf. p. 100)
obbligato, obligato, oblig., na época barroca, uma parte instrumental que não se pode omitir na execução
ohne (al.), sem
ondeggiando, ondeggiamento, ondulado, ondulado; efeito dos instrumentos de arco, fazendo crescer e decrescer sons (em uma ou mais cordas) sem mudança de arcada (→ tremolo)



onale (fr.), → ondeggiando
ongarese, all'ongarese, à maneira húngara
op., op., obra
Orgelpunkt (al.), → pedal
ornamentos, notas destinadas a ornar e a embelezar a melodia. A origem dos ornamentos situa-se na improvisação dos cantores e dos instrumentistas. Durante o Renascimento e o Barroco, fixou-se um certo número de figuras. Na sistematização da época distinguia-se entre ornamentos **arbitrários** (*willkürliche*) e **essenciais** (*wesentliche*) (QUANTZ, 1752). Os ornamentos **arbitrários** (ou italianos), com origem na diminuição medieval, preenchem intervalos ou circundam sons pelo que modificam intensamente uma melodia, conforme a escola e o gosto do intérprete; Os ornamentos **essenciais** (ou franceses), pelo contrário, aplicam-se como fórmulas a determinadas passagens da música, entrelaçadas pelo intérprete. Também não se devem esquecer as fórmulas a determinadas passagens da música, entrelaçadas pelo intérprete.

escrito através de sinais especiais ou notas adicionais de menor tamanho. A esta categoria de ornamentos pertencem, entre outros: → accent, → acciatura, → arpeggio, → apogiatira dupla, → *Bebung*, → dupla cadência → grupeto, → mordente, → Praller, → Schleifer, → Schneller, → tremolo, → trilo, → vibrato.
ossia, ou seja; indica uma variante no texto musical (geralmente uma simplificação)
ottava, 8va, 8..., oitava
 — **all'ottava**, uma oitava acima ou abaixo da tessitura escrita;
 — **ottava alta, ottava supra**, uma oitava acima da tessitura escrita;
 — **ottava bassa, 8va ba., ottava sotto**, uma oitava abaixo da tessitura escrita;
 — **coll'ottava, coll'8va., c.o.**, com duplicação de oitavas (→ abreviaturas)
ouvert (fr.), corda solta nos instrumentos de cordas

P

P, → pedal
p, → piano
pacato, tranquilo
parlando, parlante, parlato, nas obras vocais, falando, quase falando
passionato, pass., apaixonado
passione, con, com paixão
pastoso, suave, doce
patetico (it.), **pathétique** (fr.), patético, apaixonado
pausa geral, → Generalpause
pé, 4', 8', 16', 32', indicação dos registos nos órgãos e cravos em função do comprimento dos tubos e cordas; o jogo de 8' (oito pés) soa como está notado, o 4' uma oitava acima, o 16' uma oitava abaixo, o 32' duas oitavas abaixo (cf. p. 57)
Pedal, Ped., P.: indicação para pisar o pedal direito do piano e assim fazer levantar o abafador das cordas (→ *senza sordino*); a indicação de fim do pedal é dada por *. O pedal esquerdo, chamado *Verschiebung*, surdina ou uma corda, diminui o som deslocando lateralmente o martelo e obrigando-o a percutir apenas 1 corda (uma corda) ou duas (due corde) em vez de 2 ou 3
perdendo, perdendosi, deixando o som extinguir-se gradualmente
pesante, pesado
piacere, a, → a piacere
piacevole, agradável
piangendo, choroso, lamentoso
pianissimo, pp, pmo, muito docemente
pianissimo possibile, ppp, o mais suave possível
piano, p, docemente, suavemente
pichettato, picado e leve; → sautillé
pieno, pleno, cheio; → a voce piena; **organo pieno** (pleno): cheio de órgão
pietoso, piedoso
pincé (fr.), beliscado, ponteador, → pizzicato, → mordente
piqué (fr.), → sautillé
più, mais
pizzicato, pizz., beliscado (instrumentos de arco): a corda é beliscada com os dedos; (retomar da execução normal → arco ou coll'arco)
placido, tranquilo
plaqué (fr.), acorde que deve soar de forma simultânea

plein-jeu (fr.), cheio de órgão, organo pleno
poco, pouco
poco a poco, p.a.p., paulatinamente, pouco a pouco
poi, depois
polacca, alla, à maneira polaca
pomposo, solene, pomposo
ponticello, → sul ponticello
ponto de órgão, → pedal
portamento: nas cordas e no canto, pequena aproximação deslizando a um som:

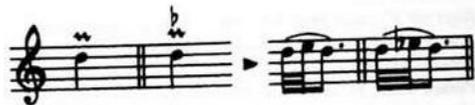


portar la voce, levar a voz, → portamento
portato, levado: tipo de articulação intermédia entre → staccato e → legato: notas não separadas, levemente acentuadas:



(→ louré)

port de voix (fr.), → apogiatura, → portamento
port de voix double (fr.), → apogiatura dupla
possibile, possível, o mais possível
poussé (fr.), v., → Aufstrich, → arcada ascendente
Praller, Pralltriller (al.), alternância da nota principal com a imediatamente superior (contrário de → mordente)



precipitando, precipitato, precipitoso, precipitado, violentamente depressa
pressante (it.), **pressant** (fr.), apressando
prestissimo, muito rápido
presto, rápido
prima volta, I^{ma} volta, seconda volta, II^{da} volta, primeira vez, segunda vez (nas repetições)



primo, I^{mo}, primeiro: parte superior nas peças para piano a quatro mãos
principal, registo principal do órgão
principale, princ., voz (instrumental) principal, solista ou concertante
punta d'arco, → a punta d'arco

Q

quasi, quase, como se

R

raddolcendo, adoçando
raddoppiare, dobrar, acrescentar a oitava (inferior)
raffrenando, abrandando
ralentir (fr.), → rallentando
rallentando, rallent., rall., tornando mais lento e mais lento
rasch (al.), rápido
rasend (al.), violentamente, muito rápido
rattenando, rattenuto, retendo, tornando mais lento o andamento
ravvivando, reavivando o andamento (mais rápido)
rechte Hand, r.H. (al.), mão direita
religioso, religioso
replica, repetição; **senza replica**: sem fazer a repetição (p. ex., no minuette depois do trio)
reprise (fr.), repetição
retenant (fr.), vacilando, retendo
rf, rfz, → rinforzando
r.H., → rechte Hand
ricochet (fr.), efeito dos instrumentos de arco consistindo em lançar o arco sobre a corda e deixá-lo ressaltar a cada nota, de duas a seis vezes (ou mais) por cada acorde



rilasciando, afrouxando, reduzindo a velocidade e a sonoridade

rinforzando, rinforzato, inf., rf., rfz, reforçando subitamente a sonoridade numa nota ou num acorde (→ forzato, → fortepiano, → sforzando)
ripieno, rip., pleno: passagem de tutti num grupo instrumental (cf. concerto grosso, p. 123)
riposato, repousado
ripredere, retomar (o andamento anterior)
risoluto, resoluto, decidido
ristringendo, acelerando
ritardando, ritard., rit., retardando o andamento
ritenente, retendo
ritenuto, rit., subitamente mais lento
roulement (fr.), → rufo
rubato, tempo rubato, roubado; liberdade de tempo sem rigor dentro do compasso
rufo, tr ou tr ; repetição rápida do som ou dos elementos de percussão como timbales, tambores, pratos, triângulo, etc. → tremolo
ruhig (al.), calmo
rustico, rústico, camponês

S

S, → segno
Saite (al.), corda
saltando, saltato, → sautillé
sanft (al.), doce, suave
sautillé (fr.), efeito dos instrumentos de arco, consistindo em tocar a corda:



(→ staccato)

scenando, diminuindo a intensidade
scherzando, scherzoso, brincando; com o carácter de um scherzo
schietamente, schietto, simples
Schleifer (al.), → apogiatura múltipla
schleppend (al.), arrastando
schnell (al.), rápido; **schneller**, mais rápido
Schneller (al.), → mordente



schwach (al.), fraco; **schwächer**, mais fraco, diminuindo
schweigt (al.), → tacet
schwer (al.), pesado, difícil
sciottillante, cintilante
sciottamente, fluido
sciolto, solto, livre na exposição; como indicação de articulação → non legato
scivolando, deslizando, → glissando
scorrevoile, deslizante, ágil
secco, seco, → recitativo seco, p. 144
seconda volta, II^{da} volta, → prima volta
secondo, II^o, segundo, segunda parte, inferior, na execução pianística a 4 mãos (→ primo)
segno, sinal no começo ou final de uma repetição; **dal segno**, a partir do sinal; **al segno, sin'al segno, fin'al segno**, até ao sinal; → da capo. As formas do sinal variam:



segue, seg., segue, prossegue (p. ex., na página seguinte); também na repetição de sons ou figuras, → abreviaturas
Sehnucht (al.), nostalgia
sehnsuchtsvoll (al.), nostálgico
sehr (al.), muito
semplice, simples
sempre, sempre
sentido, sentido, expressivo, emotivo
senza, sem; **senza** → **misura**, sem medida de tempo
senza → **sordino**, sem surdina
sereno, sereno, calmo
serio, serio, sério
slogato, leve e ágil
sforzando, sforzato, sf, sfz, reforçando subitamente o som, numa nota ou num acorde; sinónimo de → rinforzando
sforzatosimo, sfz., → sforzato mais intenso
sforzato piano, sfp, fortemente acentuado e imediatamente piano
simile, da mesma maneira; → segue
sin'al fine, sin'al segno, → segno
sinistra (→ **mano**), **colla sinistra, c.s.**, com a mão esquerda
slancio, con., → con slancio
slargando, alargando o andamento, mais lento
slentando, tornando mais lento o andamento
smansioso, frenético, apaixonado
smorzando, → diminuendo
smorzando, → morendo
smorzando, smorz., deixando extinguir-se o som
smorzando, rápido, ágil

soave, suave
sollecitando, acelerando
solo, só, solista, → tutti
sopra, acima, por cima; **come sopra**, como acima; **mano destra (sinistra) sopra**, mão direita (esquerda) sobre a outra (no cruzamento de mãos)
sordino, con sordino, con sord., ♯ , surdina, com surdina; **senza sordino**: sem surdina
sostenendo, sostenuto, sost., retendo, contendo o andamento, algo mais lento
sotto, abaixo, por baixo; → sopra
sotto voce, s.v., indica uma emissão vocal e uma expressão contidas; na execução de instrumentos de arco: → flautando
soupirand (fr.), suspirando
spianato, acalmado
spiccato, spicc., «separado», → sautillé
spirito, con., → con spirito
spiritoso, espirituoso
Sprechsang, Sprechstimme (al.), declamação vocal intermédia entre o canto e a palavra falada; pode ter apenas o ritmo notado (a), ou o ritmo e a altura dos sons (b):



staccatissimo, → staccato muito intenso, → staccato
staccato, destacado, sons claramente destacados entre si:



Os pontos indicam um staccato normal (→ sautillé), os acentos, um staccato mais acentuado (→ martellato)
stark (al.), forte, fortemente
Steg (al.), cavalete
stendendo, distendendo, fazendo mais lento o andamento
stentando, stentato, arrastando, fazendo mais lento o andamento
sterbend (al.), → smorzando
steso, lento
stesso, o mesmo
stinguendo, extinguindo, cada vez mais lento
strascicando, strascinando, arrastando
strepitoso, estrepitoso
stretto, cerrado, apertado
stringendo, string., apressando, acelerando
strisciando, passando cromaticamente
su, sul, sobre
suave, suave, doce
subito, súbito, repentino, imediato
suffocato, sufocado, apagado
suivez (fr.), → colla parte
sulla tastiera, sul tasto, sobre o ponto (instrumentos de cordas), → flautando
sul ponticello, efeito dos instrumentos de arco: tocando próximo do cavalete (som áspero, rico em harmónicos)
sur la touche (fr.), → sulla tastiera
suspensão, → fermata
sussurrando, sussurrando
sustenido, → acidente
sustenido duplo, → acidente
svegliando, svegliato, desperto, vivo
svelto, rápido, ágil

T

tacet, tac. (lat.), calar, indica que uma voz (na orquestra) permanece pontualmente silenciosa durante um determinado lapso de tempo

Takt (al.), compasso; tempo de um compasso; espaço compreendido entre duas barras de compasso

talon, au talon, t. (fr.), talão, tocar com o talão

tanto, tanto, muito

tardamente, tardo, lentamente

tardando, retardando o andamento

tasto solo, T.s., t.s., indicação para o baixo contínuo: tocar só as notas do baixo, sem acrescentar acordes (cf. p. 100); cifragem: 0

tempestoso, tempestuoso

tempo, tempo, andamento; → a tempo

tempo giusto, → a tempo giusto

tempo rubato, → rubato

ten., → tenuto

tenendo, sustentando o som

teneramente, ternamente

tenuto, ten., sustentando prolongadamente o som; **ben tenuto:** bem sustentado; **forte ten., f.ten.,** sustentar a intensidade do som sem a diminuir

tiré, tirer, tirez, (fr.), → arcada descendente

tosto, rápido, logo; più tosto: mais rápido; **allegro più tosto andante:** allegro mas quase andante

tr., trilo

tranquillo, tranquilo

trascinando, arrastando

traurig (al.), triste

tre, três; tre corde, em três cordas; → pedal

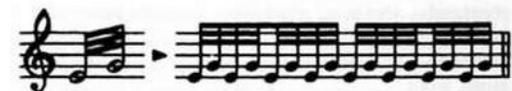
tremblement (fr.), → trilo

tremendo, terrível

tremolando, trem., com tremolo

tremolo, trem., tremolo, com tremolo, ou seja

— alternância rápida de duas notas à distância de terceira, ou maior (opõe-se ao → trilo, à distância de segunda):



— nos instrumentos de arco, repetição rápida do mesmo som:



— no canto, variação rápida de intensidade sobre uma mesma nota (opõe-se ao → vibrato)

— trémulo mais lento: → ondeggiando

— variação de intensidade mais lenta: → *Bebung*

trilo (al. Triller; ingl. shake; fr. *tremblement, trille*; it. trillo), → ornamento que consiste numa rápida alternância de uma nota principal com a nota superior (tom ou meio-tom). Nos séculos XVII e XVIII existiam vários sinais de trilo, com o mesmo significado: tr, t, +, ~, ~~, mais tarde, era notado com tr seguido de uma linha ondu-

prolongada (2, 3, → accent, 6). Se se desejar que o trilo comece com a nota inferior, deve escrever-se como um apoggiatura dupla (4 → *doppelt Cadence*, 12). O trilo também pode começar pela nota superior (5):



O andamento e a duração do trilo dependem da duração da nota por cima da qual figura o sinal, bem como do carácter do trecho.

Com excepção de trilos breves e dos trilos sobre notas sustentadas, todos os trilos acabam com uma antecipação da nota final (6) ou com uma resolução (8, 9, 10, 12 → *Nachschlag*). Frequentemente, estas soluções são as notadas (7, 11, 13)



O sinal de trilo (tr) também se emprega para indicar um trémulo rápido entre a nota principal e a nota superior.

Os exemplos 1-5 e 9 são extraídos da tabela de ornamentos de J.S. BACH, onde têm os seguintes nomes: 1) Trillo; 2, 3) Accent e Trillo; 4, 5) *doppelt-Cadence*; 9) Trillo e Mordent.

No século XIX, o trilo perde cada vez mais o seu carácter de apoggiatura: converte-se num elemento tímbrico e virtuosístico da nota principal (HUMMEL, 1828). Frequentemente, é precedido por uma apoggiatura (13).

O sinal de trilo pode também valer para duas notas: os trilos duplos, no sentido de terceiras-sextas, ou de oitavas, executam-se paralelamente (14):



troppo, demasiado

T.s., → *tasto solo*

turca, → *alla turca*

tutti (ing.), → *grupeto*

tutta la forza, con, com toda a força

tutte le corde, todas as cordas, → pedal

tutti, todos; na música orquestral concertante opõe-se às passagens a solo

U

Umfang (al.), âmbito de uma voz ou um instrumento

ungekert (al.), → *al riverso*

una corda, u.c., numa corda, → pedal

ungherese, all'ungherese, → *all'ungarese*

unisono, unis., all'unisono, unísono, execução conjunta de diversas vozes ou instrumentos em unísono ou

a oitava (→ a due)

un poco, um pouco

ut sopra, como acima

V

vacillando, vacilando

velato, velado, apagado

veloce, veloz, rápido

velocissimo, rapidíssimo

Veränderung (al.), variação

verhallend, verlöschend, verschwindend (al.), → *morendo*

Verschiebung (al.), → *pedal*

Verzierungen, ornamentos

vezzoso, gracioso

via sordini, tirar as surdinas

vibrato, repetição rápida de uma ligeira variação de altura de uma nota, obtida por uma ligeira oscilação da mão esquerda nomeadamente instrumentos de arco

vide, vi-de (lat.), «vê»; estas duas sílabas marcam o início e o fim de uma passagem da partitura que pode ser omitida

viel (al.), muito

vierhändig (al.), a 4 mãos

vigore, con, com vigor

vigoroso, vigoroso

vivace, rápido

vivacissimo, muito rápido

vivo, rápido

voce, voz, → *colla parte*, → *mezza voce*, → *sotto voce*

voilé (fr.), → *velato*

volante, apressando

volta, vez, → *due volte*, → *prima volta*

volteggiando, cruzando as mãos

volti subito, v.s., volte rapidamente a folha

Vorschlag (al.), → *apoggiatura*

Vorspiel (al.), *prelúdio*

Vuota, → *corda vuota*

W

weich (al.), terno

weinend (al.), chorando

wenig (al.), um pouco

Wirbel, → *rufo*

Z

zart (al.), terno

ziemlich (al.), muito, bastante

zingarese, alla, → *alla zingarese*

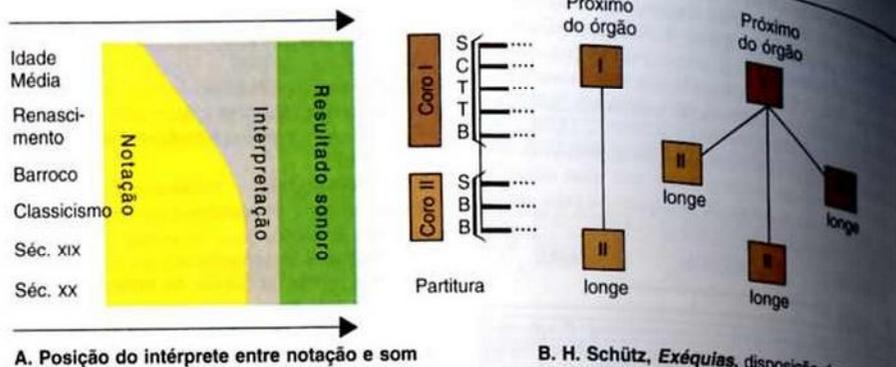
zögern (al.), retardando

zunchmend (al.), aumentando a intensidade do som

zu vier Händen (al.), a quatro mãos

zurückhaltend (al.), retendo

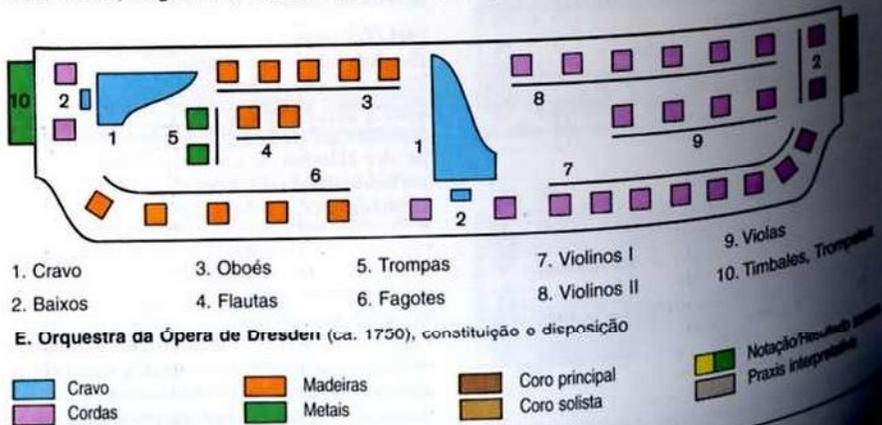
zweichörig (al.), a duplo coro



B. H. Schütz, Exéquias, disposição dos coros

C. C. Monteverdi, Lamento de Orfeu (1607), execução simples e ornamentada

D. A. Vivaldi, Largo de um Concerto para violino, notação e execução



Por **praxis interpretativa** (Aufführungspraxis) entende-se tudo quanto seja necessário para a **realização sonora** da música. Quanto mais se recua na história, maior é a **lacuna de conhecimentos** entre o **texto escrito** e o **resultado sonoro**; essa lacuna era preenchida, antigamente, pelos hábitos de execução não escrita dos músicos (fig. A).

Para o estudo da praxis interpretativa da música antiga recorre-se a:

- estudo da **notação** e estudo comparativo das fontes a fim de corrigir erros e adições posteriores (**edições críticas do texto original = Urtextausgaben**);
- **reproduções iconográficas** de instrumentos, de músicos, de execuções (cf. pp. 246, 258);
- **descrições literárias** da prática musical;
- **obras teóricas**, como tratados de composição ou de instrumentos;
- **indicações práticas de execução**, p. ex. nos prólogos das edições originais (cf. prólogo de VIADANA, p. 251);
- **documentos de arquivo** sobre músicos e registos de formações instrumentais (fig. E.);
- **antigas práticas de execução** que ainda sobrevivem hoje, e muitos outros elementos.

Também o emprego de **instrumentos históricos** reconstruídos ajuda a verificar a imagem sonora histórica. O resultado, muitas vezes insatisfatório para os ouvidos actuais, demonstra que o desenvolvimento do conteúdo musical, através da sua realização acústica, é **condicionado pela época e pelo ouvinte**, e que por isso não só a música, mas também a audição, tem a sua história. — Portanto, a interpretação de qualquer música, em particular da música histórica, deve alimentar-se primordialmente de uma verdade musical «subjectiva», completada por um conhecimento objectivo do conteúdo e da forma e aparência da música.

Distribuição instrumental

Até ao princípio do século XVII, os compositores raramente indicavam de forma precisa a composição dos conjuntos. Sabe-se que na Idade Média as polifonias relativamente complexas eram executadas por **solistas**, enquanto as canções de roda eram executadas de forma coral. Sabe-se também que na música vocal participavam prolongados sons sustentados dos tenores nos motetes No Renascimento, os instrumentos tocavam em simultâneo com as partes vocais. A execução *a cappella* (purementemente vocal) não era tão estrita como se imaginava no século XIX.

Na medida do possível, as vozes eram confiadas a diferentes instrumentos, em benefício de uma clara condução das linhas da polifonia e da intensidade tímbrica (**tímbreres díspares**); no Barroco preferiu-se, paulatinamente, e no Classicismo, de forma decidida, a sonoridade **omniinstrumental** plena com fundamentação nos instrumentos de cordas (**tímbreres homogéneos**).

A distribuição instrumental como parâmetro tímbrico só aparece indicada na música a partir de ca. 1600; apenas o faz pela primeira vez é MONTEVERDI, p. ex. na ária de Orfeu: órgão, chitarrone e 2 violinos (fig. C). Utilizava-se também nessa época instrumentos especiais, como indica-

suas **Exequien**: a notação dos coros nada diz acerca da sua localização na igreja, podendo o Coro II ter até o triplo de integrantes e estar situado noutra local (fig. B).

A direcção era exercida mediante movimento das mãos, palmas, ou batendo com um bastão, e o próprio mestre-de-capela intervinha activamente na execução (baixo contínuo ou violino).

Na orquestra de ópera do século XVIII, a quantidade dos instrumentos de sopro chama a atenção. A distribuição do conjunto indica que o mestre-de-capela dirigia a partir do cravo, havendo um segundo cravo que se encarregava de acompanhar os recitativos (fig. E).

O crescimento da orquestra no século XIX fez aparecer o chefe de orquestra (maestro) profissional, encarregado de coordenar a execução conjunta cada vez mais complexa, e que concretizava na realidade as suas ideias sonoras.

Improvisação e prática ornamental

A praxis interpretativa da música antiga afigura-se pouco clara hoje em dia, entre outras razões porque grande parte dessa música era improvisada, omitindo-se a sua notação. Isso acontecia com a improvisação de **novas vozes** (cf. p. 264), com a realização do **baixo contínuo**, com a improvisação de **interpolações** como as cadências no concerto para solista (até BEETHOVEN) e com a **prática ornamental**.

Neste aspecto, tanto cantores como instrumentistas chegaram a um alto grau de virtuosismo, de modo que, especialmente no caso dos chamados ornamentos **arbitrários** (*willkürliche*, cf. p. 80), uma melodia simples resulta praticamente irreconhecível. Como exemplo, na ária de Orfeu, MONTEVERDI escreve duas alternativas: uma melodia desprovida de ornamentações e outra ornamentada (fig. C).

Uma fonte anónima mostra a complexa elaboração de uma voz de um concerto de VIVALDI (séc. XVIII, PISENDEL?, fig. D; também neste caso se conservam determinadas notas estruturais, que no exemplo musical coincidem verticalmente).

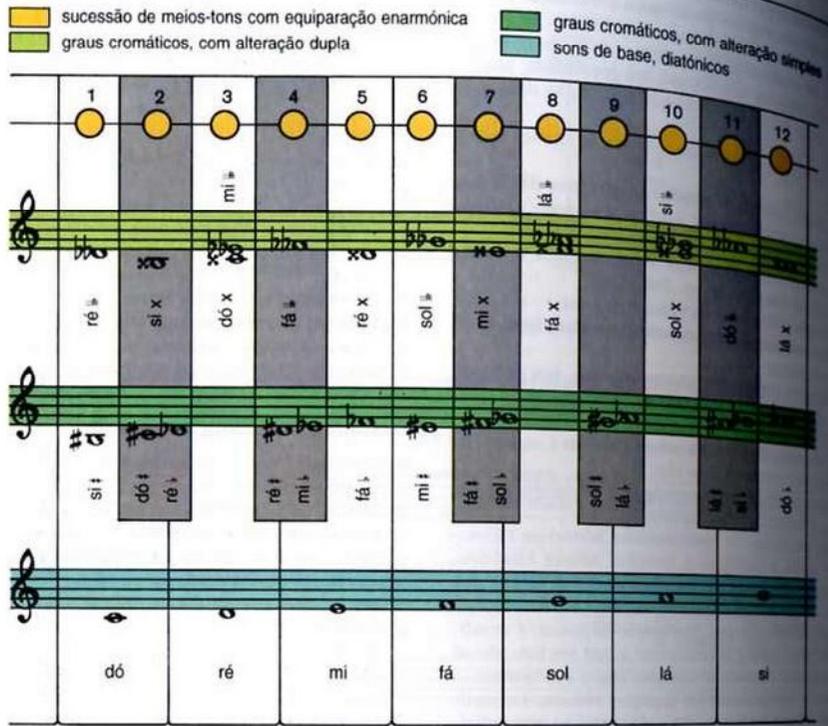
BACH foi o primeiro a escrever a realização de muitas das suas ornamentações, p. ex. no andamento central do seu *Concerto Italiano*.

No decurso do século XVIII, a maior parte dos ornamentos desapareceu, à excepção de uns poucos como o *Praller*, o mordente e o trilo. As ornamentações eram uma questão de gosto e de escola.

Tão-pouco se notavam os **sinais de dinâmica**. A sua ausência na notação barroca não significa de modo algum uma renúncia a qualquer diferenciação dinâmica, que apenas não podia ser realizada pelo cravo ou pelo órgão com a sua dinâmica em patamares, condicionada pelos registos, mas que cantores, instrumentistas, etc., realizavam naturalmente.

A transcrição de obras

Em determinadas situações, faz também parte das práticas de execução. Vai da **contrafactura** (dotação de um texto novo) e da **paródia** (utilização de composições profanas na música eclesástica), passando pelas **reduções pianísticas** e pela **instrumentação**, até ao **arranjo** na



A. O sistema enarmônico diatônico-cromático, projectado sobre um teclado

intervalo	diminuto	menor	justo	maior	aumentado
1-1 Primeira	—	—	0	—	1
1-2 Segunda	—	1	—	2	3
1-3 Terceira	2	3	—	4	5
1-4 Quarta	4	—	5	—	6
1-5 Quinta	6	—	7	—	8
1-6 Sexta	7	8	—	9	10
1-7 Sétima	9	10	—	11	12
1-8 Oitava	11	—	12	—	13

Exemplos

distância diatônica distância cromática (por meios-tons)

intervalos dentro da oitava ■ consonante ■ dissonante

B. Os intervalos

Para se poder converter num veículo de informações musicais, o material acústico deve ser objecto de uma seleção e de uma organização sistemáticas. Para isso surgiram diversos sistemas em função do âmbito cultural e da época. O sistema tonal ocidental, que remonta à Antiguidade grega, selecciona tons (*sons físicos*) e rejeita seqüências desluzantes e ruidos. Dos parâmetros sonoros *altura, duração, intensidade* e *timbre*, apenas a *altura* é determinante para a ordenação dentro do sistema tonal, para além do carácter tonal (cf. p. 20) enquanto identidade da oitava. Um sistema tonal caracteriza-se pela maneira como está dividida a oitava: p. ex., em 12 meios-tons (Europa), em 22 shrutis (Índia), p. ex., em 12 meios-tons (Europa), em 22 shrutis (Índia), p. ex., em 12 meios-tons (Europa), em 22 shrutis (Índia), respondem a alturas sonoras relativas e não absolutas. O material sonoro do sistema tonal ocidental, em correspondência com o âmbito da audição, abrange 7 a 8 oitavas cada uma com doze meios-tons (*escala material*).

Diatonismo

As relações dos sons entre si são musicalmente importantes. No sistema sonoro, têm origem não em função da escala material mas sim em função de uma seleção de sons da mesma, a *escala de uso*. O nosso sistema tonal assenta essencialmente numa *escala heptatónica* (7 sons), composta por 5 tons inteiros e 2 meios-tons; estes estão separados por 2 ou 3 dos tons inteiros. A esta sucessão específica de tons inteiros e de meios-tons dá-se o nome de **diatonismo** (em grego: *por tons inteiros*). Os 7 sons **principais** ou **de base** são dó, ré, mi, fá, sol, lá, si (em al. e ingl., são designados por letras; cf. p. 67); cf. fig. A: as teclas brancas do teclado e pentagrama inferior que começam por dó. Os dois meios-tons encontram-se entre mi-fá e si-dó.

Cromatismo

A subdivisão dos 5 tons inteiros dá origem a outros 5 meios-tons. São escritos e designados com a ajuda dos sons diatónicos vizinhos, que podem ser elevados em um meio-tem por um sustenido (#) ou abaixados em um meio-tem por um bemol (b) (fig. A, teclas negras e pentagrama do meio; cf. p. 66). A sucessão dos 12 meios-tons chama-se **escala cromática** (do grego *chroma*, cor).

Enarmonia

No sistema temperado, a alteração simples ascendente do mi e do si, e descendente do fá e do dó, não produz novos graus da escala: mi # = fá, fá b = mi, si # = dó, dó b = si. Do mesmo modo a alteração dupla, marcada por um sustenido duplo (x) ou por um bemol duplo (w), eleva ou baixa uma nota em dois meios-tons sem fazer aparecer novos graus da escala: dó x = ré, ré x = mi, mi w = ré, etc. (fig. A, pentagrama superior). A identidade entre graus alterados designa-se por **enarmonia**. Graças à enarmonia, os 7 graus diatónicos, os 14 com alteração simples e os 14 com alteração dupla, correspondem apenas a 12 localizações sonoras diferentes no interior da oitava (fig. A, linha superior ou número das teclas).

Intervalos

Os intervalos são as distâncias entre os tons. A distância diatónica determina o seu nome, p. ex., entre o 1.º e o 2.º tons há uma *segunda* (cf. fig. B, 1ª coluna); os números provêm dos tons diatónicos de base da fig. A, ou seja: 1-2 = dó-ré. Mas os intervalos podem construir-se a partir de qualquer nota e não apenas do dó: ré-mi, mi-fá também são segundas. Estas duas são, no entanto, de tamanho desigual: ré-mi contém 2 meios-tons (*segunda maior*), e mi-fá apenas um meio-tem (*segunda menor*). O número de meios-tons permite determinar o intervalo com maior precisão. Esse número figura nos retângulos coloridos da fig. B.

No interior da oitava, há:

- **intervalos justos**: prima, oitava, quinta, quarta;
- **intervalos menores e maiores**: segunda, terceira, sexta, sétima todas com uma diferença de meio-tem entre *menor* e *maior* (segunda *maior* e *menor*, ver acima, *terceira menor*: 3 meios-tons; *terceira maior*: 4 meios-tons, etc., cf. fig. B);
- **intervalos aumentados e diminutos**: por alteração cromática das notas extremas ou de um intervalo justo (p. ex.: *terceira diminuta* dó-mi b com 2 meios-tons, *terceira aumentada* dó-mi # com 5 meios-tons, *quinta diminuta* dó-sol b com 6 meios-tons, etc., cf. fig. B).

Os **intervalos complementares** associam-se mutuamente para formar a oitava: p. ex., a terceira maior fá'-lá' e a sexta menor lá'-fá' formam a oitava fá'-fá' (fig. B). Podem também aparecer por transposição à oitava de uma nota extrema de um intervalo (intervalos por inversão).

Além da oitava, os intervalos denominam-se **nona** (oitava + segunda), **décima** (oitava + terceira), **undécima** ou **décima primeira** (oitava + quarta), **duodécima** ou **décima segunda** (oitava + quinta). Classificam-se e avaliam-se como os intervalos simples. Os intervalos podem soar de forma *simultânea, sucessiva, ascendente* ou *descendente*.

Intervalos consonantes e dissonantes

À simples medida da distância entre dois sons corresponde a atribuição de uma determinada qualidade interváltica. Esta segue o princípio da consonância que varia com o tempo e o lugar. Desde a época do contraponto clássico (séc. XVI) consideram-se:

- **consonantes**: prima, oitava, quinta, quarta com a fundamental em posição superior, todas as terceiras e sextas;
- **dissonantes**: todas as segundas e sétimas, todos os intervalos aumentados e diminutos, bem como a quarta com a fundamental em posição inferior (fig. B).

A consonância caracteriza-se por um alto grau de fusão e produz um efeito de repouso e de distensão; a dissonância produz uma impressão de fricção e de tensão,

Exemplo: dó maior

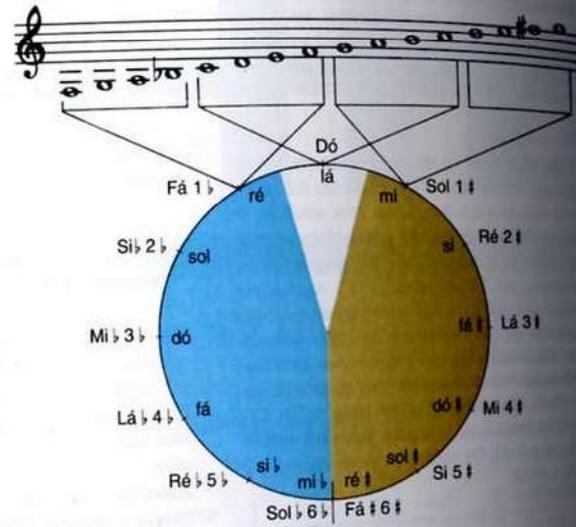
Sucessão de graus
Tons e meios-tons

Tetracordes

Transposição
a Ré maior

Sílabas de solmização

A. A escala maior



B. O ciclo das quintas

C. A escala menor, sucessão de graus, lá menor

D. Tonalidades relativas

Tonalidade e escala referencial

Da escala matricial escolhem-se sons e reúnem-se num sistema de referência; este sistema denomina-se **escala referencial**. Se se ordenarem as notas do sistema de referência segundo a sua altura, obtém-se a chamada **escala referencial** (cf. p. 85), que abrange sempre uma oitava. A forma de subdividir a oitava e as distâncias entre os sons da escala referencial determinam o **modo**. No sistema temperado, 4 formas de subdivisão da oitava: — **escala pentatônica**: escala de 5 sons, desprovida de meios-tons, e comportando 3 tons inteiros e 2 terços menores, p. ex., dó-ré-mi-sol-lá-(dó), com a sucessão de intervalos 1-1-1^{1/2}-1-1 (1^{1/2}); — **escala por tons inteiros**: escala de 6 sons, desprovida de meios-tons, comportando 5 tons inteiros, p. ex., dó-ré-mi-fá-sol-lá-(dó) com a sucessão de intervalos: 1-1-1-1-1 (1); — **escala diatônica**: escala de 7 sons, com 5 tons inteiros e 2 meios-tons (p. ex., escala maior, cf. abaixo); — **escala cromática**: escala de 12 sons, com sucessão de meios-tons, sem tons inteiros: no sistema temperado, é idêntica à escala matricial.

A escala maior (fig. A)

A sucessão de graus na escala maior é 1-1-1/2-1-1-1-1/2. A maneira mais simples de a representar é através da escala que começa no dó: dó-ré-mi-fá-sol-lá-si-dó. A escala consta de dois grupos análogos de quatro notas, os **tetracordes**, cuja sucessão de graus é 1-1-1/2-1: dó-ré-mi-fá e sol-lá-si-dó. Estão separados por um tom inteiro, lá-sol. Os **sons de destino** ou **de resolução** fá e dó atingem-se através de **sensíveis** mi e si, mediante um grau de meio-tom. Entre as notas extremas dos tetracordes, ou seja, entre os 1.º, 4.º, 5.º e 8.º graus da escala, existem relações especiais: — o 1.º grau (I) é a **fundamental** ou **tônica**, que se repete no 8.º grau; — o 5.º grau (V) é a **dominante**; está situada uma quinta acima do 1.º grau (relação de quinta); — o 4.º grau (IV) é a **subdominante**; está situada uma quarta acima do 1.º grau ou uma quinta abaixo do 8.º grau, ou seja, está aparentado por quintas com o 8.º grau tal como o 5.º está com o 1.º grau (relação de dominante).

As 12 tonalidades maiores

Obtém-se quando se aplica o esquema da escala maior a cada uma das 12 diferentes alturas tonais da escala matricial. A transferência de uma tonalidade a uma outra tem o nome de **transposição**. Por exemplo, transpõe-se um tom acima de dó maior a ré maior (fig. A). Para se garantir a sucessão intervalar da escala maior, deve-se alterar as notas de base dó-ré-mi-fá-sol-lá-si-dó; no exemplo de ré maior o fá passa a fá sustenido e o dó a dó sustenido. As notas alteradas não são variantes cromáticas, mas sim **graus diatônicos**, próprios da escala. O esquema da escala maior não está associado a uma altura de sons determinada mas é apenas um sistema relativo de alturas sonoras; os graus da escala podem designar-se por tetras, como no sistema alemão ou inglês ou seguindo o modelo proposto por GUIDO DE AREZZO, cf.

p. 188) através de sílabas associadas aos sons (**solmização**, *solfejo*, fig. A). No sistema de solmização, os dois meios-tons da escala maior estão colocados entre mi-fá e si-dó.

O ciclo das quintas (fig. B)

Reflete a relação por quinta das tonalidades. Dado que as notas fundamentais se encontram à distância de quinta, os seus tetracordes entrelaçam-se de modo que o tetracorde superior de uma tonalidade é sempre o tetracorde inferior da tonalidade vizinha, e vice-versa (cf. exemplo musical). A transposição por quintas da escala maior implica a adição de um *sustenido* ou de um *bemol*, geralmente até seis alterações de cada categoria de acidente. No sistema temperado, sol ♯ maior, com 6 bemóis, usa os mesmos sons que fá ♯ maior, com 6 sustenidos. As duas tonalidades, enarmonicamente intercambiadas, são idênticas; deste modo, as tonalidades com bemóis e com sustenidos fecham-se num círculo, o ciclo das quintas.

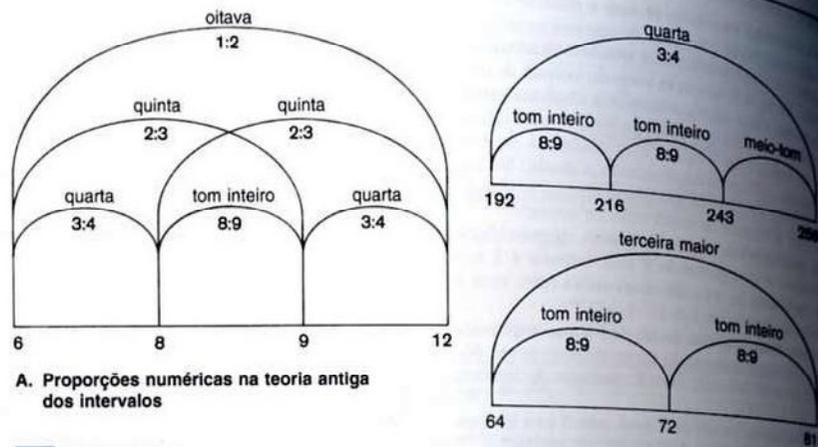
A escala menor (fig. C)

Deriva do modo eclesiástico eólio. O esquema intervalar desta escala é 1-1/2-1-1-1/2-1-1 (a partir de lá, realiza-se sem alteração com os sons de base lá-si-dó-ré-mi-fá-sol-lá). Modificações no tetracorde superior permitem distinguir três formas de escala menor: — **escala menor natural (eólia)**, com um intervalo de tom inteiro entre o 7.º e o 8.º graus (fig. C, a); — **escala menor harmônica**, com intervalo de meio-tom (*sensível*) entre o 7.º grau e o 8.º grau. Esta sensível, por analogia com modo maior, é também a terceira maior da dominante maior: eleva-se o 7.º grau e com isso surge uma segunda aumentada entre o 6.º e o 7.º graus (fig. C, b); — **escala menor melódica**, elimina a segunda aumentada, difícil de cantar, da escala menor harmônica elevando também o 6.º grau, além do 7.º; com isto coloca um tetracorde maior sobre um tetracorde menor. Como a sensível entre o 7.º e o 8.º graus só é requerida no percurso ascendente, no sentido **descendente** a escala menor melódica é igual à **escala menor natural**, com sensível descendente para a dominante (fig. C, c).

Uma variante da escala menor harmônica é constituída pela **escala menor cigana**, com uma segunda sensível ascendente para a dominante (fig. C, d). Estes esquemas determinam os **modos** menores. A sua transposição para outros graus faz aparecer 12 **tonalidades menores** (dó menor, ré menor, etc.)

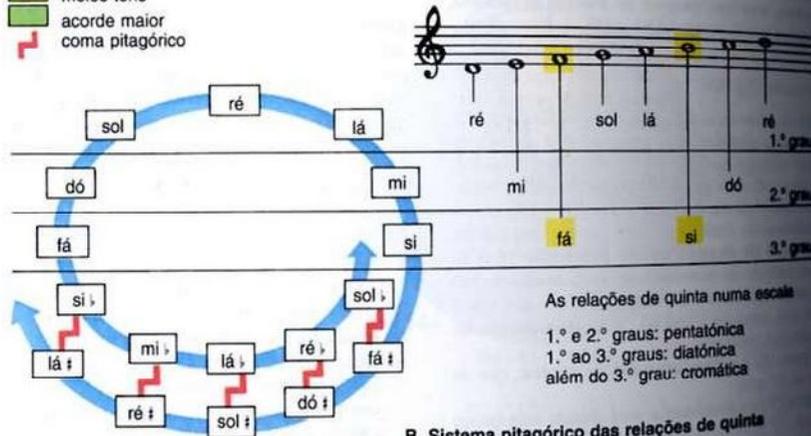
As tonalidades relativas ou paralelas (fig. D)

A cada tonalidade maior corresponde uma tonalidade menor *relativa* ou *paralela* cuja tônica se situa uma terceira menor abaixo da tônica da tonalidade maior. As tonalidades relativas empregam as *mesmas notas*, pelo que têm as mesmas alterações. Podem ser representadas pelo mesmo ciclo das quintas. Na nomenclatura alemã, empregam-se maiúsculas para as tonalidades maiores e minúsculas para as menores (C = dó maior, c = dó menor); analogamente, no sistema silábico pode empregar-se «Dó» por dó maior e «dó» por dó menor (fig. B).

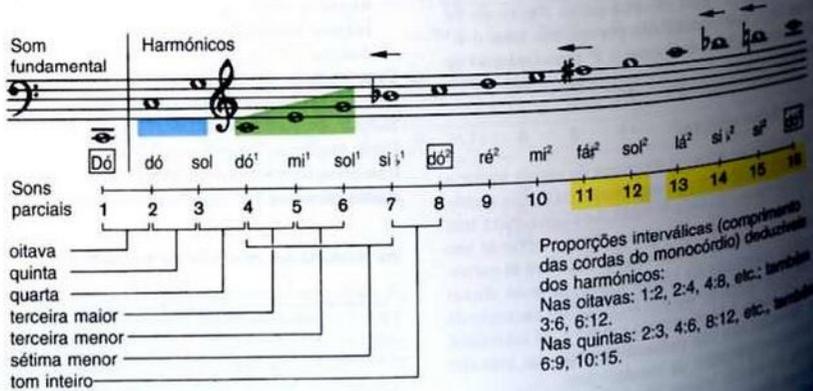


A. Proporções numéricas na teoria antiga dos intervalos

- quintas justas
- meios-tons
- acorde maior
- coma pitagórico



B. Sistema pitagórico das relações de quinta



C. Série dos harmônicos ou sons parciais

As relações entre os sons podem ser medidas segundo o princípio da distância e avaliadas segundo o princípio da consonância.

O princípio da distância mede a distância exacta entre dois sons. Desde ELLIS (1885) utiliza-se para isso a unidade cent (um meio-tom = 100 cents, cf. p. 17). O princípio da distância é especialmente apropriado para descrever sistemas tonais exóticos mas não dá qualquer indicação sobre as relações entre os sons.

A fixação e explicação das relações tonais exige a categorização e classificação das distâncias entre os sons segundo o princípio da consonância. Este determina a avaliação dos intervalos e, consequentemente, o seu valor enquanto linguagem de um sistema tonal. Por isso, as teorias sobre a construção dos sistemas tonais tratam de fundamentar o carácter consonante ou dissonante dos intervalos.

1. As proporções numéricas na antiga teoria dos intervalos. O grau de parentesco dos intervalos determina-se estabelecendo uma correspondência proporcional com o número das suas vibrações (comprimento da corda, ver abaixo). Neste processo, a simplicidade da proporção é considerada como critério do grau de consonância. São consideradas consonantes a oitava com uma proporção de 1:2, a quinta com 2:3 e a quarta com 3:4. Pode representar-se essas proporções pelos algarismos 6, 8, 9, 12; no interior da oitava aparecem, assim, duas quintas, duas quartas e um tom inteiro com 8:9 (fig. A).

Os outros intervalos deduzem-se dos três primeiros. Por causa das suas proporções numéricas complexas, são dissonantes. Assim, a terceira maior é a soma de dois tons inteiros, e o meio-tom é a diferença entre dois tons inteiros e uma quarta (fig. A).

2. A estratificação de quintas do sistema pitagórico. Os tons à distância de uma quinta são aparentados em 1.º grau como, p. ex., ré-lá; à distância de duas quintas, são em 2.º grau, p. ex., ré-(lá)-mi, etc. (fig. B). - A quinta pitagórica, definida pela relação 3:2, obtém-se por divisão da corda do monocórdio, é pura, ou seja, é um pouco maior do que a actual quinta temperada (702 cents em vez de 700). Do mesmo modo, é pura a quarta (um pouco mais pequena do que a temperada) que completa a quinta para formar a oitava (intervalo completo).

A estratificação de quintas puras dá como resultado:
 - a escala pentatônica sem meios-tons, com 5 quintas: dó-sol-ré-lá-mi que dispostas numa só oitava dão: ré-mi-sol-lá-dó;
 - a escala heptatônica diatônica, com 7 quintas (com o ré como centro das notas básicas): fá-dó-sol-ré-lá-mi-si, ou, numa só oitava, ré-mi-fá-sol-lá-si-dó (ré). Esta escala, com 3 graus de parentesco de quintas e 2 meios-tons, é mais complexa do que a escala pentatônica;
 - a escala cromática por meios-tons, com 12 quintas: fá-dó-sol-ré-lá-mi-sol-si-dó-ré-lá-si-fá, ou subindo a partir de si (fá-dó-sol-ré-lá),

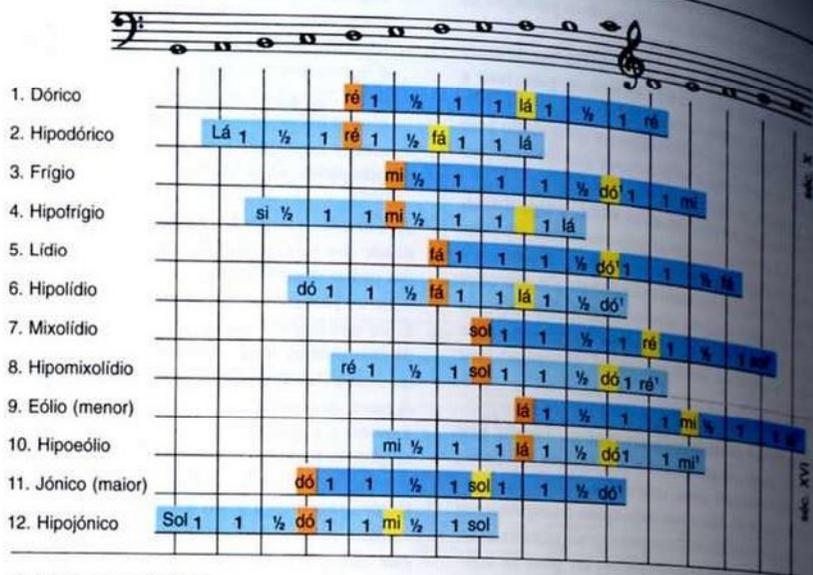
ou descendo a partir de fá (si-mi-lá-ré-sol-si). Segundo a progressão, a altura dos meios-tons é diferente: assim, lá e si não são idênticos. O sistema não é fechado, pois a soma de 12 quintas puras é ligeiramente superior à de 7 oitavas. A diferença é de $(3:2)^{12} : (2:1)^7 = 531\,441 : 524\,288$, ou seja, aproximadamente 74:73, 23,5 cents, ou seja, aproximadamente uma quarta parte de um meio-tom (coma pitagórico, cf. p. 90, fig. B).

3. A divisão harmónica da oitava. Baseando-se na identidade dos tons dentro das oitavas, é possível dispô-los por ordem dentro da oitava através da transposição, para cima ou para baixo, no âmbito total da audição humana. É por isso também que a subdivisão da oitava pode constituir o sistema tonal. Também a subdivisão harmónica da oitava funciona segundo o princípio da consonância. A partir da oitava (1:2) obtém-se por divisão harmónica, a quinta e a quarta (2:3:4); a partir da quinta (2:3), têm origem as terceiras maior e menor (4:5:6) e a partir da terceira maior (4:5), o tom inteiro grande e o tom inteiro pequeno (8:9:10). Fica assim demonstrada a dificuldade deste sistema: tal como o pitagórico, também este não é fechado visto que a sobreposição de 6 tons inteiros não coincide com a oitava. A diferença entre tom inteiro grande e tom inteiro pequeno é de 81:80, ou seja, 21,5 cents, aproximadamente uma quinta parte do meio-tom (coma sintónico ou didímico). Na afinação denominada temperamento mesatónico, este coma é neutralizado, as terceiras maiores são puras.

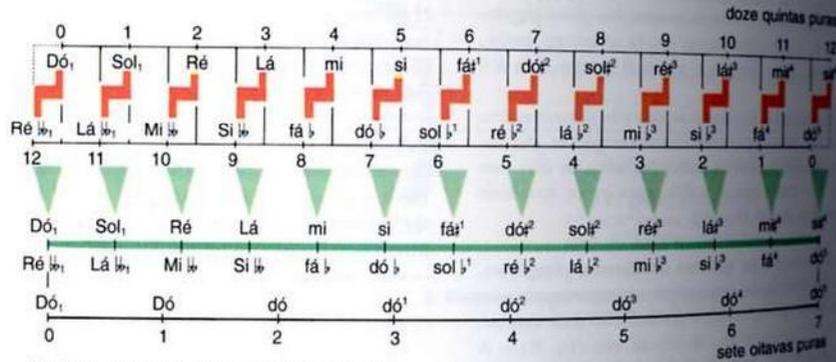
4. A divisão temperada da oitava. Todas as diferenças são compensadas de forma experimental ou matemática. Todos os graus têm o mesmo tamanho. Com este sistema não é necessário explicar as relações entre os tons. Divisões temperadas da oitava:

- em 5 sons: no slendro javanês; cada intervalo: 1/5 tom;
- em 6 sons: escalas temperadas por tons inteiros, dó-ré-mi-fá-sol-lá-ré (dó), ou ré-mi-fá-sol-lá-si (ré);
- em 12 sons: a escala cromática; a cada grau corresponde 1/2 tom ou 1/12 da oitava;
- em 18 sons: a escala de terços de tom;
- em 24 sons: escala de quartos de tom.

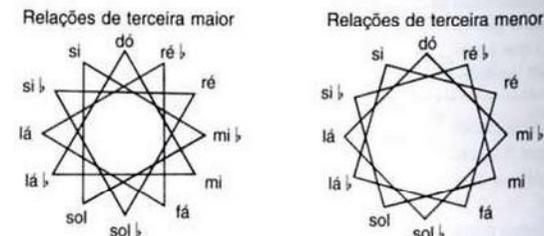
5. A série de sons parciais ou dos harmônicos. Usa-se para explicar o sistema tonal tal como nos é dado pela natureza. É um fenómeno físico constituído pelas frequências que vibram simultaneamente com o som musical (ou o som físico). A série contém todos os intervalos, dos mais simples nos graves aos mais complexos nos agudos (fig. C: ex. do Dó até ao 16.º harmónico). Os tons 7.º, 11.º, 13.º e 14.º são um pouco mais baixos do que no sistema temperado (ver setas). É característico o aparecimento da sétima menor com uma relação 7:4, um pouco mais pequena do que a temperada. Os harmónicos 4, 5 e 6 formam um acorde perfeito maior natural com terceira maior e terceira menor (4:5:6). No entanto, não existe o acorde menor correspondente.



A. Modos eclesiásticos

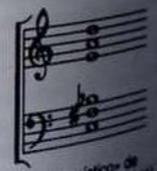


B. Coma pitagórico e o seu temperamento



C. Relações de terceira com equivalência enarmónica

- finalis (nota fundamental)
- autêntico
- temperamento
- tenor (corda da recitação)
- plagal
- coma pitagórico



«Acorde místico» de Scriabine, op. 60 (1911)

D. Acorde de quintas

O sistema tonal do Ocidente remonta à Antiguidade grega. Os gregos basearam o seu sistema tonal num sistema fixo e cujas notas extremas determinavam os três géneros tonais possíveis: o diatónico, o cromático e o enarmónico (cf. p. 176). O nosso sistema utiliza apenas o género diatónico com alturas do sistema grego, e renuncia às possibilidades variáveis, essencialmente melódicas, do cromatismo e da enarmonia grega. Estes dois conceitos adquiriram um significado diferente no sistema tonal moderno, cf. p. 85). As escalas gregas compunham-se, como as nossas, de 2 tons e 5 semitons (géneros de oitavas com 7 sons diferentes). Receberam os seus nomes dos povos gregos (cf. p. 176).

Os modos eclesiásticos

A Igreja Média distinguiu 8 (depois 12) extractos de oitavas segundo o modelo grego, os quais, sob a designação de **modos eclesiásticos** (*modi*), receberam os nomes das escalas gregas. Na sequência de um mal-entendido, e ao contrário do que se passava na Antiguidade grega, o **dórico** começa em ré, o **frígio** em mi, o **mixolídio** em sol, etc. (fig. A).

Mais uma vez, o mais importante não é a altura absoluta dos sons, mas sim as **relações entre os graus**. Os modos eclesiásticos são, pois, **géneros de oitavas** ou **géneros tonais** comparáveis aos modos maior e menor. Podem ser, assim, ser transpostos, ou seja, construídos a partir de qualquer nota, p. ex.: o dórico a partir de sol, com 1 tenor na armação da clave, já que é transposto à quarta superior (de ré a sol). Porém, o carácter dos modos eclesiásticos não é determinado apenas pelas relações entre os graus, mas também pelos factores característicos da **melódica monódica** do canto gregoriano:

- **âmbitus** (âmbito): as melodias evoluem normalmente no âmbito de uma oitava;
- **finalis** (nota final): uma espécie de nota fundamental ou tónica da melodia (fig. A);
- **tenor, tuba** (corda de recitação): normalmente uma quinta acima da finalis (fig. A);
- **formulas inicial, cadencial ou melódica**: motivos característicos que aparecem com frequência (cf. p. 188, fig. A).

A cada modo **autêntico** (p. ex., o dórico) corresponde um modo **plagal** (no exemplo, o hipodórico) com a mesma finalis. O âmbito desloca-se então para uma quarta abaixo, de modo que a finalis fica situada a meio da escala. O tenor é, geralmente, a terceira (fig. A). Os modos eclesiásticos medievais passaram a 12 no século XVI (GLAREANUS, *Dodecachordon*, Basileia, 1547):

- **mião**, ou **cantus mollis**, que se converteu no modo menor (eólio);
- **jóico**, ou **cantus durus**, que se converteu no modo maior, ambos com as correspondente tonalidades paralelas.

Por transposição das escalas diatónicas, o sistema ampliou-se mediante os meios-tons cromáticos.

O sistema tonal maior-menor

No século XVII, os modos maior e menor suplantaram a pouco e pouco os modos eclesiásticos. O moderno sistema tonal maior-menor, **diatónico-cromático-enarmónico** (p. 84, fig. A) só pôde desenvolver-se plenamente com a **afinação temperada** (WERCKMEISTER, 1686/87); esta elimina as diferenças (comas) dos sistemas anteriores, ao dividir matematicamente a oitava em 12 partes exactamente iguais.

Para isso, renuncia à justeza natural das quintas: 12 quintas puras, ascendentes ou descendentes, ultrapassam 7 oitavas em um **coma pitagórico**; para o compensar, aperta um pouco cada quinta.

Possibilidades mais recentes

No século XIX, adquire importância, ao lado da relação de quinta, o parentesco **de terceira**:

- a estratificação de **terceiras maiores** conduz a 4 séries possíveis: dó-mi-sol \sharp , ré-fá-lá, ré-fá \sharp -lá \sharp e mi \flat -sol-si;
- as **terceiras menores** formam as seguintes 3 séries: dó-mi \flat -sol \flat -lá, dó \sharp -mi \flat -sol \flat -si \flat e ré-fá-lá \flat -si.

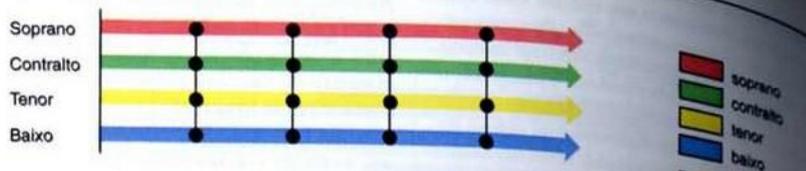
Para todas as séries, leva-se em conta as equivalências enarmónicas do sistema temperado, ou seja, sol \sharp = lá \flat , lá \sharp = si \flat , etc. (fig. C).

O parentesco de terceira aplica-se às próprias notas mas também às fundamentais dos acordes maiores e menores. Assim, dó maior e mi maior têm uma relação de terceira maior (*mediante*), assim como dó maior e mi menor, etc.

No século XIX, as **relações tonais**, ou seja, a organização dos sons baseada numa fundamental comum, alargaram-se ao ponto de as forças que as vinculavam se terem tornado insuficientes. O sistema tonal desintegrou-se. Em vez de parentesco com um som fundamental, fixaram-se relações a partir de:

- uma **escala**: p. ex., a escala por tons inteiros (DEBUSSY), ou outras escalas referenciais, construídas de forma arbitrária (BARTÓK);
- um **intervalo**: p. ex., a quarta, como no «acorde sintético ou místico» de SCRIBABINE, no op. 60 (fig. D), ou as sobreposições de quartas na *Sinfonia de Câmara*, op. 9 (1906) de SCHÖNBERG;
- uma **série de 12 sons**, ou **série dodecafónica**, segundo a técnica de SCHÖNBERG, «de composição com 12 sons relacionados apenas entre si» (cf. p. 102).

Com a introdução de outros parâmetros além da altura sonora, nomeadamente o **timbre**, a construção de sistemas tonais orientados pelas frequências perde significado. Assim, o valor semântico dos sons ou ruídos deixa de depender – ou fá-lo de um modo subsidiário – das suas frequências. Categorias estruturais de carácter geral, como **contraste, simetria, variação**, etc., procuram substituir as categorias mais específicas do sistema tonal.



A. Condução das vozes e conjugação sonora na composição polifónica

B. Extensão normal das vozes no coro

C. Intervalos

D. Tipos de movimento

E. Progressões Interditas

F. 5 tipos de contraponto na composição a 2 vozes (segundo Fux)

O contraponto (do latim *punctus contra punctum*, ponto contra ponto, nota contra nota) concretiza-se na composição polifónica. As vozes desta última possuem uma dimensão melódica horizontal, enquanto que, ao soarem simultaneamente, possuem uma dimensão harmónica vertical: ambas se orientam convenientemente segundo a consonância.

Quando predomina a dimensão vertical, o resultado é a homofonia (do grego, *igualdade* ou *homogeneidade* do vocábulo *homos*), com vozes rítmicamente iguais: uma voz condutora (superior) com vozes de acompanhamento acústico.

Se a composição forma uma textura de linhas de orientação mais horizontal, daí resulta a polifonia (muitas vozes), com vozes rítmica e melodicamente independentes (fig. A).

O contraponto desenvolveu-se largamente na polifonia vocal «clássica» do século XVI (LASSO, PALESTRINA).

As vozes a norma clássica é constituída pela composição a 4 vozes, cujas partes são de índole vocal (coro).

Antigamente escrevia-se com *claves de dó* (claves de soprano, contralto e tenor) e de baixo, de modo que praticamente não necessitavam de linhas adicionais; a notação moderna utiliza a clave de sol, a clave de sol à oitava e a clave de fá (cf. p. 66, fig. B). O âmbito da voz de contralto situa-se uma quinta abaixo da de soprano e o baixo encontra-se uma quinta abaixo da de tenor. As vozes femininas (ou infantis) e masculinas diferem em uma oitava (fig. B).

Intervalos: faz-se uma distinção entre consonâncias (do latim *sonus conjuntos*, agradáveis) e dissonâncias (do latim *sonus disjuntos*, desagradáveis):

- **consonâncias perfeitas**, com elevado grau de fusão: prima, oitava e quinta (cf. p. 85);
- **consonâncias imperfeitas**, com uma agradável amplitude sonora: terceiras e sextas menores (-) e maiores (+) (fig. C);
- **dissonâncias**, com carácter de fricção: quarta, segunda, sétima e todos os intervalos aumentados e diminuídos (fig. C).

Movimento das vozes: nas regras do contraponto trata-se o tipo de movimento das vozes. Com 2 vozes distinguem-se 3 possibilidades (fig. D):

- **movimento directo**: ambas as vozes sobem ou descem. A igualdade no sentido do movimento pode restringir a independência das vozes. Um caso especial é constituído pelo **movimento paralelo** (apenas permitido no caso de terceiras e sextas);
- **movimento oblíquo**: uma voz permanece estacionária enquanto a outra sobe ou desce;
- **movimento contrário**: favorece a independência das vozes e vela por um equilíbrio horizontal do movimento.

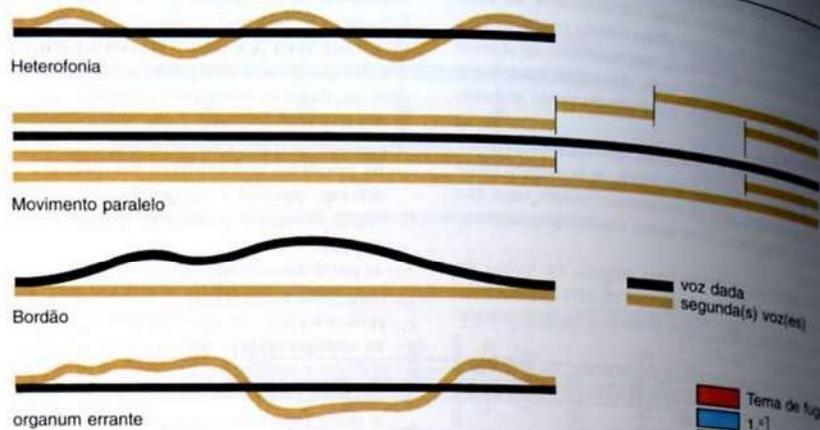
Regras da progressão das vozes. As regras do contraponto tendem a conferir à composição polifónica harmonia no tocante à simultaneidade de sons e ao movimento, não obstante assegurarem a cada voz individual, a máxima independência possível dentro do conjunto.

Nesse sentido, há progressões de contraponto próprias e impróprias, isto é, «interditas» (*erros de composição*), se bem que, naturalmente, qualquer proibição se possa violar em benefício de um sentido artístico individual superior (há quintas paralelas também em BACH). Em todo o caso, as regras do contraponto garantem um bom tratamento artesanal à condução das vozes. Considera-se que soam mal e são, por isso, proibidas (fig. E):

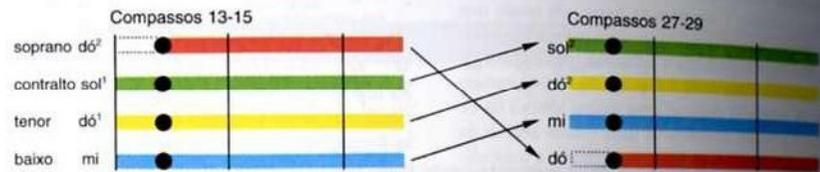
- **as paralelas consecutivas por primas, quintas e oitavas**: reduzem a independência das vozes (duplicação sonora) e perturbam o equilíbrio da composição;
- **as paralelas ocultas**, isto é, as que progridem de uma consonância imperfeita para uma consonância perfeita; são de evitar pelos mesmos motivos;
- **as «antiparalelas»**, ou seja, os saltos de prima para a oitava e vice-versa;
- **os saltos amplos** na mesma direcção, especialmente se dessa forma uma voz cruza o nível de tessitura da outra;
- **as progressões por graus aumentados e diminutos** exigem uma justificação especial, tal como as **variantes cromáticas** numa voz ou em relação a outra («falsas relações»).

As regras do contraponto sistematizam-se nos manuais, avançando desde a simples composição a duas vozes até às formações mais complexas. Como exercício, cria-se uma contravoz (*contraponto*) para uma voz dada (*c. f.*). FUX (1725) distingue entre (fig. F):

- 1. Semibreves contra semibreves (1:1)**: apenas se autorizam consonâncias;
- 2. Mínimas contra semibreves (2:1)** *thesis* (tempo apoiado do compasso) consonante, *arsis* (tempo não apoiado) também dissonante *de passagem*, o que significa que o contraponto deve alcançar a dissonância por uma segunda e abandoná-la na mesma direcção, por uma segunda;
- 3. Semínimas contra semibreves (4:1)**: igual à regra núm. 2, caindo *thesis* sobre o 1.º e o 3.º tempos e *arsis* sobre o 2.º e o 4.º tempos. A terceira semínima também pode ser uma **dissonância de passagem**, se a segunda e a quarta forem consonâncias. — É sempre possível saltar de uma consonância para outra. O salto a partir de uma dissonância só existe na *nota de câmbio* de Fux (**cambiata**);
- 4. Síncopas**: sobre a *thesis* cai uma **dissonância preparada** por ligadura (retardo), que na *arsis* seguinte se resolve numa consonância por uma segunda descendente:
 - a **sétima** é dissonante na nota *superior* e por isso resolve para a sexta (retardo de sétima);
 - a **segunda** é dissonante na nota *inferior* e por isso resolve para a terceira (retardo de segunda);
 - a **quarta** é dissonante, segundo a sua posição, na nota *superior* ou *inferior* e por isso resolve para a terceira ou para a quinta (retardo de quarta);
- 5. Diversos valores**: fluxo melódico calmo, valores mais rápidos das notas quase exclusivamente em cláusulas como **antecipação** (antecipação da nota de resolução) e como **notas de câmbio**.



A. Formas primitivas do contraponto (esquemas)



Esquema da troca de vozes e da inversão de intervalos

Tonalidade	Dó	Dó	si ^b	fá	Sol ⁷	Dó ⁷	fá	si ^b	Fá	si
Grau	V	V	IV	I	II	V	I	IV	I	I
Função	D	D ⁷	s ⁴	t	D ⁷	D	t	s	T	t

B. Contraponto quádruplo à oitava, J. S. Bach, Fuga XII (fá menor) de O Cravo Bem Temperado, I

São estruturas, formas ou técnicas de composição típicas do contraponto, entre outras:

- **técnicas do c.f.:** para um *cantus firmus* (voz fixa ou preexistente) inventam-se sucessivamente vozes contrapontísticas; o c.f. é geralmente gregoriano, uma canção ou um fragmento da mesma;
- **imitação livre:** um motivo conciso é exposto numa voz e as outras imitam-no; em redor movem-se as linhas contrapontísticas livres das vozes;
- **técnica canónica:** trata-se de uma imitação estrita, mais precisamente a imitação exacta da primeira voz; desta forma, uma melodia serve de contraponto a si própria (cf. p. 118; aí também *inversão*, movimento *retrogrado*, *aumentação*, etc.);
- **contraponto simples:** designação de uma voz que, no todo ou em parte, se contrapõe à voz principal;
- **contraponto duplo:** uma contravoz que, transportada à oitava, também pode soar como a voz principal; daí o nome de **contraponto duplo à oitava**; nele, todos os intervalos com respeito à voz principal surgem na sua inversão. No **contraponto triplo ou múltiplo** é possível a correspondente troca de vozes.

Um exemplo de **contraponto quádruplo à oitava** pode encontrar-se na fuga em fá menor de *O Cravo Bem Temperado I* de BACH (fig. B). O tema da fuga surge primeiramente no soprano e os contrapontos nas partes inferiores de contralto, tenor e baixo (c. 13). Depois, o tema da fuga soa transportado 2 oitavas abaixo no baixo, enquanto que os contrapontos, transportados à oitava, surgem no soprano, contralto e tenor (c. 27, cf. esquema).

Na primeira entrada do tema, no c. 13, forma-se o acorde de sexta de Dó maior, mi-dó¹-sol¹-dó²; por inversão dos intervalos, na segunda entrada do tema, no c. 27, o mesmo converte-se no acorde fundamental de Dó maior: dó-mi-dó²-sol². O que significa que se modifica a posição mas se mantém a harmonia: as tonalidades, os graus e as funções são iguais em ambas as passagens, conforme o demonstra a sobreposição (fig. B).

História do contraponto

Toda a polifonia é constituída por sons conjuntos e consequentemente, dada a sua própria essência, conhece a superposição de sons (*punctus contra punctum*). Uma excepção a tal é constituída pelo canto paralelo puro em contraponto propriamente dito apenas está presente, com vozes autónomas, quando há «emprego de outros intervalos que não a oitava, associado à diferenciação desses sons conjuntos» (HANDSCHIN). São formas antigas ou primitivas da polifonia contrapontística (fig. A):

- **Heterofonia**, uma forma antiga da polifonia que se trata-se da execução variada da melodia principal por outra voz;
- **Movimento paralelo**, praticado na Antiguidade e no primitivo **organum** medieval. O c.f. soa como voz dada em paralelismo de quintas e oitavas, também em estruturas a número de vozes variáveis. A rígida con-

- **Prática do bordão** medieval, em que o baixo permanece sob a voz dada, enquanto fundamento. É um facto que neste caso se produzem diversas conjunções de sons, mas o baixo rígido não é um contraponto propriamente dito (mas antes, e de forma mais precisa, uma *pedal*).
- **Organum errante** medieval, a segunda voz desenvolve independência em consonâncias perfeitas variáveis, etc.; improvisação pura, se bem que de acordo com determinadas regras do contraponto (cf. p. 198).

O conceito de *contraponto* surge somente no século XIV. Os breves tratados teóricos de contraponto fixam regras para a consonância de intervalos nos tempos apoiados (**sons estruturais**), deixando no meio um espaço para uma execução mais ou menos livre. No século XV estabelecem-se regras para o tratamento das dissonâncias (**síncopas, notas de passagem e de câmbio**). As regras do contraponto estrito aplicam-se à composição (*res facta*), ao passo que a amplamente difundida invenção improvisada de contravozes no c. f. de *cabeça* (*mente* ou *supra librum cantare*) era mais livre. No contexto da polifonia clássica dos Países Baixos no século XVI desenvolveu-se, pelo contrário, um estilo livre com uma expressiva interpretação do texto repleta de dissonâncias e cromatismo, especialmente no madrigal. A isso somou-se a composição homofónica, sobretudo na canção profana. Ambos os procedimentos conduziram, ca. 1600, à **monodia** e ao **baixo contínuo**, com inúmeras liberdades contrapontísticas. No entanto, o contraponto estrito continuou a ser cultivado como *stylus antiquus* ou *ecclesiasticus*, sobretudo na teoria e na música eclesiástica. Ao deslocar-se o acento da estrutura das vozes contrapontísticas para a composição *determinada pela harmonia*, esta (e a correspondente teoria) converte-se igualmente, nos séculos XVII e XVIII, no fundamento da composição contrapontística, como o cânone, a fuga, etc. BACH classifica o baixo contínuo como «o fundamento mais perfeito da música» e, de acordo com isso, no seu ensino do contraponto partiu da composição a 4 vozes, ou seja, da harmonia acórdica, para a composição a 2 vozes, e não o contrário.

Também os clássicos se ocuparam com o contraponto. No seu universo harmónico, a condução contrapontística das vozes surge neles como tecido motivico e *trabalho temático*, especialmente nos desenvolvimentos da forma sonata.

No século XIX cultivou-se o contraponto clássico, por um lado enquanto regresso ao passado histórico (renascimento de PALESTRINA) e, por outro, de forma contemporânea, através de uma polifonia crescentemente cromática, a qual acabou por conduzir ao abandono da harmonia tonal. Com este abandono da tonalidade, o pensamento contrapontístico linear patenteia uma actualidade renovada no século XX. O mesmo se reflecte no assumir das técnicas contrapontísticas de composição, como o cânone, a inversão, a aumentação, etc., no dodecafonismo, assim como nas mais recentes técnicas seriais.

quinta
terceira
fundamental

Estrutura

Ampliação da oitava e acorde arpejado (Bach)

A. O acorde perfeito

Dó maior

Graus	I	II	III	IV	V	VI	VII	I
Função	T	Sp	Dp	S	D	Tp	D7	T

lá menor

Graus	I	II	III	IV	V	VI	VII	I
Função	t	-	-	s	D	sP	D7	t

Triades sobre os graus da escala

B. Parentesco entre acordes

terceira maior terceira menor

mi Mi Lá lá Lá Dó lá Lá Mi mi

Relações de terceiras (teoria da mediantes)

perfeita plagal frígia maior (Dó) menor (lá)

V-I IV-I I-V IV-V V-VI V-VI I-IV-V-I I-IV-V-I
D-T S-T T-D S-D D-Tp D-tG T-S-D-T t-s-D-t

cadências perfeitas meias cadências cadências interrompidas cadências

C. Conclusões e cadências

Acorde de 7.^a Acorde de 5.^a e 6.^a Acorde de 3.^a e 4.^a Acorde de 2.^a Sétima ajotée

O acorde de sétima de dominante com inversões Subdominante

maior
menor
diminuto
aumentado
dissonância

Tipos: maior menor diminuto aumentado

Posições Inversões

- a) posição de quinta
- b) posição de oitava
- c) posição de terceira
- d) acorde fundamental
- e) acorde de sexta (1.^a inversão)
- f) acorde de quarta e sexta (2.^a inversão)

Relação de quinta = triades principais como acordes e como escala

A harmonia trata das relações dos sons na música tonal maior-menor (ou seja, aproximadamente de 1600 a 1900). O seu fundamento é constituído pelo acorde de três sons ou tríade.

O acorde de três sons é constituído pelo som fundamental, terceira e quinta, ou seja por 2 terceiras que podem aparecer em 4 combinações (fig. A):

- acorde perfeito maior: terceira maior em baixo, terceira menor em cima;
- acorde perfeito menor: terceira menor em baixo, terceira maior em cima;
- acorde diminuto: duas terceiras menores no âmbito de uma quinta diminuta;
- acorde aumentado: duas terceiras maiores no âmbito de uma quinta aumentada.

Os sons do acorde perfeito podem duplicar-se à oitava ou ser arpejados sem que se perca a qualidade funcional do acorde (fig. A).

Posições: A nota superior do acorde perfeito determina a sua posição. Na posição de oitava, a nota fundamental encontra-se na parte superior, na posição de terceira encontra-se a terceira e na posição de quinta está a quinta.

Inversões: As notas do acorde perfeito conservam a sua qualidade específica enquanto nota fundamental, terceira e quinta, mesmo quando se inverte a sua ordem de sucessão. A nota inferior determina a forma de inversão.

— acorde no estado fundamental: a fundamental encontra-se na parte inferior;

— 1.^a inversão: a terceira encontra-se na parte inferior; sobre ela, à distância de uma terceira, encontra-se a quinta e, acima dela, à distância de uma sexta, a fundamental; por isso, a primeira inversão também se chama acorde de sexta (em rigor, acorde de terceira e sexta);

— 2.^a inversão: a quinta encontra-se na parte inferior; sobre ela, à distância de uma quarta, a fundamental e, à distância de uma sexta, a terceira; por isso, a segunda inversão também se denomina acorde de quarta e sexta (fig. A).

Relações dos acordes perfeitos

Em todos os graus da escala maior é possível construir-se uma tríade própria da escala (fig. B):

— acordes perfeitos maiores (acordes perfeitos principais): sobre os graus I, IV e V. Encontram-se relacionados por quintas. A sua designação funcional (V) e Subdominante (1722) é a de Tónica (I), Dominante (V) e Subdominante (IV);

— acordes perfeitos menores (acordes perfeitos secundários): sobre os graus II, III e VI. Encontram-se relacionados por terceiras com os acordes principais, isto é, tónica paralela (ou relativa paralela (II));

— acorde diminuto: sobre o grau VII; frequentemente considerado um acorde de sétima dominante incompleto (sem fundamental);

— acordes perfeitos menores: sobre os graus I e IV, como tónica (t) e subdominante (s);

— acordes perfeitos maiores: sobre os graus V e VI, como dominante (D) e subdominante paralela (sP);

- acorde diminuto: sobre os graus II e VII;
- acorde aumentado: sobre o grau III.

No modo menor revelam-se as dificuldades existentes para se atribuir funções unívocas aos sons. O acorde diminuto do II grau pode ser subdominante (inversão do acorde de sexta) ou dominante (acorde de sétima e nona de dominante duplamente incompleto). O acorde do III grau apenas é aumentado no modo menor harmónico, ao passo que no modo natural o acorde perfeito maior da tónica paralela (em lá menor, o de dó maior) está sobre o V grau de uma «dominante menor» (sem a sensível típica com carácter de dominante, sol suspenso em lá menor) e sobre o VII grau da sua paralela ou relativa maior.

Parentesco de quintas: os acordes perfeitos também podem ser considerados a célula geradora da escala diatónica:

O primeiro acorde perfeito é constituído pelos graus I, III e V, por exemplo, dó-mi-sol. Com o acorde perfeito à quinta superior (dominante) somam-se os graus (V), VII e IX (= II), isto é, (sol)-si-ré e, com o acorde sobre a quinta inferior (subdominante) os graus IV e VI, ou seja, fá e lá. Outro tanto corresponde ao modo menor (fig. B).

Parentesco de terceiras: os acordes encontram-se diretamente interligados como cambiantes de cor e como oposição sonora; estas relações não se podem definir de forma taxativa na teoria funcional (teoria das mediantes, fig. B).

Conclusões e cadências: a tónica possui efeito conclusivo. A sucessão D-T, quando os acordes se encontram no estado fundamental, denomina-se cadência perfeita e a sequência S-T cadência plagal. Uma cadência sobre a T denomina-se cadência perfeita, ao passo que uma conclusão sobre a D se chama meia cadência, como sejam T-D ou S-D.

Cadências interrompidas ou evitadas: dá-se esse nome a todos os percursos em que, em lugar da tónica conclusiva esperada, surge um outro acorde, quase sempre a Tp (VI).

A cadência composta é constituída pela sequência T-S-D-T (em menor: t-s-D-t). Consolida o carácter da tónica enquanto centro tonal: a tensão tende a afastar-se da T em direcção à S (relação de dominante) e tende a regressar da D para a T. A S e a T surgem como centros de gravidade métrica (grupo de 2 ou 4 compassos, fig. C).

Acordes com mais de três sons: sobrepondo 3 terceiras, dá-se origem aos acordes de sétima; sobrepondo 4 terceiras, formam-se os acordes de sétima e nona. Podem construir-se sobre qualquer grau da escala.

O acorde de sétima de dominante é o acorde construído sobre o V grau com uma sétima menor; em dó maior seria sol-si-ré-fá. A sétima de dominante resolve-se, como dissonância característica da dominante, na terceira da tónica. As inversões do acorde de sétima de dominante denominam-se de acordo com a estrutura intervalar (fig. D). A sétima ajotée (sétima acrescentada) é a dissonância característica da subdominante: somada a esta, transforma o acorde perfeito num acorde de quatro sons, com função de SD (as inversões são possíveis).

acorde de nona de dominante completo e como acorde de sétima diminuta

acorde de sexta napolitana

dominante com quinta aumentada e quinta diminuta

acordes com a sexta aumentada:
a) acorde aumentado de sexta, b) de quarta e sexta, c) de quinta e sexta, d) de terceira e quarta, e) de segunda

resoluções funcionais do acorde aumentado de quinta e sexta

posições livres de sensíveis

A. Acordes alterados

T-(D₃) - S - D₃ - D⁴ - T

B. Dominantes intermédia e dupla

T-(D₃) - S - T - S⁶ - D⁴ - 3 - T

Dó maior → Fá maior → Lá maior → Mi maior

C. Modulações diatônica, cromática, enarmônica

Tonalidade Lá Mi Lá Si Dó # fá # si Dó # Ré Lá Si Dó # fá # Mi Lá Ré Mi Lá

Função T D₅ T₃ D₃(D₃) Tp (S₃ - D) [Tp] S₃ T D(D₃)Tp D₇ T₃ S₃ D⁸⁻⁷ T

D. Análise harmónica, J. S. Bach, coral «Wer in dem Schutz des Höchsten»

Tonalidade de origem
 Inflexão
 Tonalidade de destino
 Acorde de transição

Acordes alterados. Além das notas próprias da escala, podem surgir, nos acordes, alterações cromáticas. Tratam-se sempre de dissonâncias que tendem a resolver como sensíveis, isto é, por meio-tom. Uma nota elevada para um semibreve tende para cima enquanto uma nota baixada para um bemol tende para baixo. A energia motriz e a tensão têm uma intensidade especial nos acordes alterados. A fig. A mostra os mais importantes destes acordes:

— **acorde de sétima e nona de dominante:** na fig. A a sétima é fá[#] e a nona lá[#]; esta é alterada no sentido descendente para lá bemol[#]; às vezes a fundamental «sol[#]» está ausente o que dá origem a um acorde de sétima diminuta;

— **acorde de sexta napolitana:** como subdominante menor com uma sexta menor em lugar da quinta (o acorde de sexta da subdominante paralela menor na fig. A: ré bemol maior); resolução à dominante com o típico salto de terceira diminuta (ré-lá-si);

— **dominante aumentada:** com a quinta alterada para cima (ré # em vez de ré);

— **dominante diminuta:** com a quinta alterada para baixo (ré l em vez de ré);

— **acorde aumentado de sexta e acorde aumentado de quarta e sexta:** com a sexta aumentada (lá-lá-fá # em vez de lá-fá);

— **acorde aumentado de quinta e sexta, de terceira e quarta e de segunda:** geralmente como dominantes (duplas, ré maior), com as quintas alteradas para baixo (lá l em vez de lá); na resolução funcional à dominante aparecem quintas paralelas («quintas mozartianas»).

A maior parte dos acordes alterados possui uma função de dominante. No século XIX, as alterações tornam-se cada vez mais complexas e os acordes adquirem uma certa polivalência. Dificilmente podem ser explicados de uma maneira funcional a não ser como posições livres de sensíveis (graus de meio-tom) em direcção ao acorde seguinte.

Dominantes intermédias e duplas

As dominantes secundárias ou de transição relacionam-se, no percurso harmónico, com um acorde que não o da tónica (entre parênteses na análise). Na cadência funcional T-S-D-T, p. ex., pode dotar-se a tónica com dominante menor, convertendo-se dessa forma em dominante intermédia relativamente à subdominante (fig. B).

A dominante intermédia face à dominante chama-se **dúpla dominante (Tp)**. Surge frequentemente depois da tónica em seu lugar.

Na fig. B, a D (sol maior) tem um **retardo de quarta e quinta (dó-mi)** que se resolve em terceira e quinta (si/ré).

Modulações

O centro tonal (tónica) pode variar. Se tal apenas ocorrer de forma esporádica, fala-se de uma **inflexão** ou **modulação passageira**; no caso contrário, de uma **modulação definitiva** a uma nova tonalidade. No século XVIII modulações sobretudo à S, à D, à Tp, à Dp e à Sp. A partir do Classicismo, ampliou-se esse âmbito de acção.

Há muitos tipos de modulação e ainda mais vias modulatórias. Quase sempre atribui-se uma nova função a um determinado acorde, p. ex., considera-se a subdominante uma nova tónica (S = T) (fig. C). Os três tipos mais importantes de modulação são a:

— **modulação diatónica** por dominantes intermédias, cadências interrompidas, etc. (fig. C: de dó maior a fá maior);

— **modulação cromática** usando notas cromáticas comuns ao antigo e ao novo centro tonal, por exemplo através da **sexta napolitana** (fig. C: Dó maior a Lá bemol maior através do acorde de sexta de Ré bemol maior);

— **modulação enarmónica** por mudança enarmónica das notas alteradas do acorde e, dessa forma, atribuindo uma nova função ao acorde. Para esse fim utiliza-se frequentemente o **acorde de sétima diminuta**. Este aparece como acorde de sétima e nona de dominante sem fundamental, podendo resolver em 3 novas direcções, como por exemplo na fig. C:

si, como **terceira** da dominante anterior, sol maior, converte-se em **dó bemol** e, conseqüentemente, em **nona menor** de uma nova dominante (si bemol maior na tónica mi bemol maior);

lá bemol, como **nona** da dominante anterior, converte-se em **sol susenido** e, por conseguinte, em **terceira** de uma nova dominante (mi maior na tónica lá maior);

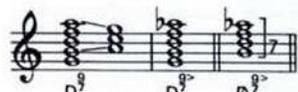
fá, como **sétima** da dominante anterior, converte-se em **mi susenido**, enquanto **terceira** de uma nova dominante (dó susenido maior na tónica fá susenido maior).

As novas dominantes podem resolver-se como dominantes ou como duplas dominantes, para os modos maior ou menor (12 soluções).

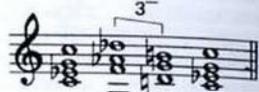
Análise harmónica

A teoria da harmonia pode obter-se por abstracção das obras musicais. Neste caso, apenas leva em conta o aspecto harmónico. Enquanto teoria, nem sempre é conclusiva. Daí que existam diversas teorias (*teoria dos graus, teoria das funções, etc.*)

A fig. D propõe uma análise harmónica segundo a *teoria das funções de Riemann*. As **cifras** usadas provêm da prática do baixo contínuo. Indicam os **intervalos** importantes dos acordes sendo colocadas **em cima à direita** da letra que indica a função; indicam ainda a **nota do baixo**, no caso de ser diferente da fundamental, **em baixo à direita**, junto à letra que indica a função, p. ex., o segundo acorde é a dominante de mi maior (D) com a sétima ré (7 em cima) e a quinta si no baixo (5 em baixo). As combinações sonoras indicadas entre *parêntesis* são funções intermédias, referidas a outros acordes que não o da tónica. Se o acorde esperado não aparece imediatamente a seguir aos parênteses (elipse), põe-se entre parênteses *rectos*. Na figura D espera-se modulação passageira à Tp (fá susenido menor) mas em vez disso segue, depois da pausa, a S com a terceira no baixo (ré maior). O exemplo mostra ainda notas de passagem e de câmbio. Na condução das vozes são usados graus próximos, cantáveis, e o movimento contrário das vozes.



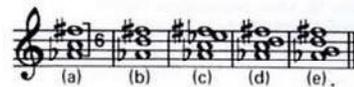
acorde de nona de dominante completo e como acorde de sétima diminuta



acorde de sexta napolitana



dominante com quinta aumentada e quinta diminuta



acordes com a sexta aumentada: a) acorde aumentado de sexta, b) de quarta e sexta, c) de quinta e sexta, d) de terceira e quarta, e) de segunda

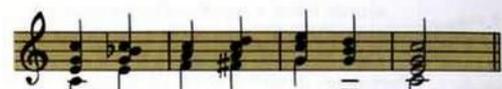


resoluções funcionais do acorde aumentado de quinta e sexta



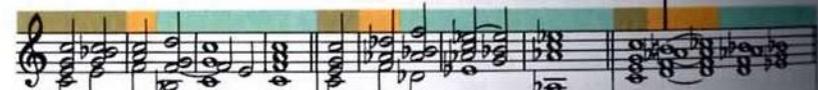
posições livres de sensíveis

A. Acordes alterados



T - (D₃) - S - D₃ - D⁴ - 3 - T

B. Dominantes intermédia e dupla



Dó maior → Fá maior → Lá maior → Dó maior → Mi maior

C. Modulações diatônica, cromática, enarmônica



Tonalidade Lá Mi Lá Si Dó # fá # si Dó # Ré Lá Si Dó # fá # Mi Lá Ré Mi Lá
 Função T D₅⁷ T₃ D₃⁷(D₃) Tp (S₃ - D) [Tp] S₃ T D₃⁷(D₃) Tp D₇ T₃ S₃ D₇⁹-7 T

D. Análise harmônica, J. S. Bach, coral «Wer in dem Schutz des Höchsten»

Tonalidade de origem
 Inflexão
 Tonalidade de destino
 Acorde de transição

Acordes alterados. Além das notas próprias da escala, podem surgir, nos acordes, alterações cromáticas. Trata-se sempre de dissonâncias que tendem a resolver como sensíveis, isto é, por meio-tom. Uma nota elevada por um semibreve tende para cima enquanto uma nota baixada por um bemol tende para baixo. A energia motriz e a tensão têm uma intensidade especial nos acordes alterados, que têm uma importância especial nos acordes alterados.

acorde de sétima e nona de dominante: na fig. A a sétima é fá² e a nona lá²; esta é alterada no sentido descendente para lá bemol²; às vezes a fundamental «sol²» está ausente o que dá origem a um acorde de sétima diminuta;

acorde de sexta napolitana: como subdominante menor com uma sexta menor em lugar da quinta (o acorde de sexta da subdominante paralela menor na fig. A: ré bemol maior); resolução à dominante com o típico salto de terceira diminuta (ré - si);

dominante aumentada: com a quinta alterada para cima (ré # em vez de ré);

dominante diminuta: com a quinta alterada para baixo (ré ♭ em vez de ré);

acorde aumentado de sexta e acorde aumentado de quarta e sexta: com a sexta aumentada (lá ♭-fá # em vez de lá-fá);

acorde aumentado de quinta e sexta, de terceira e quarta e de segunda: geralmente como dominantes (duplas, ré maior), com as quintas alteradas para baixo (lá ♭ em vez de lá); na resolução funcional à dominante aparecem quintas paralelas («quintas mozartianas»);

A maior parte dos acordes alterados possui uma função de dominante. No século XIX, as alterações tornam-se cada vez mais complexas e os acordes adquirem uma certa polivalência. Dificilmente podem ser explicados de uma maneira funcional a não ser como posições livres de sensíveis (graus de meio-tom) em direcção ao acorde seguinte.

Dominantes intermédias e duplas

As dominantes secundárias ou de transição relacionam-se, no percurso harmónico, com um acorde que não é da tónica (entre parênteses na análise). Na cadência funcional T-S-D-T, p. ex., pode dotar-se a tónica com uma sétima menor, convertendo-se dessa forma em dominante intermédia relativamente à subdominante (fig. B).

A dominante intermédia face à dominante chama-se **dúpla dominante** (Tp). Surge frequentemente depois da tónica em seu lugar.

Na fig. B, a D (sol maior) tem um *retardo de quarta* e uma (dó mi) que se resolve em terceira e quinta (si/ré).

Modulações

O centro tonal (tónica) pode variar. Se tal apenas ocorrer de forma esporádica, fala-se de uma **inflexão** ou **modulação passageira**; no caso contrário, de uma **modulação definitiva** a uma nova tonalidade. No século XVIII modulações subtendidas à S, à D, à Tp, à Dp e à Sp. A partir do Classicismo, ampliou-se esse âmbito de acção.

Há muitos tipos de modulação e ainda mais vias modulatórias. Quase sempre atribui-se uma nova função a um determinado acorde, p. ex., considera-se a subdominante uma nova tónica (S = T) (fig. C). Os três tipos mais importantes de modulação são a:

— **modulação diatónica** por dominantes intermédias, cadências interrompidas, etc. (fig. C: de dó maior a fá maior);

— **modulação cromática** usando notas cromáticas comuns ao antigo e ao novo centro tonal, por exemplo através da *sexta napolitana* (fig. C: Dó maior a Lá bemol maior através do acorde de sexta de Ré bemol maior);

— **modulação enarmónica** por mudança enarmónica das notas alteradas do acorde e, dessa forma, atribuindo uma nova função ao acorde. Para esse fim utiliza-se frequentemente o **acorde de sétima diminuta**. Este aparece como acorde de sétima e nona de dominante sem fundamental, podendo resolver em 3 novas direcções, como por exemplo na fig. C:

si, como **terceira** da dominante anterior, sol maior, converte-se em **dó bemol** e, conseqüentemente, em **nona menor** de uma nova dominante (si bemol maior na tónica mi bemol maior);

lá bemol, como **nona** da dominante anterior, converte-se em **sol sustenido** e, por conseguinte, em **terceira** de uma nova dominante (mi maior na tónica lá maior);

fá, como **sétima** da dominante anterior, converte-se em **mi sustenido**, enquanto **terceira** de uma nova dominante (dó sustenido maior na tónica fá sustenido maior).

As novas dominantes podem resolver-se como dominantes ou como duplas dominantes, para os modos maior ou menor (12 soluções).

Análise harmónica

A teoria da harmonia pode obter-se por abstracção das obras musicais. Neste caso, apenas leva em conta o aspecto harmónico. Enquanto teoria, nem sempre é conclusiva. Daí que existam diversas teorias (*teoria dos graus, teoria das funções, etc.*)

A fig. D propõe uma análise harmónica segundo a *teoria das funções de Riemann*. As **cifras** usadas provêm da prática do baixo contínuo. Indicam os **intervalos** importantes dos acordes sendo colocadas **em cima à direita** da letra que indica a função; indicam ainda a **nota do baixo**, no caso de ser diferente da fundamental, **em baixo à direita**, junto à letra que indica a função, p. ex., o segundo acorde é a dominante de mi maior (D) com a sétima ré (7 em cima) e a quinta si no baixo (5 em baixo). As combinações sonoras indicadas entre *parêntesis* são funções intermédias, referidas a outros acordes que não o da tónica. Se o acorde esperado não aparece imediatamente a seguir aos parênteses (elipse), põe-se entre parênteses *rectos*. Na figura D espera-se modulação passageira à Tp (fá sustenido menor) mas em vez disso segue, depois da pausa, a S com a terceira no baixo (ré maior). O exemplo mostra ainda notas de passagem e de câmbio. Na condução das vozes são usados graus próximos, cantáveis, e o movimento contrário das vozes.

A. Baixo contínuo não cifrado, exemplo de cadência

1. Notas do baixo escritas
2. Terceira e quinta esperadas
3. Duplicações possíveis
4. Posição fechada (4 vozes)
5. Posição aberta (4 vozes)

B. Cifragem do baixo contínuo

C. Inversões mais frequentes

D. Baixo contínuo de Bach (realização original, cifragem acrescentada)

E. Baixo contínuo antigo, acompanhamento dividido

F. Baixo contínuo em acordes cheios

Notas do baixo escritas
Acordes não escritos

«O baixo contínuo constitui o fundamento mais completo da música que se toca com as duas mãos, de tal forma que a mão esquerda toca as notas escritas e a mão direita acrescenta consonâncias e dissonâncias, para que se produza uma harmonia agradável para louvor de Deus e para lícito regozijo do espírito, sendo que a única finalidade do baixo contínuo é o louvor de Deus e a recreação do espírito. Uma vez esquecida tal finalidade, deixa verdadeiramente de poder haver música, passando a existir apenas ruídos e gritos infernais» (J.S. BACH, 1738).

Técnica do baixo contínuo. O baixo contínuo constitui uma espécie de stenografia musical da época barroca. Apenas se escrevia uma voz de baixo, cifrada, que se completava com acordes realizados no momento. Os instrumentos de baixo contínuo eram o alaúde, a tiorba, o cravo, o órgão (na música religiosa), etc., a que se acrescentavam, dobrando a linha do baixo, o viola de gamba, o violoncelo, o contrabaixo, o fagote ou o trombone.

Baixo contínuo não cifrado: cada nota do baixo não cifrada exige a triáde completa pertencente à escala (fig. A, 1 e 2). As notas do acorde podem ser duplicadas à vontade (fig. A, 3) o que permite, na prática, obter encadeamentos com sentido do ponto de vista da composição (fig. A, 4 e 5).

As divergências em relação ao acorde perfeito indicam-se através de cifras. No entanto, nos primeiros tempos do baixo contínuo, estas cifras encontram-se frequentemente ausentes. O executante devia deduzir a harmonia a partir da própria composição (figs. E, F).

Cifragem do baixo contínuo: as cifras indicam os intervalos, contados a partir da nota do baixo escrita; sempre que for necessário os acordes podem completar-se com a terceira e a quinta; nos exemplos da fig. B aparecem:

- acorde perfeito pertencente à escala; sem cifra;
- alteração da terceira: #, b ou ♯;
- acorde de sexta: sempre com terceira;
- acorde de quarta e sexta;
- acorde de sétima, com sétima menor de dominante (7^b); deve incluir a terceira e a quinta;
- acorde de quinta e sexta, sempre com a terceira;
- acorde de quinta e sexta com a sétima de dominante (5⁺; medida a partir do baixo), cf. fig. C;
- acorde de terceira e quarta com a quinta;
- acorde de terceira e quarta com sétima de dominante, cf. fig. C;
- acorde de segunda, sempre com quarta e sexta;
- acorde de segunda, cf. fig. C;
- acorde de segunda, com quarta aumentada (4[#] ou 4+);
- as cifras mais altas indicam frequentemente posições específicas (só no baixo contínuo mais antigo);
- os movimentos das vozes podem ser indicados: 4-3, 6-5, 8-7^b;
- mesma harmonia: traço horizontal;
- acorde antecipado: traço oblíquo antes da cifra (/ 7);
- mesma cifra: traço oblíquo depois da cifra (7 /);
- sem tocar acorde: 0 (zero) ou t.s. (tasto solo, apenas a tecla);
- encadeamento dos acordes deve ser conforme às regras do contraponto.

Execução: nos primeiros tempos do baixo contínuo, o executante aproximava-se o mais possível das partes vocais ou instrumentais que devia acompanhar. Ambas as mãos partilhavam a execução (**acompanhamento dividido**, fig. E). Esta prática caiu mais tarde em desuso, principalmente no caso dos baixos mais movimentados. A mão esquerda passou a tocar o baixo enquanto a mão direita realizava o acompanhamento a 3 vozes (fig. D). Podia igualmente realizar-se uma execução a 2 ou 3 vozes, num estilo contrapontístico rigoroso, ou, pelo contrário, uma execução em acordes muito cheios, com maior liberdade na condução das vozes (fig. F, c. 2: acciaccatura).

O baixo contínuo era um acompanhamento pelo que devia manter-se em segundo plano. Isto também era válido para o baixo contínuo ornamentado no qual o executante podia introduzir ornamentos, notas de passagem, arpejos, etc., na condição de não estorvar os solistas.

Histórico do baixo contínuo

No século XVI, foram realizadas transcrições de obras vocais polifónicas para alaúde, órgão, etc. Estas transcrições podiam servir para acompanhamento quando essas obras (motetes, p. ex.) eram executadas por um número pequeno de vozes ou por solistas; nestes casos, o chante apoiava os cantores a partir do órgão, mantendo o tom e o compasso. Para isso, contentava-se com tocar as vozes principais e, sobretudo, uma linha de baixo ininterrupta, que seguia a voz mais grave. A este baixo para órgão dava-se o nome de *basso continuo* ou *seguinte*, e também *basso principale* ou *generale*; aqui teve origem a designação alemã corrente de **Generalbass** (*baixo geral*).

A condição prévia necessária ao aparecimento do baixo contínuo foi o facto de, no decurso do século XVI, o acorde se ter desenvolvido e convertido no fundamento do acontecimento harmónico. A maior parte dos sons pertenciam à escala e não tinham qualquer complexidade. Isto favorecia a designação por cifras bem como a improvisação acórdica sobre um baixo sem cifra.

O nascimento do baixo contínuo no final do século XVI coincide igualmente com o aparecimento do novo estilo monódico que se serviu de forma fundamental deste modo de acompanhamento (madrigais para solista, primeiras óperas, etc.).

O baixo contínuo usou-se em todos os tipos de música barroca (*época do baixo contínuo*). Com o seu carácter de fundamento harmónico, garantia a execução livre e concertante das vozes superiores.

A partir de meados do século XVIII, o baixo contínuo perdeu importância. Para a harmonia simplificada e os «baixos percutidos» do período pré-clássico, os rígidos impulsos dos acordes tornavam-se um estorvo. Os compositores começaram então a escrever de forma completa as partes intermédias (**acompanhamento obrigado**). No século XIX e, sobretudo, no século XX, o regresso à música barroca levou ao desenvolvimento de pesquisas históricas sobre a prática do baixo contínuo. Por isso, as edições modernas de música barroca propõem coerentemente uma realização do baixo contínuo como forma de auxiliar os executantes pouco familiarizados com esse tipo de música.

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 | 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

Forma original (O-O) → ← F. retrógrada (R) Inversão (I) → ← Inversão retrógrada (IR)

O2 → ← R2 I2 → ← IR2

A. As quatro formas da série dodecafónica e a sua primeira transposição, A. Schönberg, *Variações para orquestra* op. 31

O 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 IR10 1 2 3

Vc. V. 110 Cl O

B. Formação de tema (Vc.), variação (Cl) e sobreposição de séries (V.), A. Schönberg, op. 31

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

Tpa VP Vg. VS

C. Fragmentação de séries, A. Schönberg, op. 26, série, voz principal (VP), voz secundária (VS), pedal

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

Int.: 2- 6- 3- 7- 4 5- 5 2+ 6+ 3+ 7+

T.1

D. Série panintervalvica, A. Berg, *Suite Lirica*, série e campo dodecafónico no c. 1

↓ Cordas do violino

- Notas extremas das duas séries
- Sol menor
- Ré maior
- Lá menor
- Mi maior
- Tons inteiros

O R

E. Série com uma sucessão de tríades, A. Berg, *Concerto para violino*

F. Série com estrutura interna simétrica, A. Webern, *Quarteto de cordas* op. 28

Após a fase de livre atonalidade, HAUER (a partir de 1919) e SCHÖNBERG (a partir de ca. 1921, pela primeira vez de forma consequente na *Suite für Klavier* op. 25, 1923) desenvolveram dois tipos de técnica dodecafónica: a *ordenação e sistema de regressos* (SCHÖNBERG) capaz de substituir as forças constituintes da harmonia tonal. O fundamento é fornecido pelos 12 sons da escala cromática temperada (sempre na sua forma mais simples; p. ex., lá = si^b).

Teoria dos tropos de HAUER: 2 grupos de 6 sons formam, como base da composição, 44 combinações possíveis (*tropos*). O método de HAUER conduz a uma «monotonia intencional» (STEPHAN) e não logrou impor-se.

O método de «composição com 12 sons» de SCHÖNBERG (carta a HAUER, 1923) trabalha com séries de **doze sons**. Deixa um grande espaço livre à fantasia e à capacidade criadora do compositor.

A série de **doze sons** inventa-se e renova-se para cada obra. Fixa a posição dos 12 sons bem como as relações entre os intervalos. Pode surgir em 4 formas equivalentes (fig. A, pauta superior):

- forma original (O), sentido directo;
- forma retrógrada (R) ou caranguejo: sentido inverso: dó⁵-si^b-sol[#];
- inversão (I), O com inversão de todos os intervalos, ou seja, imagem em espelho horizontal: si^b-mi¹ (trítono descendente em vez de ascendente)-ré² (sétima menor ascendente em vez de descendente), etc.;
- inversão retrógrada (IR), lá^b-lá¹-dó⁵, etc.

As 4 formas podem tomar como ponto de partida qualquer um dos 12 sons da escala cromática: ou seja, a série original O pode partir não apenas de si^b, mas também de lá^b, meio-tom abaixo, pelo que se designa por O-1. Esta transposição vai até O-11 em direcção descendente e até O+11 em direcção ascendente (fig. A, 2.ª pauta); o mesmo sucede com R, I e IR. Deste modo, cada composição dispõe de **48 séries** como material de partida.

Formação de melodias e temas: a mais simples é a successão das 12 notas da série original, como indica a fig. B, pauta superior (c. 34 e segs.): tema no violoncelo, pauta inferior (c. 502 e segs.); variação do tema no corno inglês. (Na prática, ocorre muitas vezes o contrário: a partir da ocorrência primária de um tema de 12 sons, constrói-se a série como material.) Também é possível fragmentar as séries (fig. C, cf. abaixo).

Formação da harmonia e de acordes: surge quando a série se simultaneamente em:

- **sobreposição de séries:** diversas séries fazem-se ouvir em simultâneo como, p. ex., na fig. B, pauta inferior: O + I 10;
- **fragmentação da série:** no op. 26, SCHÖNBERG selecciona os sons extremos 1, 6, 7 e 12 das duas meias séries quase idênticas (fig. C); no primeiro exemplo, formam a voz principal (trompa), enquanto as restantes formam a voz secundária (fagote); no segundo exemplo, formam um acorde de 4 sons semelhante a uma pedal, enquanto as outras formam o solo de flauta.

A disposição das notas da série, no conjunto dos agregados sonoros, não está sujeita a qualquer tipo de regra. A disposição da totalidade da série aparenta ser muito livre nos 3 primeiros acordes da *Suite Lirica* de BERG, embora seja constituída por um material neutro de quintas sobrepostas (fá-dó-sol-ré, etc.). Estabelece-se um **campo dodecafónico** (fig. D). O acorde de 12 sons representa a concentração máxima da série. Atendendo a que os 12 sons são equivalentes, a técnica serial tende a evitar a criação de centros tonais. É por isso que nenhuma das notas da série deve reaparecer antes de se ter escutado as 11 restantes. Mas a repetição imediata de uma mesma nota é frequente (cf. fig. B e C).

Estruturas seriais particulares. Os intervalos de uma série determinam o seu carácter e, simultaneamente, o da obra. Por isso, o carácter pessoal do compositor está patente logo na série («inspiração temática», ver acima). SCHÖNBERG utiliza sobretudo séries com uma elevada tensão atonal por causa dos seus intervalos muito dissonantes.

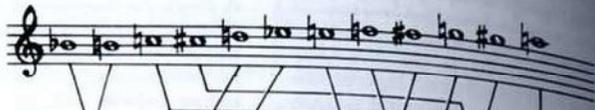
As séries de BERG tendem para a formação de campos consonantes ou até tonais através de intervalos consonantes e também de acordes perfeitos como acontece no *Concerto para violino* (fig. E), cujos sons 1, 3, 5 e 7 representam simultaneamente as cordas soltas do violino. A sequência de tons inteiros, no final, corresponde ao início do coral de BACH *Es ist genug*, citado no concerto.

A série da *Suite Lirica* e das *Stormlieder* é famosa: contém todos os intervalos existentes numa oitava (**série panintervalvica**, fig. D); além disso, o trítono central é um centro de simetria, que leva ao aparecimento de intervalos complementares à direita e à esquerda: segunda menor (2-) contra sétima maior (7+), terceira menor (3-) contra sexta maior (6+), etc.

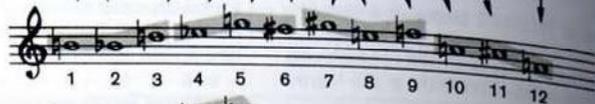
As séries de WEBERN demonstram frequentemente, na sua **estrutura interna**, um rigor extremo em matéria de construção e de densidade de relações. Assim, a série do *Concerto* op. 24, contém em si as formas original, retrógrada, inversa e inversa retrógrada em grupos simétricos de 3 tons (cf. p. 104). Da mesma forma, a série do *Quarteto para cordas* op. 28 comporta grupos de 4 notas, que constituem a série original (O), a inversão (I), a retrógrada (R) e a inversão retrógrada (IR), para além de uma simetria entre a forma original e a retrógrada enquanto metades da série (fig. F). O objectivo é a maior coerência possível.

Forma precursora da música serial. A técnica dodecafónica regula apenas um dos parâmetros do tom: a altura e a relação entre os tons. A transferência do pensamento serial a outros parâmetros musicais como a **duração** (seqüências métricas e rítmicas), a **intensidade** (indicações dinâmicas com ordenamento serial) e o **timbre** (valores tímbricos instrumentais e seqüências de instrumentação serialmente ordenados) conduziu, depois de 1950, ao desenvolvimento da **música serial** com as suas duas variantes de composição, **pontual** (regulação serial pelo tom) e **estatística** (regulação dos complexos dos tons).

Material sonoro
Escala de meios-tons (12 graus)



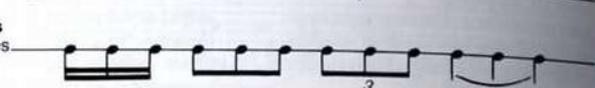
Sistema de referência
Série de 12 sons



Altura dos sons
Posição das oitavas



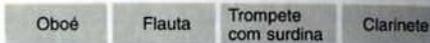
Duração dos sons
Relação dos valores das notas



Intensidade dos sons
Acentuados (metricamente)



Timbre
Instrumentação



Compasso
Ritmo
Articulação



Tempo Etwas lebhaft ♩ = ca. 80

A. Elementos da forma musical, A. Webern, Concerto op. 24, 1.º andamento



Coesão assegurada por uma voz dada (c.f.)

Coesão assegurada por imitação



Série contínua



Série interrompida

Coesão assegurada por repetição

B. Estruturas determinantes da forma

Elementos estruturais (idênticos ou variados)
Elementos livres

Grupos de três notas
Material inicial
Material configurativo

O conceito de forma diz respeito, por um lado, aos elementos estruturais de uma obra (forma musical) e, por outro, a mobilidade de composição musical gerais (formas musicais). A forma musical funde três factores:
— o material sonoro, enquanto substância ou forma prévia da música;
— os princípios configurativos, enquanto categorias formais;
— as ideias ou temas, enquanto forças impulsionadoras da configuração musical.

1. O material sonoro é constituído por vibrações físicas. Por isso, a música encontra-se ligada ao desenrolar do tempo. Isto permite-lhe reflectir ou suscitar, numa espécie de paralelismo, estados de movimento físico e psíquico. Significa ao mesmo tempo que a forma musical não pode ser percebida de modo imediato mas apenas com o auxílio da memória.

O material acústico fornecido pela natureza (sons, ruídos, estampidos) é objecto de uma selecção pré-formal nos sistemas sonoros das culturas os quais não são dados pela natureza, (cf. p. 84 e sgs.). Uma dessas formas prévias é, p. ex., a escala diatónica.

São categorias formais do material as quatro propriedades do som:

- altura, na melodia e na harmonia;
- duração, no tempo, no ritmo e no compasso;
- intensidade, no movimento dinâmico;
- timbre, no colorido da instrumentação.

Para além disso, têm particular significado para a música os processos de início e de extinção da oscilação, as interferências, as distorções, etc., enquanto «vibrações parasitárias» (WINKEL). Uma sirene que soa de modo contínuo uniforme não é música visto que a sua rígida inalterabilidade não tem correspondência com os processos psíquicos humanos.

Na concepção artística, todos os elementos da forma musical são absorvidos por uma qualidade configurativa superior e apenas dela recebem o seu sentido musical. Por outro lado, a análise procura evocar a sua interacção e considera-os separadamente. A fig. A mostra, assim, as etapas que conduzem (apenas teoricamente) do material sonoro à composição, na sua condensação formal:

— **material sonoro**: o ponto de partida é a escala cromática preexistente de 12 graus (juntamente com a dimensão histórica do seu temperamento, ca. 1700);

— **sistema de referência**: os 12 sons relacionam-se de uma maneira típica para WEBERN: uma série de 12 sons que consta de quatro grupos de três sons de intervalos dissonantes;

— **altura**: a transposição dos tons à oitava ilustra a direcção contrária dos movimentos dos grupos;

— **duração**: é fixada em grupos de 3 notas, cada vez mais lentos;

— **intensidade**: forte nos 3 primeiros grupos; depois diminuindo até piano; para corresponderem à sua posição métrica no compasso, os grupos de colcheias têm acentos;

— **timbre**: a cada um dos 4 grupos correspondem 4 instrumentos diferentes.

O exemplo musical mostra outros elementos formais: a **articulação** altera-se em cada grupo: *legato*, *staccato*, *legato*, *portato*. O **ritmo** resulta da disposição dos grupos de três notas no **compasso** de 2/4. O **tempo**, *etwas lebhaft* («um pouco vivo») determina também o carácter da obra. A isso soma-se a **interpretação** por parte do executante (*praxis interpretativa*). Todos estes parâmetros concorrem para a configuração formal da obra musical tal como soa.

2. Os princípios da organização formal, enquanto categorias formais, podem ser divididos em dois tipos: por um lado, são de ordem *estética geral*, como o equilíbrio, o contraste, a diversidade, etc., e por outro são de ordem *especificamente musical*, como a repetição, a variação, a transposição, as seqüências, etc.

Os elementos formais de ordem superior são a estrutura, o grau de importância e os pontos de atracção, os quais desempenham um papel de especial relevo para a apreensão da forma pela memória (fixação do desenrolar do tempo).

A forma musical depende da maneira como se cria a **coesão**, pois a forma é a «unidade dentro da diversidade» (RIEMANN). Isto também é válido para as correlações formais de maior dimensão:

- um **cantus firmus** actua amiúde como eixo criador de coesão, em redor do qual se organiza material secundário;
- a coesão surge igualmente através da **imitação** de uma voz por outra, conforme sucede na fuga, no cânone, etc.;

- a **repetição** de elementos formais cria, de igual forma, uma coesão; isso consegue-se através de uma sucessão imediata de elementos iguais como uma série contínua (p. ex., variações) ou numa seqüência interrompida por elementos contrastantes (p. ex., rondó).

A memória apoia-se em elementos estruturais para melhor apreender a forma (fig. B).

3. **Ideias ou temas**. Fundamentam a forma artística não a partir da sua estratificação sintáctica perceptível mas sim a partir da correlação interna entre o impulso criador e a configuração da obra.

Entre os elementos motores contam-se emoções, estados de alma, imagens visuais, etc., extramusicais, bem como temas, motivos, etc., tomados de empréstimo ou inventados de uma maneira *puramente musical*. Estes elementos podem ser considerados conteúdo mas este último encontra-se inteiramente sublimado na obra de arte musical. É por isso que em música não existe uma antítese sonora entre forma e conteúdo mas apenas, quando muito, uma deficiente configuração musical. A música constitui uma das possibilidades da expressão humana: nesse sentido, é uma linguagem. No entanto, não se manifesta de uma forma verbal mas apenas musicalmente ou seja, através da configuração musical.

Soggetto e elaboração

Sequência

Unidades melódicas contínuas e do mesmo género

Unidades melódicas completas e contrastantes

Unidades melódicas completas, desenvolvidas separadamente, com intensificação

A. Tipo de elaboração barroca, J. S. Bach, 3.º Concerto brandeburguês, 1.º andamento

consequente (semiperíodo) repetição modificada

resposta com meia cadência (D)

resposta com cadência perfeita (t)

Allegro assai

B. Tipo de Lied clássico, W. A. Mozart, Sinfonia em sol menor, K. 550, Finale, tema principal: período de 8 compassos ("Satz")

frase

repetição modificada

desenvolvimento e intensificação com meia cadência (D)

Allegro

C. Tipo de desenvolvimento clássico, L. v. Beethoven, Sonata op. 2 n.º 1 em lá menor, 1.º andamento, tema principal, período de 8 compassos

A estrutura de uma obra musical, e portanto a sua forma, é individual. Todas as manifestações formais, obedecem, consequentemente, à lei imanente à obra cumprindo uma função válida apenas nessa obra. O objectivo da chamada *análise funcional* da forma é o de revelar essas relações na análise de cada obra de arte individual.

No entanto, para encontrar uma terminologia válida, é necessária uma abstracção do individual em direcção ao geral. Por isso, a teoria *esquemática* da forma estabelece modelos que constituem normas com as quais se pode medir e decerper a obra de arte individual no que diz respeito à forma.

Na música ocidental, os modelos mais frequentes são de índole *melódica*; em segundo lugar são determinantes os de índole *harmónica e rítmica*:

- **Motivo** é a mais pequena das unidades geralmente melódicas, uma configuração típica e facilmente memorizável que se define pelo seu poder de **autonomização**: pode ser *repetido*, pode aparecer sobre outro grau da escala (fig. A: o motivo a parte de *sol* e depois de *ré*) ou ser *modificado* (fig. A, 6. Repetição: *sol-lá-si*, conservou-se o ritmo do motivo a). Modificações intensas conduzem a um novo motivo, ainda que aparentado (fig. A, motivo b: troca da nota adjacente inferior, como no motivo a, mas agora com o compasso completo, com 4 notas em vez de 3 e com uma continuação diferente).
- **Frase** é a configuração de dimensão imediatamente superior ao motivo; normalmente abarca 2 compassos (figs. B e C).
- **Soggetto** (italiano, sujeito), parte inicial de um motivo conciso com uma continuação de contornos pouco definidos (típico do Barroco).
- **Período** (Satz), como na linguagem, é uma unidade conceptual de 8 compassos. Por causa da sua semelhança com a oração da linguagem falada, é dividido em **antecedente** e **consequente** (semiperíodo ou Halb Satz).
- **Tema** é a unidade conceptual de 8 compassos como o período, de que é sinónimo. Quando comparado com o soggetto, o tema apresenta frequentemente uma estrutura simétrica e uma harmonia de carácter conclusivo (cadência, típico do Classicismo).
- **Secção** ou **grupo**, costuma designar partes estruturais de dimensão imediatamente superior.
- **Parte** é a maior das unidades na divisão de uma peça musical; é frequentemente repetida de forma integral, como acontece na *exposição* da sonata.
- **Andamento** é um trecho musical completo que constitui uma parte de uma **série de andamentos** (como o divertimento) ou de um **ciclo de andamentos** (como na sonata).

Com o aparecimento do compasso na música, ca. 1600, as orações de divisão coincidem, geralmente, com os limites do compasso pelo que o comprimento das unidades e das suas combinações é passível de medição. Para

designar as unidades parciais, é habitual utilizar-se letras maiúsculas ou minúsculas que indicam, de forma sumária, categorias como a igualdade (a a), a semelhança (a a') e a diferença (a b).

Tipos de formação dos períodos

A terminologia motivo, soggetto, etc., não fornece qualquer indicação quanto ao carácter das secções e períodos. Há diferentes tipos de estruturas padronizados. Aqui se apresentam três exemplos do século XVIII:

Tipo de elaboração barroca (fig. A). O facto de os elementos de um soggetto serem elaborados ao longo de passagens extensas era típico da periodização barroca. Através da repetição imediata do motivo a em diferentes graus da escala, dá-se origem a um movimento motivico-melódico homogéneo e, consequentemente, a um clima emocional homogéneo. Uma forma frequente de elaboração é a sequência, apesar de os seus fragmentos se repetirem raramente mais de três vezes (motivo b).

Tipo de Lied clássico (fig. B). A formação de períodos no Classicismo é muito diferente. Aqui trabalha-se com *contrastantes*. Uma primeira frase origina um movimento ascendente com dois motivos contrastantes, a tríade quebrada ascendente e o culminante meio-tom patético-poético, no agudo, descendente (si bemol-lá), ambos em *piano*. «Responde-lhe» uma frase novamente contrastante, com o motivo minimalista das colcheias c, em *forte*. O antecedente conclui aqui numa meia cadência sobre a dominante (ré maior). Segue-se uma repetição variada da primeira frase em *piano* e da segunda em *forte*. Estas duas repetições constituem o consequente que reconduz à tónica inicial, concluindo assim o período ou o tema.

A clara delimitação das partes e o seu carácter contrastante aproximam este tipo de estruturação dos períodos das **formas do Lied** (p. 109).

Tipo de desenvolvimento clássico (fig. C). No exemplo de Beethoven encontramos perante um material motivico semelhante ao de MOZART; os motivos a são iguais, os b são variantes. Mas a segunda frase não constitui um *contraste* em relação à primeira mas sim uma *repetição* modificada. O movimento *intensifica-se*. A segunda frase – o consequente – termina também com uma meia cadência sobre a dominante (dó maior). Mas os 4 compassos seguintes, ao contrário da fig. B, constituem uma unidade: o motivo b aparece variado através de uma tripla intensificação, até que um motivo conclusivo e termina com uma cadência, mais precisamente, sobre a dominante, ou seja, criando uma expectativa. A repetição imediata do motivo difere da de BACH pela intensificação dramática e pela nitida conclusão de todo o período com uma *suspensão* com o carácter de um sinal de paragem. O movimento foi interrompido.

Forma de Lied bipartida	: a :: b :
Forma de Lied tripartida	a b a
	: a :: b a :
Forma estrófica (Bar)	a a b
Forma antiestrófica (Gegenbar)	a b b
Forma estrófica com reexposição	a a b a

- Ritornelo orquestral
- Episódio solista
- Tónica
- Dominante
- Subdominante
- Tonalidades remotas
- Cadência

A. Formas de Lied

partes	a	b	a	c	a	d	a	e	f	a
compasso	1	17	33	49	65	81	97	113	129	145
tonalidade	Mi	Si	Mi	dó#	Mi	Lá	Mi	sol#	Mi	Mi
função	T	D	T	Tp	T	S	T	Dp	T	T



Soggetto do ritornello



Soggetto solista e elaboração

Rondó encadeado, J. S. Bach, *Concerto para violino em mi maior, 3.º andamento*

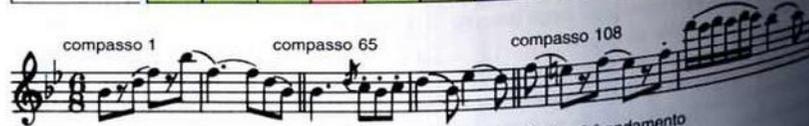
Partes	a	b	a	c	a	b	a
--------	---	---	---	---	---	---	---

Rondó circular, correspondendo à forma de Lied tripartida alargada

rondó	a	b	a	c	a	b	a
forma sonata	a	b	c	a	b	a	coda
rondó-sonata	a	b	a	c	a	b	a

Rondó-sonata, composto por rondó e forma-sonata

partes	a	a'	b	c	a	a'	a	b	c	a	a'	
compassos	1	40	65	108	131	147	182	208	247	272	304	321
tonalidade	Si	Si	Si	Fá	Si	Mi	Si	Si	Si	Si	Si	Si



Rondó-sonata, W. A. Mozart, *Concerto para piano em si maior, K 595, 3.º andamento*

B. Formas de rondó

As formas musicais são modelos abstractos da obra de arte. Procuram captar inter-relações estruturais e arquitectónicas sob múltiplos aspectos. Distinguem-se, assim, formas vocais e formas instrumentais (distribuição das partes), formas homométricas e formas polifónicas ou contrapontísticas (estrutura da composição), formas lógicas e formas plásticas ou formas sequenciais e evolutivas (articulação) e ainda formas de Lied (formas de sequência), etc. Mas estas divisões entrecruzam-se frequentemente: uma fuga pode ser vocal e instrumental, um andamento de sonata homofónico pode conter partes polifónicas, etc.

Forma e género são dois conceitos que se sobrepõem muitas vezes. A sonata, por exemplo, é simultaneamente um género e uma forma instrumental característica. A sinfonia, pelo contrário, constitui um conceito genérico e a sua instrumentação é a orquestra, a sua forma é a sonata (sequência de andamentos e estrutura dos movimentos). Deste modo, na maioria dos casos, diferentes pontos de vista concorrem para a definição de um género: a instrumentação (quarteto de cordas, sinfonia), o texto (literatura sacra, ópera profana), a função (prelúdio, dança, serenata), o local de execução (sonata de igreja e sonata de câmara), a estrutura da composição (tocata, fuga), etc.

A maioria das formas é tratada no estudo dos géneros (*Géneros e formas*, pp. 110 e segs.). Mas há formas de tal modo gerais que devem ser aqui apresentadas como modelos.

Sequenciação significa quer a repetição continuada do mesmo elemento, com diferentes modificações (série de variações), quer a soma contínua de novas partes (sucessão de números nas danças). Também as formas de Lied pertencem ao tipo sequencial.

As formas de Lied são compostas por 2 ou 3 partes em diversas combinações. O termo foi criado por A. B. Marx em 1839. Não diz respeito unicamente ao Lied, mas sim a todas as formas instrumentais e vocais que lhe são análogas:

— **forma de Lied bipartida**: cada uma das suas partes é repetida. O início e o final de cada parte são frequentemente idênticos (fig. A);

— **forma de Lied tripartida**: surge devido à repetição da primeira parte depois de uma segunda parte ou parte intermédia diferente. A forma simetricamente equilibrada exclui os desenvolvimentos dramáticos e tem uma eficácia comprovada nos *andamentos lentos* (sonata, concerto, etc.). A primeira parte é frequentemente repetida, tal como o conjunto das segunda e terceira partes: esta dupla repetição engendra uma forma bipartida (andamento de suite ou de sonata). Se, por seu turno, as três partes estiverem subdivididas, obtêm-se formas de Lied ampliadas, tais como o rondó circular (fig. B) ou o minueto com trio (cf. p. 146). As formas que repetem a parte inicial depois

de partes intermédias são designadas também por **formas circulares** (LORENZ, 1924);

— **forma estrófica** (ou **formas bar**): são compostas por estrofe (a), antiestrofe (b) e épodo (b); podem igualmente apresentar-se em diferentes combinações como a **forma antiestrófica** e a **forma estrófica com reexposição** (fig. A). Encontramos estas formas estróficas principalmente nas obras do Minnesang e do Meistersang (cf. pp. 192 e segs.).

Formas de rondó. O rondó instrumental desenvolveu-se no século XVII e o seu único ponto comum com o *rondeau* vocal da Idade Média (p. 192) reside na estrutura de refrão. Trata-se de uma forma de Lied composta no sentido de uma forma circular.

— **Rondó encadeado** (*rondó italiano*): uma sucessão de ritornelos com episódios intercalados. Os ritornelos são iguais e têm a mesma tonalidade ou tonalidades próximas. Os episódios modulam em função dessas tonalidades. No concerto de BACH (fig. B) o ritornelo orquestral é repetido 5 vezes, sempre na tónica, mi maior. Os episódios solistas percorrem, alternando entre tonalidades maiores e menores, a dominante, a subdominante, a relativa e a dominante da relativa. Todas as partes têm tamanho idêntico (16 compassos), mas o último solo tem o dobro dos compassos, criando uma intensificação. Apesar da justaposição das partes poder dar a impressão de blocos, os seus temas entrelaçam-se com grande arte: o primeiro episódio solista é uma espécie de inversão do soggetto do ritornelo, prosseguindo o seu desenvolvimento por transposição (cf. exemplo musical).

— **Rondó circular** (*rondó francês*): duas partes extremas enquadram uma parte central contrastante (fig. B), que pode, por seu turno, ser subdividida como, p. ex. no minueto com trio (ver acima).

— **Rondó-sonata**: é uma combinação de rondó e de forma sonata; encontra-se, sobretudo, nos andamentos finais dos ciclos clássicos como a sonata, a sinfonia, o concerto, o quarteto, etc. A influência da forma sonata manifesta-se na especificidade do segundo tema da parte b (sem repetição no rondó-sonata), na variedade harmónica e no trabalho temático da parte central c, semelhante a um desenvolvimento, e na recapitulação transposta para a tónica da parte b, que se assemelha à secção com o segundo tema. Muitas vezes, intercala-se uma cadência, seguida de uma coda, como na sonata (esquema fig. B). O exemplo de um rondó-sonata de MOZART (fig. B: os esquemas relacionam-se um com o outro) demonstra que um esquema formal não passa de um mero esboço estrutural sem a capacidade de reflectir a grande riqueza de invenção musical que caracteriza uma obra de arte.

No século XIX, o rondó sofreu diferentes ampliações cheias de fantasia, surgindo em numerosas novas variantes (p. ex. STRAUSS, *Till Eulenspiegel*).

Parte superior vocal (variável, exemplo de estrofe segundo Salinas, 1577)



Partes superiores instrumentais (variáveis)

Fórmula de baixo repetida em cada estrofe

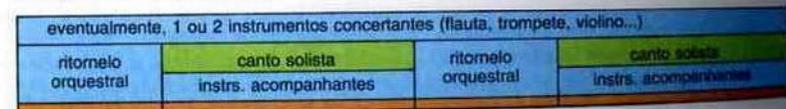
A. Baixo estrófico como modelo de variação, *Aria di romanesca* (segundo Ortiz, 1553)



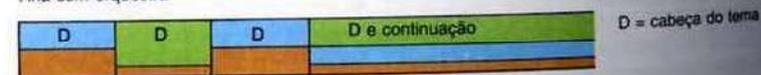
B. Ária de ópera: C. Monteverdi, *Lamento d'Arianna* (1608)



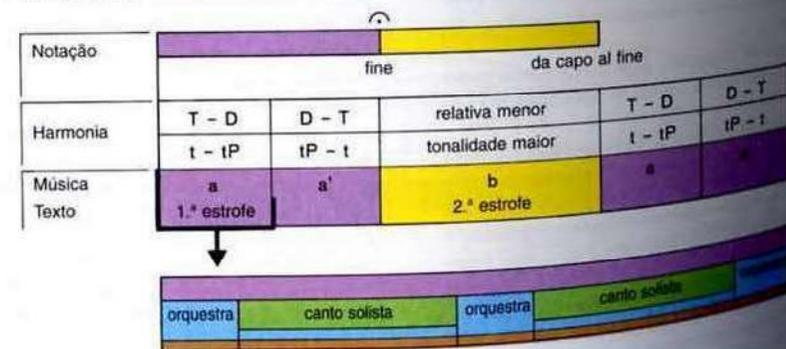
Ária com cravo, ópera veneziana



Ária com orquestra



Ária de "divisa"



Grande ária da capo, ópera napolitana

C. Esquemas formais das árias

A ária como modelo de variações

O termo *ária* (do francês antigo *air*, maneira) designa, do século XV ao XVIII, uma fórmula de baixo cadencial (múltiplas vezes repetida, serve de base a variações — *baixo de dança*). Estes modelos de baixos encontravam-se muito divulgados e eram muito apreciados: *Aria di Romanesca*, *Aria di Siciliano*, *Aria di Romanesca* (fig. A); *Bagatelle*, *Aria di Siciliano*, etc.

A ária é modelo estrutural para a improvisação e, a partir do final do século XVI, para a composição. Servia de — **baixo de dança**: com variações nas vozes superiores; na suite, a ária continua a ser, ainda no século XVIII, um andamento de dança de carácter diferenciado; — **modelo de variações**: para as vozes superiores, principalmente na música para tecla e alaúde, mas também para instrumentos de corda friccionada (ORTIZ, 1553);

— **baixo de canção**: com estrofes diferentes a cada repetição do baixo. Era frequente introduzir-se pequenas variações na melodia. Havia inúmeros textos para cada baixo, por exemplo *ottave rime* (8 versos), que podiam ser improvisados juntamente com a melodia. O texto da fig. A, da autoria do espanhol SALINAS, adapta-se à *romanesca* (italiana).

Esta canção tinha o nome de *air* (principalmente *air de cour*) em França e de *ayre* em Inglaterra. Em Itália a ária aparece também, como canção estrófica, nas primeiras óperas e nas cantatas.

A ária nas primeiras óperas

Nas primeiras óperas, o canto, intimamente ligado ao texto, desenvolvia-se como um recitativo sobre o baixo contínuo ou a orquestra; aí, uma melodia expressiva, num estilo próximo do dos madrigais, deu origem a formações de tipo *arioso*, de maiores dimensões, emocionalmente homogêneas mas bastante livres sob o ponto de vista formal.

Um exemplo célebre de uma destas primeiras «árias de ópera» é o *Lamento de Arianna* por Teseo, da ópera *Arianna* de MONTEVERDI, da qual só se conservaram fragmentos (Mântua, 1608; cf. com a versão do madrigal, p. 126). A fig. B apresenta o marcante tema inicial que exprime a dor num gesto comovido (dissonâncias, cromatismo, pausas, intensificação, ressignação) e queda no conteúdo de forma directa (*oratio domina harmoniae*, a palavra domina a música).

A ópera burguesa veneziana do século XVII surge uma nova significação das árias, em parte por causa da variedade e rapidez de produção (até 80 árias por ópera). Trata-se de peças breves sobre ritmos de dança conhecidos como *forlana* (em 6/4, posteriormente a *barcarola*), *trillata* (em 6/8), a *siciliana* (em 6/8 pastoral e embalsado). Os principais tipos estruturais em Veneza

— **ária com cravo**: unicamente acompanhada pelo baixo contínuo e enquadrada por ritornelos orquestrais;

— **ária com orquestra**: acompanhamento de orquestra, com ritornelos entre as estrofes; mais tarde, surgem mais 1 ou 2 instrumentos concertantes, geral-

mente sopros. Um tipo de ária com orquestra muito difundido era a **ária de divisa**: o motivo temático inicial, como uma divisa, é apresentado pela orquestra, e retomado pelo cantor acompanhado apenas pelo baixo contínuo e de novo repetido pela orquestra antes do desenvolvimento propriamente dito da ária (fig. C).

A ária da capo. Os seus antecedentes surgem com MONTEVERDI em Mântua e Veneza, tornando-se, com ALESSANDRO SCARLATTI (1660-1725), na época de florescimento da *ópera napolitana*, a principal forma de ária do período barroco. Quase todas as árias de BACH e de HANDEL são árias da capo.

O texto desta ária é composto por 2 curtas estrofes; a segunda, que contrasta com a primeira quanto ao carácter, é seguida da repetição da primeira.

Escrevem-se apenas as duas partes diferentes com a correspondente indicação de repetição e fim (*da capo al fine*, fig. C).

Na forma desenvolvida a partir de ca. 1700, a primeira estrofe tem duas partes, com intervenção orquestral (a) e repetida com algumas modificações (a'). Também o esquema modulatório é fixo (fig. C; harmonia: linha superior para uma ária em maior; linha inferior para uma ária em menor).

A repetição da primeira parte oferece ao cantor a oportunidade de demonstrar o seu virtuosismo ao ornamentar a melodia.

Em consequência da repetição, a ária da capo é uma forma antidramática pois não permite a continuidade da acção. Esse papel cabe ao **recitativo (secco)**, de forma que *recitativo e ária* convertem-se numa combinação frequente. Por vezes, separa-os um *arioso* curto e contemplativo (*recitativo accompagnato*, cf. p. 144). A ária propriamente dita exprime afectos e estados de ânimo gerais e particulares, recorrendo com frequência a comparações com a natureza (*ária metafórica*).

A *ária da capo* apresenta diferentes tipos como: a **ária di bravura** (rápida, virtuosística, para caracterizar emoções como a cólera, a vingança, a paixão, etc.), a **ária di mezzo carattere** (para estados de alma como a intimidade, o amor, a dor, etc.), a **ária parlante** (declamação rápida).

Evolução posterior da ária. Para evitar a interrupção do decurso da acção, GLUCK reformou a ária transformando-a numa pequena estrutura semelhante a uma canção, com expressão natural do texto.

A pequena **cavatina** também se apresenta como uma canção lírica, quase sempre bipartida (HAYDN, MOZART), ao passo que a **ária em rondó** joga muito livremente com a forma, frequentemente com um recitativo introdutório (*accomp.*).

Como uma combinação formal dramática surge a **scena ed aria** na ópera buffa do século XVIII, e, em especial, na grande ópera do século XIX (BETHOVEN, WEBER, VERDI, MEYERBEER).

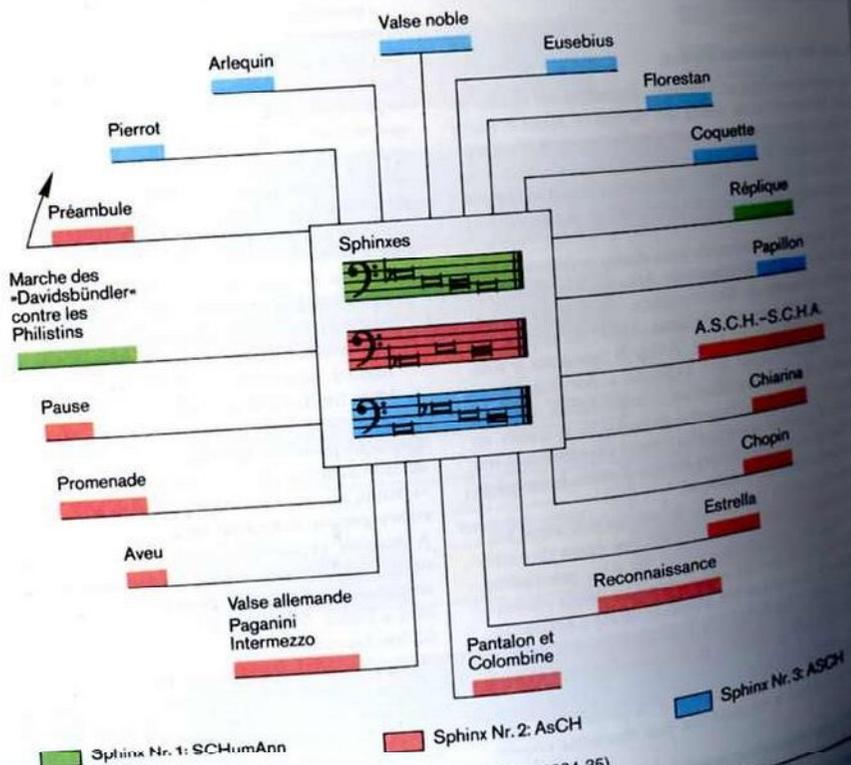
No final do século XIX as formas claramente estruturadas de ária desaparecem (canto falado e melodia infinita de WAGNER); no século XX as tendências historicistas levaram alguns compositores a cultivar de novo as antigas formas da ária (p. ex. STRAVINSKY, *The Rake's Progress*).



A. Título caracterizante, Fr. Couperin, *Peças de cravo* (1713), *La Fleurie ou La tendre Nanette*



B. Descrição musical, R. Schumann, *Cenas infantis* op. 15 (1838), "A criança adormece"



C. Ciclo de peças de carácter, R. Schumann, *Carnaval* op.9 (1834-35)

A **peça de carácter** (*peça lírica, peça de género*) é uma pequena peça instrumental (a maior parte das vezes para piano), que tem geralmente um título extramusical. A peça de carácter não tem forma fixa. Por causa da sua brevidade e do seu conteúdo lírico, as formas de Lied dominam este género de composições. A peça de carácter situa-se entre a música absoluta e a música programática.

Assim, na peça para cravo de COUPERIN (fig. A), podem considerar-se elementos de música absoluta a estrutura bipartida (da suite), o carácter de dança, a melodiosa voz superior e a forma de execução, claramente indicada pela expressão «gracieusement». Porém, por outro lado, esta peça tem um título extramusical, que tenta caracterizar a atmosfera do trecho. Por isso é subjectivo, poético e pouco claro (COUPERIN propõe dois títulos).

Quanto à origem e ao título de uma peça de carácter existem fundamentalmente duas possibilidades:

— a partir de ideias puramente musicais, o compositor escreve uma peça que apresenta um carácter intensamente marcado e, terminado o processo de composição, dá-lhe um título extramusical, como parece ter feito SCHUMANN ou então o título é atribuído mais tarde, a pedido do editor;

— o compositor parte de um assunto extramusical (um quadro, um poema, uma personagem, uma paisagem, etc.), e transfere para a música a sua atmosfera.

O segundo procedimento corresponde ao método de composição da **música programática** (cf. p. 142). Esta descreve mais uma acção ou uma sucessão de imagens enquanto a peça de carácter reproduz antes uma situação ou um estado de alma.

Alargando o conceito de peça de carácter, pode também considerar-se como pertencendo a este género, peças que apresentem um carácter homogéneo e bastante marcado, apesar de não terem título extramusical e de contarem apenas com a indicação do género a que pertencem. Quanto mais os elementos extramusicais forem um factor determinante na composição, mais a peça de carácter se aproxima da música programática. Assim, no sentido mais lato do termo, pode considerar-se como peças de carácter:

- **prelúdios** (p. ex. em Bach), nomeadamente os **prelúdios corais**, cujo carácter é determinado pelo texto da canção sacra; no século XIX, os **Préludes** de CHOPIN; no século XX, os de DEBUSSY (com subtítulos), etc.;
- **peças de carácter mais geral** como danças, marchas, fantasias, peças para piano, bagatelas, momentos musicais, impromptus, folhas de álbum, etc.;
- **peças com um carácter mais específico** como a balada, a berceuse, o capricho, a elegia, a écloga, o intermezzo, a canção sem palavras, o nocturno, a rapsódia, o romance, etc.;
- **peças de carácter com um conteúdo programático:** *sonatas* ou *lamentos* como um canto fúnebre, *batallas* como descrição de um combate, *caccia* como a descrição de uma caçada tal como se encontram desde a Idade Média e o Renascimento;

— peças de carácter de **conteúdo extramusical** verbalizado num título.

Descrição musical na peça de carácter

Usa-se como meio para orientar a fantasia do ouvinte em determinadas direcções. Ao reproduzir elementos extramusicais, é frequentemente impossível traçar com nitidez o limite entre a situação (peça de carácter) e o argumento (música programática). Além disso, a situação pode ser representada musicalmente de forma sequencial o que implica a possibilidade de um enredo programático. A peça de SCHUMANN *Kind im Einschlummern* (A criança adormece) descreve ao mesmo tempo uma atmosfera e os acontecimentos correspondentes: começa com um ritmo de embalar e termina com um rápido submergir na calma do sono (harmonia surpreendente, tranquilidade no acorde, fig. B).

Formação de ciclos de peças de carácter

A fim de transformar estas pequenas formas em conjuntos de maiores dimensões, as peças de carácter eram frequentemente publicadas em compilações (*Bagatelas* de BEETHOVEN, *Canções sem palavras* de MENDELSSOHN). Por outro lado, uma ideia central, poética ou musical, pode ligar um ciclo de peças de carácter como acontece em *Papillons*, *Carnaval* e *Cenas da floresta* de SCHUMANN; pode também levar à constituição de ciclos de variações nos quais um tema ou os seus motivos são o ponto de partida para peças das mais diferentes características como as *Variações Abegg* de SCHUMANN (**variações de carácter**).

No *Carnaval*, 20 peças de carácter (personagens e situações de um baile de máscaras) estão agrupadas em torno de uma ideia central, simbolizada musicalmente por três *Sphinxes* (*Esfinges*) (fig. C); a sequência de letras ASCH (A = lá, S = mi, C = dó, H = si) é por um lado o nome da pequena cidade boémia onde tinha nascido ERNESTINE VON FRICKEN (*Estrella*), noiva de Schumann e representa também as letras S/C/H/A do nome de SCHUMANN. Quanto aos motivos, estas peças relacionam-se com cada uma das Esfinges.

Aspectos históricos

Encontram-se já peças de carácter na música dos alaúdistas dos séculos XVI e XVII, dos virginalistas ingleses, dos clavecinistas franceses e, entre os seus sucessores, nos alemães do *Empfindsamer Stil* (Estilo sentimental) no século XVIII. As teorias dos afectos e da imitação desempenharam também um papel importante. Desconhecida no período clássico, a peça de carácter tornou-se a forma principal da época romântica, desvanecendo-se na música de salão do século XIX (*Heinzelmännchens Wachtparade* – Parada dos gnomos, *Gebet einer Jungfrau* – Oração de uma Virgem). Tanto a música popular instrumental como a música ligeira e a música pop do século XX recorrem frequentemente a títulos característicos, em parte por razões de psicologia publicitária.

Clave de dó Clave de fá divisio major minor minima finalis
Pausas

Virga	Torculus	Epiphonus
Punctum	Porrectus	Quilisma
Clivis	Scandicus	Pressus
Podatus	Climacus	Ancus

Formas dos neumas

A. Notação do cantochão

Initium Tuba em dó Mediatio Punctum Custos

Passi-o domini nostri Jesu Christi secundum Matthaum: In il-to tempo-re Dixit Jesus

Initium Tuba em fá (Cristo) Flexa

dis-ci-pu-lis su-is: + Sci-tis,qui-a post biduum Pascha fi-et, et Fi-li-us hominis tradetur, ut

B. Recitação litúrgica (Accentus), tom de Paixão

Al-le-lu-ia ih.

Al-le-lu-ia ih.

C. Canto responsorial (Concentus), Alleluia «Posuisti»

Estribilho (coro)
Versículo de solista

O **cantochão (Choral)** é o canto em uníssono, sem acompanhamento, da liturgia católica (*canto gregoriano*, cf. p. 184). Os cantos das duas categorias principais do serviço divino católico, ordenados segundo o ano litúrgico, encontram-se em dois livros:

— o **Graduale Romanum** contém os cantos da missa; em primeiro lugar as peças que mudam em todas as missas (*proprium*): *Introitus, Graduale, Alleluia, Tractus* (Quaresma, Requiem), *Sequência* (Festas, Requiem), *Offertorium* e *Communio*; em seguida as partes fixas (*ordinarium*): *Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus* com *Benedictus, Agnus Dei*; depois o Requiem, etc. (cf. p. 128);

— o **Antiphonale Romanum** contém os cantos dos ofícios do dia: *Laudes* (louvor matinal, ao nascer do sol), *Prima* (primeira hora = 7 horas), *Terça* (terceira hora = 9 horas), *Sexta* (sexta hora = meio-dia), *Nona* (nona hora = 15 horas), *Vesperas* (louvor vespertino, ao pôr do Sol, 18 horas), *Completas* (fim do dia, 20 horas). Para os cantos nocturnos, as *Matinas*, existe ainda o *Matutinale* ou *Liber responsorial*.

O cantochão ou *canto gregoriano* é executado pelo sacerdote, o chantre (*cantor*), o coro dos clérigos e dos membros do coro (*schola cantorum*) e pelos fiéis. Formas de execução (cf. p. 180):

- *solitário*: sacerdote e chantre;
- *responsorial*: alternância entre solo e coro;
- *antifonal*: alternância entre dois coros.

Notação do cantochão. De acordo com a extensão normal das melodias, são utilizadas 4 linhas e 2 claves: a clave de dó ou de *ut* e a clave de fá, ambas em diferentes posições.

Quando à notação, utilizam-se os neumas que, a partir de formas primitivas, evoluíram ao longo da Idade Média para a forma quadrada ou de losango, que ainda é usada actualmente (ver exemplos na fig. A; cf. p.186). Os neumas determinam a altura do som mas não o ritmo. No canto silábico, encontram-se notas isoladas, *virga* ou *punctum*, sobre cada sílaba; neste caso, o ritmo segue o texto e a sua prosódia. Se a execução é melismática, duas ou mais notas sobre a mesma sílaba são indicadas por neumas que representam vários sons. A uma nota acentuada, segue-se uma ou duas sem acento o que dá origem a uma alternância contínua de grupos binários e ternários. Os neumas como os *epiphonus, pressus, ancus* e *quilisma* são, a este respeito, cf. p. 186) não indicam a altura do som mas a forma de execução. No fim de cada pauta, há um *custos*, uma pequena nota sem texto que indica a altura do som do início da pauta seguinte.

Accentus e concentus distinguem-se, desde ORNITOLOGIA, 1517, como modalidades estilísticas do cantochão. O **accentus** é uma recitação litúrgica sobre um determinado tom, o *tenor*, ou *tuba*, com determinadas cláusulas

melódicas que correspondem à configuração do texto: o **initium** no início da frase (subida para o tenor), o **punctum** no fim da frase (descida para a *finalis*), a **flexa** na vírgula, o **metrum** no ponto e vírgula ou dois pontos (cadência intermédia), a **interrogatio** no ponto de interrogação e, nos cantos solenes, a **mediatio** em vez da **flexa** ou do **metrum**, etc. (fig. B). O **accentus** é essencialmente cantado pelo sacerdote. É usado no ofício na altura das orações e nas missas para a Epístola, o Evangelho, etc. Quanto mais solene for a celebração, mais elaboradas serão as cláusulas (Prefácios, Paixões, etc.). Os tenores também alternam como na fig. B onde as palavras do Evangelista (narrador) são cantadas em dó e as de Cristo mais solenemente no fá grave. Os fiéis também participam pontualmente no **accentus** (*aclamações*, p. ex.: Amen).

2. O concentus inclui os cantos propriamente ditos. Neste caso, a relação palavra-som vai do **silabismo** simples, no qual se canta uma nota por sílaba, passando pelos **grupos melódicos** sobre sílabas isoladas, até aos opulentos **melismas**, que fazem corresponder muitas notas a cada sílaba.

Modalidade. O cantochão é diatónico. Sobre os 8 modos eclesiásticos (*modi*), cf. pp. 90 e 188. O modo indica-se antes da peça com um número romano.

Os principais cantos do ofício são, além dos **responsórios nocturnos**:

- as **antifonas do officium**: simples e silábicas, fórmulas de salmos com antifonas;
- as **antifonas marianas**: coro melismático, apenas subsistem 4, p. ex.: a *Salve Regina* de PETRUS DE COMPOSTELA († 1002);
- as **antifonas do invitatorium**, ricas em melismas.

Os principais cantos da missa são:

Antifonas:

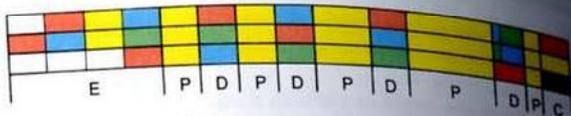
- **introitus**: canto interpolado por melismas;
- **offertorium**: antifonas corais sem versículo do salmo, igualmente interpoladas por melismas;
- **communio**: simples e silábico como as antifonas do ofício.

Responsórios:

- **graduale**: canto antigo geralmente com estrutura de antífona quadripartida e versículos fortemente melismáticos (*salmodia solista*);
- **alleluia**: originalmente para solista, desde Gregório I, com versículo dos salmos; é o canto mais melismático da missa. *Alleluia* e *Versus* estão normalmente ligados pelo material tónico, o *Jubilus* tem formas como aab ou abb, etc. Forma de execução: intonação solista do *Alleluia* sem *Jubilus*, coro: *Alleluia* com *Jubilus*, solista: *Versus*, coro: *Alleluia* com *Jubilus* (fig. C);
- **offertorium**: desde 1958 de novo responsorial, com antífona e salmodia solista, melodias ricamente trabalhadas.

A tudo isto acrescentam-se os cantos em coro do ordinário.

- Tema
- 1. Contra-ponto
- 2. Contra-ponto
- 3. Contra-ponto
- Voz livre
- Pedal



E Exposição P Ponte
D Desenvolvimento C Coda

J. S. Bach
Cravo Bem Temperado I,
fuga II (dó menor)

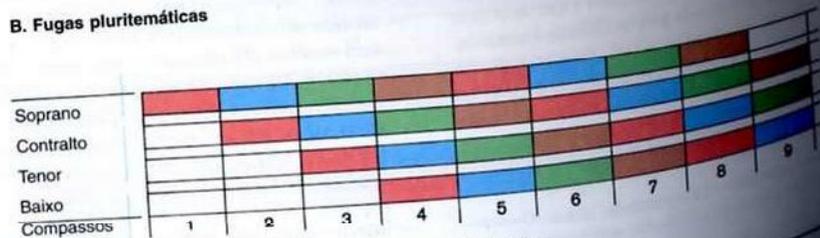
A. Esquema e exposição de uma fuga



Fuga dupla, entrada simultânea dos temas I e II

Fugas dupla e tripla, elaboração sucessiva dos temas

B. Fugas pluritemáticas



C. Fuga com permuta das vozes, J. S. Bach, Cantata BWV 182

A fuga é uma peça polifônica vocal ou instrumental, na qual o termo fuga designa uma técnica de composição polifônica específica e, simultaneamente, o seu princípio formal e estrutural. O número de vozes é, geralmente, 3 ou 4.

A fuga atingiu a sua forma mais exemplar na época de BACH. O seu princípio regulador, estrito mas ao mesmo tempo cheio de fantasia, era considerado a imagem de uma harmonia universal superior.

Não há duas fugas iguais. Tomemos como exemplo a fuga de BACH da fig. A. Trata-se de uma fuga a 3 vozes e, como todas as fugas simples, só tem um tema. Este tema é apresentado de forma marcada (escabeço do tema», c. 1-2) e segue de forma menos evidente (3 e sgs.). O tema (sujeito) ouve-se primeiro na sua forma original como dux (condutor), na voz superior e depois como resposta ou comes (acompanhante) na voz inferior (c. 3-4). O dux está na tónica, dó menor e começa com um dó, ao passo que o comes, está no quinto grau, a dominante e começa com um sol. Por motivos de ordem tonal, o comes modifica o salto de quarta dó²-sol¹ do dux (1.º compasso) num salto de quinta sol²-dó² (3.º compasso, resposta tonal, em vez da real, fiel ao intervalo). Enquanto isso, na voz intermédia ouve-se um contraponto (contratema, contra-sujeito).

A terceira entrada deve apresentar novamente a forma original e por isso volta-se a modular de sol menor para dó menor (c. 5-6). Neste processo utiliza-se material motivico. Depois surge o tema como dux na voz inferior (c. 7-8).

Entretanto, as outras vozes continuam: o contraponto (c. 7-8) ouve-se na voz superior enquanto a voz intermédia acrescenta um segundo contraponto. Assim se conclui aquilo a que se chama exposição da fuga (cf., em contrapartida, com exposição e desenvolvimento da sonata, p. 148 e sgs.) na qual todas as vozes apresentaram uma vez integralmente o tema. Na exposição, a sucessão de dux e comes é obrigatória (numa fuga a 4 vozes, ouvir-se-ia mais um comes), mas a ordem de entrada das vozes é variável.

O esquema da fig. A mostra de forma fiel o desenvolvimento posterior da fuga em dó menor. A exposição é seguida de uma ponte modulante (c. 9-10) sem tema, mas com substância temática ou contrapontística. A secção seguinte (c. 11-12) apresenta de novo o tema integralmente ainda que apenas na voz superior, enquanto as vozes inferior e média fazem ouvir os contrapontos 1 e 2. A esta parte chama-se desenvolvimento. Neste caso, encontra-se na tonalidade da relativa, mi[♯] maior.

Segue-se novamente uma ponte (c. 13-14), depois um desenvolvimento na tonalidade da dominante menor (sol menor) com o tema na voz intermédia (c. 15-16, meio da fuga), depois uma ponte (c. 17-19), um desenvolvimento na tónica, dó menor, com o tema na voz superior (c. 20-21), uma ponte mais extensa (c. 22-26) e um último desenvolvimento, em dó

menor, com o tema no baixo (c. 27-28). Uma ponte cadencial (c. 29) conduz à coda, que pela última vez faz ouvir o tema, em dó menor, sobre uma pedal no baixo (c. 29-31).

Assim, na fuga alternam constantemente secções do mais estrito contraponto (desenvolvimentos) com secções mais livres (pontes). O número destas secções, o seu tamanho, os planos tonais, etc., variam de uma para outra fuga; o carácter da elaboração temática é multifacetado com o recurso ao stretto (entrada do tema numa das vozes antes que a anterior o tenha concluído), à inversão vertical (espelho) ou horizontal (caranguejo), à acentuação, à diminuição, etc. (cf. p. 118). — Deste modo, todas as conquistas contrapontísticas da Idade Média e do Renascimento confluem na fuga do Barroco como grande síntese da arte polifônica.

A fuga com permuta das vozes, sem interlúdios é uma forma específica da fuga simples (fig. C). Outros tipos peculiares são as fugas pluritemáticas:

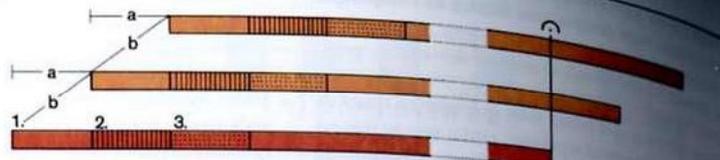
- fuga dupla: fuga com dois temas, os quais se combinam desde o início da fuga (p. ex., MOZART, Kyrie do Requiem) ou separadamente, em duas exposições sucessivas, combinando-se depois um com o outro (fig. B);
- fuga tripla: fuga com três temas que são apresentados sucessivamente e que se combinam da mesma forma que no segundo tipo de fuga dupla (fig. B);
- fuga quádrupla: fuga com 4 temas, seguindo o mesmo princípio da fuga tripla.

A fuga pode ser antecedida por um prelúdio, por uma tocata ou por outra forma livre semelhante.

Aspectos históricos

A fuga (latim fuga, que inicialmente designava o cânone, cf. p. 119) desenvolve-se no século XVII a partir das formas imitativas dos séculos XVI e do primeiro Barroco, como a fantasia, o tiento e, sobretudo, o ricercar (p. 260). Aparece depois, tradicionalmente, em determinados contextos como a secção central da abertura francesa, nos andamentos rápidos da sonata de igreja, também no concerto grosso (fuga concertante) e, como fuga coral, na cantata, na oratória, na missa (Kyrie, Amen do Gloria, Credo), etc.; finalmente, como culminar do seu desenvolvimento, aparece em grandes colecções independentes, principalmente de BACH (O Cravo Bem Temperado I, 1722 e II, 1744, A Arte da Fuga, 1749-50). Desde então, considerou-se a fuga, por causa da sua subtil técnica de condução das vozes, como peça de aprendizagem e de exame para qualquer aspirante a compositor.

As épocas clássica e romântica tentaram fundir formas da fuga e da sonata, ou associá-las com conteúdos «poéticos» (BEETHOVEN) e «programáticos». Às fugas monumentais do romantismo tardio (LISZT, REGER) sucederam as fugas de orientação clássica do século XX (HINDEMITH, STRAVINSKY).



A. Cântone estrito, a 3 vozes

a) Distância de entrada
b) Intervalo de entrada
Conclusão possível



B. Cântone circular, a 4 vozes, França, séc. XIII (?)



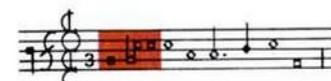
C. Cântone misto

Bach, *Variações Goldberg*
Cântone à segunda



D. Direção do movimento do comes

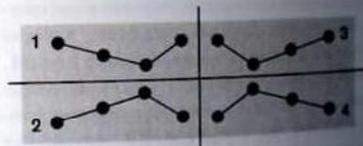
Bach, cânone em espelho, à sexta,
sobre "Vom Himmel hoch..."



Notação

soprano: proportio dupla (c)
contralto: tempus perfectum (o)
tenor: proportio tripla (es)
baixo: tempus imperfectum (c)

E. Cântone de proporções, Pierre de la Rue, Missa *L'Homme armé*, Agnus Dei



1. Movimento directo
2. Inversão (cântone em espelho)
3. Movimento retrógrado (cântone de caranguejo)
4. Inversão retrógrada (cântone em espelho do caranguejo)



Execução

Cântone significa a imitação estrita de uma voz (*dux*) por outra (*comes*). De acordo com o sentido da palavra, *canon* é a regra que define esta imitação.

Cântone estrito (fig. A). Apenas o *dux* se encontra por nota; para isso, começam à distância temporal de entrada *a* (números 1, 2, 3) e, eventualmente, sobre a mesma nota, ou seja, com um intervalo de entrada *b* (ex.: oitava, quinta, quarta). No final do cânone, as vozes podem terminar individualmente ou todas em conjunto (fermata).

Cântone circular: ao chegar ao fim, as diferentes vozes reconhecem do início, de modo que o cânone pode continuar indefinidamente (*canon perpetuus*). A maioria dos cântones conviviais pertencem a este tipo (fig. B).

Cântone em espiral: é um cânone circular em que o *dux* termina um tom acima daquele em que começou, de forma que, a cada passagem, as vozes sobem um tom, (ex. J. S. BACH, na *Oferenda Musical*, com a indicação simbólica «*Ascendeque modulatione ascendat Gloria Regis*». *Que a Glória régia se eleve como a subida dos sons*).

Cântone enigmático: a distância e o intervalo de entrada não se encontram indicados e devem ser descobertos.

Cântone misto (fig. C): é composto por um cânone estrito ao qual se somam vozes livres. Na maioria das vezes, tem duas vozes superiores canónicas e um baixo livre.

Elementos determinantes do cânone

1. Número de vozes: são normalmente 2 ou 3, mas podem chegar a 8 ou mais. Os cântones com um grande número de vozes são frequentemente constituídos por cântones simples sobrepostos (*cântone de grapos*) como, por exemplo, dois para o **cântone duplo**, três para o **cântone triplo** e quatro para o **cântone quádruplo**. Estes cântones simples entram, geralmente, em simultâneo.

2. Distância de entrada: quanto mais reduzida for, mais a progressão harmónica se torna difícil. Esta distância reduz-se a zero no caso do *faux-bourdon* (cf. p. 230) e do *canon sine pausis* (*cântone sem pausas*, cf. fig. E).

3. Intervalo de entrada: em relação ao *dux*, pode ser diferente para cada *comes* (cf. fig. E). Habitualmente o intervalo é igual para todos os *comes*: a mesma nota no **cântone à prima** (fig. B), uma segunda no **cântone à segunda**, (fig. C), uma terceira no **cântone à terceira**, etc.

A resposta ao *dux* pelo *comes* exige frequentemente a alteração de tons e meios-tons (resposta tonal), uma vez que uma imitação exacta dos intervalos (resposta real) obrigaria a modulações para tonalidades diferentes (cf. o *comes* original tonal e o que seria o *comes* real na fig. C).

4. Direção do movimento do comes (fig. D): no cânone normal, o *comes* segue o *dux* na mesma direcção (*movimento directo*). No **cântone por inversão** (*em espelho*), o *comes* apresenta todos os intervalos do *dux* em *sentido inverso*, ou seja, uma terceira descendente em vez de ascendente, etc., como se

todos os intervalos se encontrassem *reflectidos por um espelho* colocado sobre um eixo horizontal. No **cântone de caranguejo** ou **retrógrado**, o *comes* reproduz o *dux* em *sentido contrário*, começando pelo fim; no **cântone em espelho do caranguejo** ou **inverso do movimento retrógrado**, os dois movimentos (*contrário* e *retrógrado*) são combinados.

5. Relação de tempo entre *dux* e *comes*: o *comes* pode apresentar o *dux* numa velocidade mais rápida ou mais lenta. A esta categoria pertence o que existe de mais complexo na arte do cânone, o

Cântone de proporções. Na notação mensural dos séculos XIII-XVI, podia exigir-se diferentes relações de tempo através de sinais de proporção. No cânone da fig. E, uma única voz engendra uma composição a 4 partes. As vozes entram simultaneamente à distância de quinta e oitava. Fazem ouvir as mesmas notas, mas com tempo e ritmo diferentes:

- **soprano**: semicírculo com barra (*alla breve*), correspondendo ao compasso de $\frac{2}{4}$;
- **contralto**: círculo, correspondendo ao compasso de $\frac{3}{4}$;
- **tenor**: como o soprano, mas com o algarismo 3, correspondendo ao compasso de $\frac{2}{4}$ com tercinas ou compasso de $\frac{6}{8}$.
- **baixo**: semicírculo, correspondendo ao compasso de $\frac{3}{2}$. Cf. igualmente p. 240, fig. B.

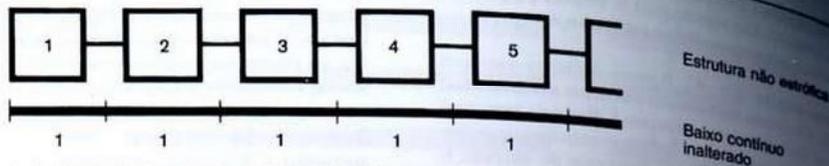
A notação ulterior permite apenas acelerar ou desacelerar o andamento, numa proporção binária (*canon per augmentationem* ou *per diminutionem*).

Aspectos históricos

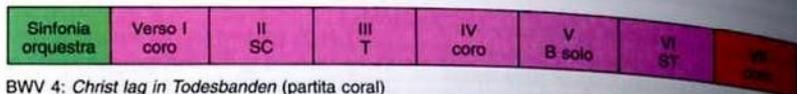
O primeiro cânone que chegou até nós data do século XIII (*Canon de Verão*, inglês, p. 212). Seguem-se-lhe, no século XIV, a *chasse* francesa (p. 219) e a *caccia* italiana (p. 221); ambas evocam cenas de caça no texto, com uma relação alegórica entre a evasão e a perseguição das vozes do cânone. Esta técnica de composição e as peças também podem ser denominadas *fuga*.

Na polifonia vocal franco-flamenga dos séculos XV e XVI o cânone conheceu a sua época de maior esplendor. Converteu-se em objecto de estudo, sendo considerado como manifestação da capacidade de um compositor (há inúmeras representações de cântones em retratos de músicos). O cânone ocupa um lugar privilegiado nas últimas obras de Bach: as *Variações Goldberg* (fig. C), as *Variações canónicas* sobre a canção de Natal «*Vom Himmel hoch*» (fig. D), a *Oferenda Musical* e *A Arte da Fuga*. A época clássica e o período romântico utilizaram a técnica do cânone apenas de forma esporádica (desenvolvimentos, minuetes, scherzi). Por outro lado, escreveram-se inúmeros cântones para reuniões de convívio (HAYDN, MOZART).

No século XX produz-se um certo renascimento do cânone, por um lado através do movimento a favor da canção popular (*Singbewegung*) que se inicia a partir de ca. 1920 (JÓDE) e, por outro, na obra de muitos compositores que procuram uma forma susceptível de ser captada racionalmente (cântones dodecafónicos, cântones rítmicos, cântones tímbricos e de intensidades sonoras).



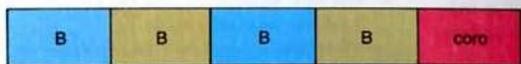
A. Antiga cantata solista italiana, Grandi (1620)



BWV 4: *Christ lag in Todesbanden* (partita coral)



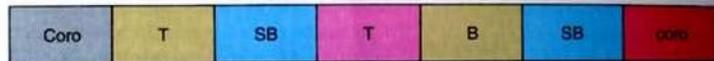
BWV 38, *Aus tiefer Not* (tipo Neumeister com corais)



BWV 56: *Ich will den Kreuzstab gerne tragen* (cantata solista)



BWV 79: *Gott der Herr ist Sonn' und Schild* (cantata sobre um versículo bíblico)



BWV 140: *Wachet auf, ruft uns die Stimme* (cantata coral)



B. Sucessão de andamentos em cantatas de Bach



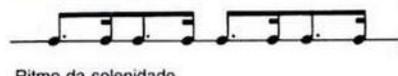
Motivo dos passos (BWV 159)



Motivo do terror (BWV 70)



Motivo da dor (BWV 63)



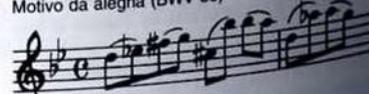
Ritmo da solenidade



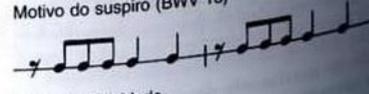
Motivo do tumulto (BWV 80)



Motivo da alegria (BWV 83)



Motivo do suspiro (BWV 13)



Ritmo da felicidade

C. Exemplos de motivos e de ritmos de cantatas de Bach, segundo Albert Schweitzer

A cantata é uma obra para vozes com acompanhamento instrumental que, em geral, comporta vários andamentos (recitativos, árias, coros, ritornelos instrumentais).

A cantata italiana

Surge com a monodia, como canto solista com baixo contínuo e substitui as formas polifónicas da arte da canção profana, como o madrigal, a villanella ou a canzona. Na verdade, podemos encontrá-la já em CACCINI (*Nuove musiche*, 1601), PERI (*Varie musiche*, 1609) e, no domínio sacro, VIADANA (*Cento concerti ecclesiastici*, 1602). No entanto, o título *cantata* surge pela primeira vez com GRANDI (1620). Esta antiga cantata solista italiana é estrófica. Um baixo ostinato repete-se em cada estrofe mas a melodia varia de estrofe para estrofe (fig. A). Este aspecto distingue a cantata da ária mais antiga a qual, do ponto de vista melódico, é uma canção estrófica.

Em FERRARI (1633-1641) encontramos a alternância de seções de tipo recitativo e outras de tipo arioso mas o primeiro período de esplendor da cantata italiana produz o abandono do baixo ostinato, o desenvolvimento estrutural das árias (CARISSIMI) e dos recitativos (ROSSI), a repetição de andamentos, os interlúdios e os ritornelos instrumentais.

A Escola de Bolonha, com COLONNA e TOSI, é a primeira a apresentar o acompanhamento orquestral que é aperfeiçoado principalmente por STARDELLA. Depois, com a escola napolitana, a cantata converte-se numa forma normalizada com 2 ou 3 árias da capo com recitativos. Entre os seus representantes, contam-se A. SCARLATTI (mais de 600 cantatas), LEO, VINCI, HASSE (sobre textos de METASTASIO) e HANDEL, entre outros. Uma forma particular desta cantata é o **dueto de câmara** italiano que, escrito para duas vozes solistas com baixo contínuo, corresponde à sonata em trio.

A cantata de igreja na Alemanha

A cantata profana teve poucos seguidores na Europa, no século XVII, por causa do virtuosismo do seu carácter vocal marcadamente italiano. Excepções a isso são as *Árias e Cantatas* de K. KITTEL, de 1638 (canções solistas estróficas à maneira italiana).

Por outro lado, na música religiosa protestante, desenvolveu-se um género específico que era conhecido na época por *Aria*, *Motete* ou *Concerto* e que actualmente se designa por **cantata eclesiástica antiga**. Os seus precursores foram alguns *Concertos Espirituais* e *Symphonias Sacrae* de SCHÜTZ, elaborados à maneira das cantatas italianas. As primeiras cantatas de igreja basearam-se em textos bíblicos, corais, odes espirituais e, por último, em textos em prosa contemplativa. Podemos, assim, distinguir:

— a **cantata bíblica**, com partes claramente diferenciadas, ritornelos, coros, também com repetição do início no final;

— a **cantata coral** que utiliza todas as estrofas de uma canção sacra, seja de modo muito estrito como **variação coral** ou **partita coral**, com o coral como *cantus firmus*, seja como cantata mais livre à base de canções tipicamente. Compositores deste tipo de cantata são, principalmente, TUNDER, KUHNAU, KRIEGER e BUXTEHUDE.

— a **cantata ode**, adaptação directa da cantata solista italiana, é uma canção estrófica na qual a instrumentação e a música são modificadas em cada estrofe; a primeira e a última estrofe são frequentemente executadas pelo tutti;

— a **cantata ode versicular**, género intermédio entre a cantata ode e o motete concertante, com um versículo bíblico como lema da ode;

— **formas mistas**, como a **cantata diálogo**, à maneira de um diálogo contemplativo.

A cantata antiga não tem recitativo ao passo que a ária se pode encontrar representada até em cantatas corais (que reproduzem as estrofas centrais como prosa livre). Ca. 1700, ERDMANN NEUMEISTER, pároco de Weisenfels, redige textos de cantatas sobre temas das homilias para todos os domingos e dias de festas religiosas do ano (*Geistliche Cantaten statt einer Kirchen-Musik*, 1700). Seguindo o modelo da ópera, escreve versos livres para os **recitativos** e para as **arias-da-capo**, os primeiros em tom da pregação e os últimos cheios de uma expressão subjectiva. Verifica-se uma combinação com a cantata antiga: no 2.º, 3.º e 4.º ciclos (1708, 1711, 1714) inclui versos introdutórios para o coro, versículos bíblicos (*dictum*) e estrofas de coral. Os textos de NEUMEISTER foram usados por, entre outros, KRIEGER, ERLEBACH, TELEMANN e BACH.

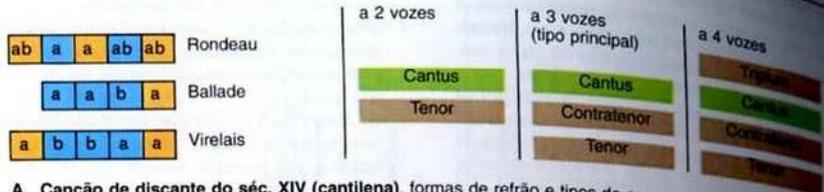
As cantatas de Bach (fig. B)

A maioria segue os modelos de NEUMEISTER (os principais libretistas são, entre outros, S. FRANCK em Weimar e HENRICI, conhecido por PICANDER em Leipzig). Apresentam, no entanto, uma grande diversidade formal:

A cantata n.º 4 (ca. 1708), uma das primeiras, constitui um exemplo de **partita coral** de tipo antigo; o coral é o *cantus firmus* e cada verso constitui um **andamento** de estrutura e composição instrumental ou vocal diferente. Como nos antigos *concertos eclesiásticos*, a obra começa com uma **sinfonia orquestral** e termina com um **coral a 4 vozes**. Na cantata n.º 38 encontramos-nos perante um modelo neumeisteriano com corais, na n.º 56 perante uma cantata solista de tipo italiano, na n.º 79 perante um modelo tardio de NEUMEISTER, com coro inicial sobre um versículo bíblico (em alemão *Perikope*), e na n.º 140 com uma **cantata coral** de forma mais livre, proveniente da época mais tardia de Leipzig (1731). Todas as cantatas terminam com um coral.

As cantatas eram compostas em ciclos anuais (BACH escreveu 5 ciclos, cada um com 59 cantatas; conservaram-se três. A sua execução tinha lugar durante a celebração religiosa, *antes e depois* da homilia (as cantatas são, frequentemente, bipartidas; cf. n.º 79). Constituem um apoio musical à reflexão sobre o texto litúrgico. Para além da teoria do figurismo barroco, BACH forjou uma linguagem musical própria com os mesmos motivos melódicos ou rítmicos em passagem semelhantes dos textos (fig. C).

Depois de BACH, a cantata religiosa conheceu o declínio. No entanto, nos séculos XVIII-XIX surgiram algumas cantatas profanas como **cantata balada** ou **cantata ode** (MENDELSSOHN, etc.).



A. Canção de discante do séc. XIV (cantilena), formas de refrão e tipos de composição

B. Canção de tenor dos sécs. XV e XVI, H. Finck, *Ach herzigs Herz*

C. Chanson do séc. XVI, O. di Lasso, *Bonjour mon coeur*

D. Canção popular do séc. XVIII, J. A. P. Schulz, *Der Mond ist aufgegangen* (Claudius)

E. Lied alemão do séc XIX, Fr. Schubert, *Gretchen am Spinnrade* (Goethe)



Sob o ponto de vista do texto, o termo **Lied** designa um poema cujas estrofes possuem a mesma estrutura métrica, uma composição que se baseia num texto estrófico da mesma melodia (*Lied estrófico*) ou com uma melodia diferente (*Lied não estrófico*).

No **Lied estrófico** a melodia reflecte o ritmo dos versos e a estrutura estrófica do texto; além disso, exprime o ambiente do conjunto das estrofes sem levar em conta a eventual mudança de atmosfera das várias estrofes (ideal da concepção do Lied segundo GOETHE e ZELTER).

No **Lied não estrófico** pode instalar-se uma relação mais estreita entre texto e música, quando esta exprime todos os detalhes do texto mas também quando são usadas, com maior intensidade, forças musicais específicas em função da estrutura poética.

No **Idade Média**, surgem, ao lado dos hinos espirituais, as canções profanas de trovadores, troveiros e Minnesänger e, mais tarde, dos Meistersinger (cf. pp. 192 e segs.). Estas canções são monódicas e as suas formas estróficas são muito variadas.

No século XIII, surgem igualmente canções polifónicas, nomeadamente o **conductus** sacro de 2 a 4 vezes (época de Notre-Dame) e o **rondeau** profano a 3 vezes (ADAM DE LA HALLE).

No século XIV floresce principalmente em França a poética e expressiva **canção de discante** (MACHAUT), com as suas formas de refrão *rondeau*, *ballade* e *virelais* (fig. A). É escrita em **técnica de cantilena** (do latim *cantilena*, canção) polifónica na qual a voz principal, cantada (*cantus*, *discantus* ou *duplum*) se encontra por cima do tenor instrumental e, na composição a 3 vezes, por cima do *contratenor*. Na composição a 4 vezes, mais rara, soma-se-lhe ainda um *triplum* (fig. A).

No **Trecento italiano** existe uma abundante tradição da canção profana com a *ballata*, a *caccia* e o *madrigal* (cf. pp. 220 e segs.).

Nos séculos XV e XVI a forma predominante da canção é a **chanson polifónica francesa**.

Na Alemanha surge a **canção de tenor**. A melodia da canção encontra-se no tenor, sendo as restantes vozes cantadas ou tocadas (fig. B). Os seus principais compositores são H. FINCK, H. ISAAC e L. SENFL. Os tenores são provenientes do repertório cortesão ou compostos de novo. A escrita é predominantemente silábico-acórdica com passagens melismáticas intercaladas mais movimentadas, como no motete.

A canção de tenor opõe-se a **chanson francesa** do século XVI, uma canção de convívio que pode ter os caracteres de canção de dança, frequentemente com rápidas passagens declamadas (fig. C), sobretudo depois da guerra dupla). É escrita para 3 a 6 vozes. Existem numerosos arranjos para uma voz cantada com acompanhamento de alaúde. O **vaudeville** (silábico-acórdico) e o **air** (canção solista com acompanhamento de alaúde) constituem outros tipos de canção desta época.

A Itália adopta a **chanson** como *canzona alla francese*, mas não deixa de ter uma cultura própria e rica

no domínio da canção com a **frottola**, a **villanella** (p. 252) e o **madrigal** (p. 126).

Com a monodia, ca. 1600, surgem numerosas canções com acompanhamento de baixo contínuo, tais como a **canção com baixo contínuo**, em parte polifónica e com instrumentos solistas, o **madrigal solista** (MONTEVERDI), os **concertos** espirituais (SCHÜTZ), as **cantatas** (GRANDI) e as canções estróficas classificadas como **árias** (ALBERT, KRIEGER).

No século XVIII, estas árias são editadas em muitas colecções como simples **odes** e **canções** estróficas, e são usadas nos *Singspiele*.

Em finais do século XVIII surge o conceito de **canção popular (Volkslied)**, cultivado por HERDER, e o correspondente e entusiástico movimento a favor da simplicidade e do natural.

A melodia *Der Mond ist aufgegangen*, de J. A. P. SCHULTZ (fig. D; *Lieder im Volkston*, 1785), apresenta as características típicas da canção popular:

- **forma simples** que «procura revelar a aparência das coisas conhecidas...» (SCHULTZ), um ritmo equilibrado e calmo, um âmbito reduzido, a ausência de intervalos difíceis, a facilidade em ser cantada e recordada;
- **estrutura perceptível** de acordo com os versos do poema: duas frases melódicas com o mesmo final (a, a') para a mesma rima, a que se soma uma terceira, aparentada, com final suspensivo (b 1) e conclusivo na repetição (b 2).

O século XIX, depois de uma fase preparatória do classicismo vienense (MOZART, BEETHOVEN), traz-nos o **Lied alemão** (SCHUBERT, SCHUMANN, BRAHMS, WOLF).

SCHUBERT tinha dezassete anos quando escreveu o seu *Lied Gretchen am Spinnrade* (*Margarida na roca de fiar*) (fig. E), o qual é geralmente considerado o protótipo do género. A obra toma como ponto de partida o conteúdo e o ambiente do poema de GOETHE. O acompanhamento de piano converte-se numa parte integrante essencial da canção: as semicolcheias da mão direita reflectem, numa figura circular, o movimento giratório da roda, enquanto o ritmo da mão esquerda descreve o movimento do pedal que a impulsiona e as mínimas com ponto simbolizam o suporte imóvel. O prelúdio já descreve o ambiente mesmo antes de se iniciar o texto. Depois, o canto eleva-se como uma recordação.

O Lied alemão também foi composto em grandes ciclos, como *Die Schöne Müllerin* (*A Bela Moleira*) e *Winterreise* (*Viagem de Inverno*) de SCHUBERT, *Dichterliebe* (*Amor de Poeta*) de SCHUMANN, *Magelone* de BRAHMS e outros.

O Lied com acompanhamento de orquestra ou Lied sinfónico (MAHLER, *Lied von der Erde*, *O Canto da Terra*) constitui um alargamento do género.

O Lied alemão foi imitado fora da Alemanha (MUS-SORGSKY, DEBUSSY). O século XX não vê surgir qualquer novo tipo de Lied, mas a segunda Escola de Viena, com SCHÖNBERG (ciclo *Georgelieder*, op.15, 1908), BERG e WEBERN (primeiros *Lieder*) traz um contributo significativo para o género.



Ritornello

Or non so

A. Madrigal do Trecento, Giovanni da Firenze, *Angnel son bianco*

Ta-cen-do in a-mo-ro-so fuo-co, in a-mo-ro

A-man-do in a-mo-ro-so fuo-co, in a-mo-ro

B. Madrigal do séc. XVI, Ph. Verdelot, *Ogn'hor voi sospiro* (fragmento)

La-scia-te-mi-mo-ri-re, la-sciate-mi mo-ri-re

C. Madrigal tardio, C. Monteverdi, *Lamento d'Arianna*, 1.ª parte



Voce sola II

co-si pur tra l'a-re-ne e pur tra fio-ri

Baixo continuo

D. Madrigal solista com baixo continuo, C. Monteverdi, *Tempro la cetra*, estrutura e 2.º episódio solista (início)

O **madrigal** é um género vocal polifónico italiano que se manifesta através de dois tipos diferentes: o madrigal do século XIV (madrigal do Trecento, cf. pp. 220 e segs); o madrigal do século XVI e do princípio do século XVII, que também fez escola fora de Itália (cf. p. 254).

O **madrigal do Trecento** floresceu principalmente durante o segundo terço do século XIV. Para a origem do nome surgem três raízes possíveis: *materialis*, no sentido de profano, dado ser o madrigal um género profano; *matricialis*, no sentido de língua materna, posto ser o madrigal italiano; *mantrialis*, enquanto *pertencente à manada*, uma vez que o madrigal possui, frequentemente, um conteúdo pastoral.

A sua etimologia é, contudo, incerta. Os seus temas principais são o amor e o erotismo. A maioria das suas imagens poéticas provém da natureza. Os seus poetas mais representativos são PETRARCA, BOCCACCIO, SACCHETTI e SILDANIERI. A linguagem é despreziosa e a forma do texto relativamente simples: Na sua época de maturidade, o madrigal é constituído por 2 ou 3 estrofes ou *piedi* como *terzetti* (tercetos) seguidos por um refrão ou *ritornello* como *coppia* (2 versos); cada verso tem de 7 a 11 sílabas e o esquema da rima é abb, cdd ... ee ou aba cbe ... bb ou uma forma semelhante (fig. A).

No princípio, o madrigal era composto para 2 vozes, e depois para 3. Os *terzetti* recebem a mesma melodia e a *coppia* uma melodia diferente (fig. A). Nos *terzetti* é típico, a voz superior ser rica em melismas e cantável como grande virtuosismo, ao passo que a parte do tenor é mais simples mas igualmente cantável (cf. p. 220). A *coppia* é muito mais curta, mas apresenta uma feitura análoga (fig. A). Está num compasso ternário dançante. Sob a influência da *caccia*, nasceu, na segunda metade do século XIV, o **madrigal canónico**, a 2 vozes em cânone ou a 3 vozes, com um cânone nas duas vozes superiores e um tenor livre.

Os principais compositores do género são JACOPO DA BULOGNA, GIOVANNI DA CASCIA (= DA FIRENZE), PIERO DA FIRENZE e, mais tarde, FRANCESCO LANDINI (cf. pp. 221 e 223).

O **madrigal do século XVI e do princípio do século XVII** não possui, do ponto de vista musical, nada em comum com o madrigal do Trecento. No entanto, os autores dos seus textos remetem-se aos poetas madrigalescos do século XIV, principalmente a PETRARCA e BOCCACCIO. Como equivalente profano do motete, o madrigal condecorado pelo Maneirismo: uma arte para conhecedores e aficionados (*musica reservata*, cf. p. 225). É interpretado por solistas, também com instrumentos que podiam ser acrescentados, à vontade, às vozes.

O texto do madrigal é, geralmente, em versos livres (*rime libere*). Os seus principais poetas são PIETRO BEMBO, ALBERTO, TASSO, etc. A música organiza-se em função do texto numa sucessão de pequenos fragmentos, nos quais é especialmente importante a expressão de deter-

minadas passagens ou palavras do texto (*imitar le parole*, ZARLINO, 1558). Graças a esta liberdade formal, o madrigal torna-se, no século XVI, no campo experimental de uma nova música.

O **primeiro madrigal** (primeira impressão: Roma, 1530) é ainda simples, alternando estruturas homofónica e polifónica, a 4 vozes com a voz superior condutora e formação de bicinia (mudanças de timbre, vivacidade rítmica e melódica).

A fig. B apresenta-nos um fragmento de um madrigal de PHILIPPE VERDELOT (1540) no qual as vozes superiores, e depois as vozes inferiores, formam um bicinium, para depois concluírem numa cadência comum. Saliente-se, igualmente, o típico salto harmónico directo de ré maior a si¹ maior (relativa de sol menor), que dá origem (2.º compasso) a uma falsa relação entre o tenor (fá#) e o contralto (fá¹ natural). Nesta passagem, o texto diz: "calando, amando, *inflamado de amor*".

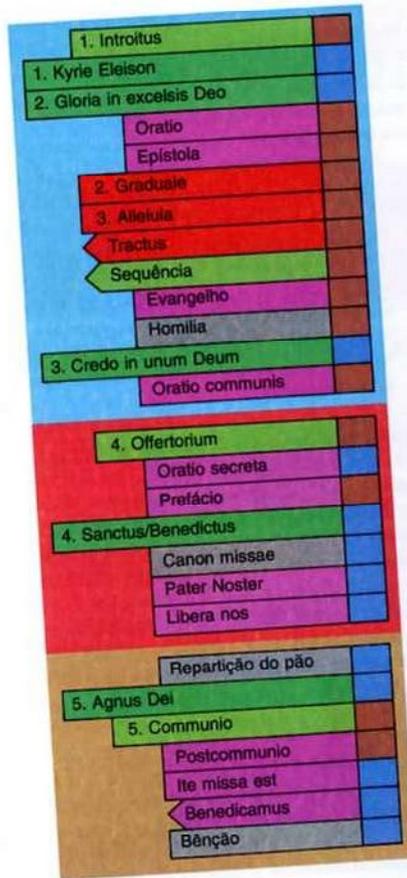
O **madrigal da época de esplendor**, de ca. 1550-1580 (para a divisão em períodos cf. p. 255) é a 5 vozes (por vezes a 6). As interpretações dos textos são elaboradas através de passagens insólitas nos domínios do ritmo, da harmonia, do cromatismo (*madrigalisms*). Os seus principais compositores são, no princípio, VERDELOT, FESTA, ARCADELT e, mais tarde, WILLAERT, DE RORE, LASSO, PALESTRINA, DE MONTE e A. GABRIELLI (cf. p. 255).

O **madrigal da época tardia** (até ca. 1620) leva ao extremo esta arte expressiva e virtuosística especialmente com GESUALDO, MARENZIO e MONTEVERDI.

A fig. C mostra-nos a transcrição feita por MONTEVERDI do seu «Lamento d'Arianna», originalmente monódico e pertencente à ópera perdida *Arianna* (Mântua, 1608), como madrigal a 5 vozes (VI Livro de Madrigais, 1614). O texto é entoado por todas as vozes. A imitação, o movimento contrário, as falsas relações, um cromatismo expressivo, uma acentuação alternada das palavras *lasciate e mi* (*deixem-me morrer, deixem-me morrer*) e a serena cadência perfeita no registo grave sobre a palavra *morire*, morrer, são alguns dos recursos artísticos desta composição. (cf. versão original p. 110, fig. B).

Seguindo alguns predecessores, surge com MONTEVERDI, a partir do V Livro de Madrigais (1605) o **madrigal solista** com acompanhamento de baixo contínuo e o **madrigal concertante**, que introduzem já este novo estilo.

A fig. D mostra a estrutura de um madrigal solista de MONTEVERDI (VII Livro de Madrigais, 1619). São instrumentais a **introdução** (*sinfonia*), os **interlúdios** (*conclusão da sinfonia repetida como ritornello*) e o **final** (*sinfonia inicial ampliada*). Os ritornelos são idênticos mas as partes solistas (**estrofes**) são sempre diferentes, com coloraturas de carácter virtuosístico e ornamentações improvisadas tal como é sugerido na segunda intervenção do solista (exemplo musical). O madrigal italiano foi objecto de imitações no século XVI e inícios do século XVII, especialmente na Alemanha e em Inglaterra (pp. 256 e segs).



B. Estrutura da missa

8. **K** Y - ri - e * e - lé - i - son. Ij. Chri - ste

Priester: Schola:

4. **G** Ló - ri - a in excelsis De - o. Et in ter - ra pax

Priester: Schola:

4. **C** Re - do in unum De - um, Patrem omnipotentem,

4. **S** anctus, * Sanctus, Sanctus Dóminus De - us

4. **A** - gnus De - i, * qui tollis pec - cá - ta mun - di:

A. Ordinarium missae, 1.º ciclo de cantochão com o Credo n.º 1 (tradicional desde o séc. X)

- liturgia da palavra
- celebração da Eucaristia
- celebração da Comunhão
- texto fixo (Ordinarium)
- texto variável (Proprium)
- texto rezado
- canto sacerdotal
- coro: responsorial
- coro/assembleia: antifonal

Introitus «Requiem aeternam....»	Nr. 1	Nr. 1	Nr. 1
Kyrie eleison, Christe eleison,....»	Nr. 1	Nr. 1	Nr. 1
Graduale «Requiem aeternam....»			
Tractus «Absolve, Domine,....»	Nr. 2-7	Nr. 2-6	Nr. 2-1,6
Sequência «Dies irae, dies illa,....»	Nr. 8-9	Nr. 7-8	Nr. 7
Offerorium «Domine Jesu Christe,....»	Nr. 10-11	Nr. 9	Nr. 9
Sanctus com Benedictus	Nr. 12	Nr. 10	Nr. 10
Agnus Dei com «Dona eis requiem....»	Nr. 12	Nr. 10	Nr. 10
Communio «Lux aeterna....»			
Absolutio pro defunctis «Libera me....»			Nr. 7
	Mozart	Berlioz	Verdi

Missa pro defunctis

C. Requiem, cantos constituintes e sua distribuição nas versões musicais de Mozart, Berlioz e Verdi

A missa (do latim *missa*, do *Ite missa est* da despedida) é o lado das horas canônicas do ofício, o serviço religioso principal da Igreja católica. A sua forma litúrgica em latim ficou-se a partir do século V no Ocidente, por oposição às múltiplas formas do Oriente. A missa foi reformada no Concílio do Vaticano II (1964-69) com o intuito de levar os fiéis a uma participação mais activa na celebração (entre outras coisas, passou a utilizar-se a língua do país em lugar do latim), mas a sua estrutura manteve-se praticamente igual à que serviu de base à composição de missas ao longo da história da música (fig. A):

A liturgia da palavra inicia-se com o canto de entrada (Introitus) e um clamor de piedade por parte da assembleia de cristãos (Kyrie eleison, Christe eleison, Kyrie eleison, 3 vezes cada), logo seguidos pelo canto de louvor da grande doxologia (Gloria) e pela oração do sacerdote (Oratio). Seguem-se as leituras (Epístola e Evangelho) que, no serviço solene, são cantadas como recitativos litúrgicos a partir do facistol; entre as leituras, inserem-se extensos cantos tropados (Graduale com Alleluia ou, em tempos de penitência e jejum, com Tractus e Sequência). A liturgia da palavra conclui-se com a homilia, a profissão de fé (Credo, apenas aos domingos e dias de festa) e as orações gerais (Oratio communis).

A celebração da Eucaristia compreende o canto de oferenda (Offerorium), a oração sacerdotal sobre as oferendas (Oratio secreta) e a parte fundamental da missa com o prefácio solene (Prefácio), a aclamação (Sanctus com Benedictus) e a consagração do pão e do vinho numa oração silenciosa (Canon missae). Seguem-se-lhes o Pai-Nosso (Pater Noster) e as preces (Libera nos).

A celebração da Comunhão começa com a repartição do pão e a invocação da assembleia ao Cordeiro de Deus (Agnus Dei), seguindo-se a Comunhão dos fiéis (Communio) e a oração posterior do sacerdote (Postcommunio). A missa termina com uma saudação de despedida (Ite missa est) e uma resposta da assembleia (Deo Gratias; em Quinta-Feira Santa e nas missas de procissão: Benedicamus Domino). A partir do Concílio Vaticano II, a bênção passou a anteceder o Ite missa est.

O cantochão faz parte da missa (pp. 114, 184 e segs.), sendo executado pelo sacerdote, pelo coro (Schola cantorum) e pela assembleia. Distinguímos entre a simples Missa Cantata e a festiva Missa Solemnis (missa solene, missa episcopal ou pontifical). Incluem-se nos cantos de missa do coro e da assembleia:

— **Ordinarium missae:** Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus Dei. Estas 5 partes apresentam o mesmo cântico em todas as missas mas, do ponto de vista musical, existem versões diferentes (fig. B). O sacerdote canta o Gloria e o Credo que a schola continua;

— **Proprium missae:** Introitus, Graduale, Alleluia, Offerorium, Communio. Estas 5 partes mudam em cada missa. São cíclicas de acordo com o ano litúrgico (Pr. de tempore) ou com as celebrações dos santos (Pr. de Sanctis).

Versões polifónicas da missa

As composições musicais com base no Proprium foram vulgares no tempo da polifonia primitiva, tendo mais tarde rareado devido à sua dimensão como ciclos anuais (Magnus liber, ca. 1200; Choralis Constantinus, de ISAAC, antes de 1517; Ciclo do Offerorium, de PALESTRINA, anterior a 1593).

A composição conjunta do Proprium e do Ordinarium da missa dão origem à Missa completa (DUFAY, Missa S. Jacobi, 1429)

Do Ordinarium, na Idade Média, começaram por ser compostos apenas algumas rubricas isoladas mas no século XIV também se compuseram ciclos (Missa de Tournai), até que, a partir dos séculos XV-XVI, a composição cíclica das 5 partes do Ordinarium se tornou uma regra (missa musical).

O canto litúrgico constituiu a base e a fonte de motivos para a composição polifónica da missa nos séculos XV-XVI (cantus firmus).

Segundo a estrutura da composição e o modelo seguido, distingue-se:

- a missa de discante, com o cantus firmus na voz superior;
- a missa de tenor, com o cantus firmus no tenor;
- a missa de chanson, na qual o cantus firmus é uma canção profana;
- a missa paródia, que usa um modelo polifónico como um motete ou uma chanson.

Com a mudança de estilo produzida ca. 1600, surge a missa concertante, com vozes solistas, baixo contínuo e instrumentos.

A missa de cantata barroca, influenciada pela ópera e pela oratória e que decompõe as partes do Ordinarium em árias, duetos e coros (números), dá origem às missas orquestrais clássicas (HAYDN, MOZART) e românticas (SCHUBERT, BRUCKNER).

A partir do século XVII, torna-se frequente que os versos Christe, no Kyrie, e Benedictus, no Sanctus, sejam escritos para solistas; o Amen do Gloria e do Credo e o Hossana do Sanctus passam a ser elaborados de maneira fugada. A Missa em si menor de BACH e a Missa Solemnis de BEETHOVEN ultrapassam, pela sua envergadura, o quadro da liturgia (execução em concerto).

Requiem. No Ordinarium da Missa de defuntos (Missale de 1570) faltam o Gloria e o Credo; em contrapartida, o Proprium compreende o Graduale, o Tractus e a Sequência Dies Irae (cf. p. 190), a parte mais desenvolvida nas composições polifónicas (fig. C).

Cantochão
Haec dies.... in saeculum misericordia....

in sae (culum)

Organização rítmica segundo o modelo:

Talea 1 2 3

in sae (culum)

voz superior da cláusula a 2 vezes

Motetus

Lonc tens ai mon cuer as-sis en bien a-mer, kon-ques vers a-mours ne

IN SAECULUM

A. Origem do motete, *Lonc tens ai mon cuer* – IN SAECULUM

In pa-ce, in pa-ce

In pa-ce, in pa-ce

B. Motete de cantus firmus, Josquin Desprez, *In Pace*

a Jubilate Deo omnis terra : servite Domino : in laetitia intrate in conspectu eius in
b c
d e
exultatione quia Dominus : ipse est Deus :
f

qui - a Do

ta-ti-o ne, qui - a Do mi-nus, qui - a Do

o ne, qui - a Do mi-nus, qui - a Do

ne, qui - a Do mi-nus, qui - a Do

C. Motete em imitação continua, O. di Lasso, *Jubilate Deo* (salmo 100), divisão do texto em secções com motivos imitativos a-e

O motete é um género polifónico da música vocal. Proveniente da Idade Média e sofreu inúmeras transformações ao decorrer da sua história.

Origem do motete. Na prática do cantochão da Idade Média, era possível interpretar determinadas partes, de preferência solistas, de uma forma particularmente ornamentada e elaborada, ou seja, em **polifonia**, a fim de destacar o texto. No canto coral polifónico da época de Notre-Dame, ca. 1200, os fragmentos **melismáticos** do canto (fig. A: *in saeculum*) eram elaborados de um modo muito racional: ordenavam-se as notas destes melismas segundo um curto modelo rítmico, a **talea** (do francês *taille*, corte, secção, cf. pp. 202 e segs.).

Na fig. A, este modelo compreende 5 valores de notas (e 2 pausas). Se repetirmos o modelo 3 vezes, obtêm-se 15 notas do melisma *in saeculum* ordenadas rítmicamente. Se todas as notas do melisma tiverem sido utilizadas após a enésima repetição do modelo, poderão repetir-se (**color**).

Sobre este melisma assim elaborado, tomado como voz de apoio ou «**tenor**», situava-se uma voz superior livre (*organum duplum*). Esta secção a duas vozes tem o nome de **parte de discante** ou **cláusula**.

Na época de Notre-Dame, a parte superior da cláusula ainda tinha um texto **latino** em forma de verso, o qual é, inicialmente, um tropo da palavra do tenor («*in saeculum*», no caso presente) passando pouco depois a ser em francês, **profano** e, inclusive, erótico (fig. A: poesia amatoria francesa).

O **duplum** agora com texto chama-se **motetus** (cf. p. 205) e o género novo que dele resulta, **motete**. Este separou-se do cantochão e tornou-se o principal género profano da Ars Antiqua e da Ars Nova (sécs. XIII e XIV).

A aplicação de texto às cláusulas a 3 vozes, com duas vozes superiores, deu origem ao **motete duplo**, e às cláusulas a 4 vozes, ao **motete triplo**, com 2 ou até mesmo 3 textos diferentes (cf. p. 206).

O **motete isorrítmico** é o tipo de motete específico da Ars Nova no século XIV (VITRY, MACHAUT). O modelo rítmico, a **talea**, é mais extenso e polifónico. Em repetições sucessivas, abarca a totalidade da peça (pp. 218 e segs.). Esta forma muito requintada manteve-se como motete festivo até ao princípio do século XV (DURY).

No século XV, o motete torna-se de novo **sagrado**, sendo utilizado na liturgia para o tratamento musical do Proprietum da missa ou no Officium. Quanto ao seu conteúdo, podem ser **motetes de Salmos** ou de Evangelhos. Uma forma nova de motete a 3 vozes é a **cantilena** sem cantus firmus.

O **motete com cantus firmus** nos séculos XV e XVI toma como organização rítmica rígida, mas deixando-o antes **fluir** naturalmente. De qualquer modo, o tenor movimenta-se menos do que as vozes superiores ainda que, em algumas partes das vozes, tenha o mesmo texto que elas. Os valores longos das notas do tenor atravessam toda a parte de apoio. O cantus firmus possui um

carácter simbólico. A sua melodia é muitas vezes imitada secção por secção pelas restantes vozes ou então é antecipada de forma imitativa como material motívico.

No motete a 3 vozes *In Pace*, de JOSQUIN (fig. B), o contralto começa com um movimento ascendente até à quarta, seguido por uma segunda descendente, imitada pelo soprano à distância de uma quinta. Este motivo é aparentado com as quatro primeiras notas do cantus firmus no tenor. Reaparecerá no soprano, no 5.º compasso.

O número de vozes aumenta até 6 e, frequentemente, duas das vozes encontram-se acopladas, formando **bicinia**.

Na Alemanha, surge, no século XVI, o **motete-canção**. Toma como cantus firmus uma canção sacra alemã (**coral**) que utiliza verso a verso no tenor ou no soprano, ao estilo da canção de tenor ou seguindo a técnica do coral harmonizado (com a melodia na parte superior), mas com uma viva alternância entre partes homofónicas e polifónicas.

O **motete versicular** alemão é livremente composto sobre versículos (bíblicos ou recentes) (LECHNER, DEMANTIUS).

Em Inglaterra surgem, no século XVI, os **antheims**, motetes ingleses que seguem o modelo continental.

O **motete em imitação contínua** do século XVI constitui o apogeu da evolução do motete e, simultaneamente, o ponto culminante da polifonia vocal franco-alemã. O cantus firmus desaparece e todas as vozes participam em pé de igualdade do material temático, os **sogetti**, que são compostos e que mudam em cada secção do motete.

O motete de LASSO da fig. C comporta 5 secções que se guiam por uma judiciosa divisão do texto. O objectivo é conseguir a plena expressão do conteúdo do texto.

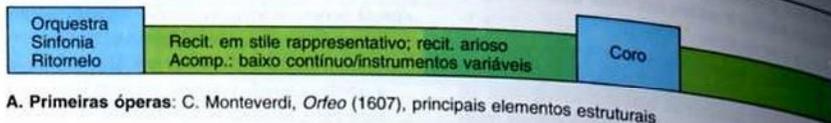
As diversas secções estão interligadas para produzir um amplo fluxo das vozes. Dessa forma, na cadência final da 3.ª secção (exemplo musical), o novo **sogetto** «*quia*» entra no tenor. É imediatamente imitado pelo baixo com o contralto e pelo soprano, ou seja, por todas as vozes (**imitação contínua**).

A execução era puramente vocal (*a capella*) ou acompanhada por instrumentos que dobravam as vozes.

Formas posteriores

No século XVII surge o **motete com baixo contínuo**, escrito para solista. A primeira colecção é a dos *Concerti ecclesiastici* de VIADANA (1602). Os *Kleine Geislliche Konzerte* (Pequenos Concertos Espirituais) de SCHÜTZ também são motetes deste tipo, compostos sobre versículos da Bíblia (cf. p. 123). Simultaneamente, continua a existir o **motete coral** polifónico de estilo antigo, por exemplo na *Geistliche Chormusik* de SCHÜTZ, com muitos motetes para coro duplo que seguem a tradição veneziana, ou nos 6 motetes de BACH.

Nos séculos XIX e XX não se desenvolveram novos tipos de motetes, ainda que se tenham escrito algumas obras do género (BRAHMS, HINDEMITH).



A. Primeiras óperas: C. Monteverdi, *Orfeo* (1607), principais elementos estruturais

N.º 11	Cavatina , condessa: "Porgi amor"	mi maior	cena 1
	Recitativo: Condessa, Susanna, Figaro, Cherubino		
N.º 12	Canzone , Cherubino: "Voi, che sapete"	si maior	2
	Recit.: Condessa, Susanna, Cherubino		
N.º 13	Ária , Susanna: "Venite inginocchiatevi"	sol maior	3
	Recit.: Condessa, Susanna, Cherubino, Conde		
N.º 14	Terceto , Condessa, Susanna, Conde: "Susanna or via"	dó maior	3
	Recit.: Conde, Condessa		
N.º 15	Dueto , Susanna, Cherubino: "Aprite presto"	sol maior	4
	Recit.: Conde, Condessa		
N.º 16	Finale , Conde, Condessa, Susanna, Figaro, Antonio Marcellina, Basilio, Bartolo	mi maior	6-11

Cena 6	Cena 7	C. 8	Cena 9	Cena 10	Cena 11
mi maior	si maior	si maior	sol maior	dó maior	fá maior
Allegro	Molto andante	Allegro	Allegro	Andante	Allegro assai
Conde Condessa	+ Susana		+ Figaro	António entra e sai	+ Basilio + Bartolo + Marcellina

B. Ópera de números dramatizada, ópera bufa, W. A. Mozart, *As Bodas de Figaro*, estrutura do II acto

Cena 1	Isolde, Brangäne
Cena 2	Tristan, Isolde
Cena 3	Tristan, Isolde, Brangäne, Melot, Kurwenal, Marke

Início do canto (falado)

- Amarelo: Acção
- Verde: Música e acção
- Verde escuro: Música, pouca acção
- Azul: Música

C. Drama musical de R. Wagner sem números musicais fechados, *Tristão e Isolde*, II acto. Sequência de cenas e entrada de Isolde

A ópera é um drama musical no qual, contrariamente ao teatro com interações musicais, a música participa de forma essencial no desenvolvimento da acção e na desambiguação de estados de alma e de sentimentos. A combinação das diferentes artes (música, poesia, drama, pintura, coreografia, dança, mímica) é fértil em possibilidades, mas igualmente em contradições pelo que a história da ópera apresenta as mais variadas manifestações do género.

A ópera surgiu no final do século XVI em Florença, onde um círculo humanista de poetas, músicos e eruditos (a *Camerata Fiorentina*), procurava ressuscitar o drama da Antiguidade, no qual participavam cantores solistas, coro e orquestra. Assim se criaram, seguindo o modelo dos dramas pastorais do século XVI (TASSO, GUARINI), os primeiros libretos de ópera, os quais foram musicados nos primeiros libretos de ópera, os quais foram musicados de acordo com os meios disponíveis na época: a nova **monodia** (canto monódico com acompanhamento de baixo contínuo, cf. p. 145); os tipos madrigal e motete; **ritornelos e danças instrumentais**.

As primeiras óperas, sobre textos de RINUCCINI, são a *Dafne* de PERI (1597, perdida) e a *Euridice* (1600) do mesmo autor, assim como a *Euridice* de CACCINI (1600; cf. p. 144, fig. A).

Foi MONTEVERDI quem abriu caminho à grande ópera barroca com o seu *Orfeo* (Mântua, 1607, texto de STRIGGIO). O seu recitativo converte-se no musicalmente vivo e gestualmente poderoso **stile rappresentativo** (estilo representativo) a que se juntam cantos lírico-dramáticos de forma livre (**recitativo arioso**) com acompanhamento orquestral, canções (**arias**) coros e uma orquestra com muitos instrumentos, com sinfonias, ritornelos e danças (fig. A).

Veneza rapidamente se torna o centro da ópera no Norte de Itália. Aí se inaugura o primeiro teatro comercial de ópera, em 1637. As lendas heróicas e a história antiga forneciam os temas para as últimas obras de MONTEVERDI e para inúmeras novas óperas, nomeadamente de CARILLI e de CESTI.

Em Roma desenvolveu-se, lado a lado com a ópera profana com grandes coros, a **ópera sacra** (p. 135). Em finais do século XVII e no século XVIII, a **escola napolitana** assumiu a liderança, com A. SCARLATTI (1660-1725). O mais importante autor de textos foi P. METASTASIO. A **ópera séria** com a sua sucessão de **arias-da-capo** para exposição da acção, e grandes recitativos secos para descrição dos afectos, converte-se no tipo principal de ópera. O papel da abertura é assumido pela **sinfonia de ópera napolitana** (cf. p. 136). A música ocupava a posição principal na ópera séria. A acção passou para um plano secundário e os trechos de música foram numerados (**ópera de números**, cf. fig. B). Esta ópera barroca encontrou a sua mais forte expressão em HANDEL.

Paralelamente, surgiu em Nápoles, a partir das interpolações nos intervalos da ópera séria (**intermezzi**), a **ópera bufa** (ópera bufa), com os temas burgueses da *commedia dell'arte* (p. ex.: PERGOLESI, *La Serva Padrona*, 1732).

No século XVIII, a ópera bufa provoca uma tendência que leva à superação da forma cristalizada da ópera séria, nomeadamente por intermédio da introdução de conjuntos e de finais. GLUCK também tentou, ca. 1770, fazer uma reforma da ópera séria. O **Singspiel** alemão do século XVIII apresenta-se de forma deliberadamente simples, com diálogos falados e canções.

A ópera da época clássica, especialmente a **opera buffa** de MOZART, representa uma **dramatização** da antiga ópera de números sem renunciar aos elementos musicais puros.

O segundo acto de *As Bodas de Figaro* de MOZART (1786) é disso um bom exemplo (fig. B).

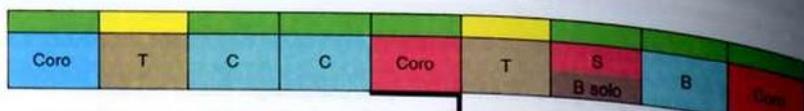
O recitativo seco, de acordo com a tradição, conduz a acção (acumulação de cenas) mas os números, com as suas variadas formas, vão desde pontos de paragem musicais (n.º 11, 12, 14), passando por uma acção simples (n.º 13: disfarce), até à combinação de acção e música (n.º 15: Cherubino salta pela janela; n.º 16: finale agitado). O elemento musical puro revela-se no plano tonal de todo o acto, com a tonalidade de mi maior como enquadramento, e na estrutura semelhante a um rondó do finale (agrupamento de cenas, tonalidades e secções em torno de um centro, em simultâneo com um incremento do andamento, do número de personagens e da acção dramática).

A França tinha a sua própria tradição de ópera com o **ballet de cour** (a partir de 1581), a **comédie-ballet** e a palaciana **tragédie lyrique** de LULLY, no século XVII. Este último género orientava-se pelo teatro clássico francês (vernáculo, 5 actos), e tinha recitativos livres do ponto de vista musical, **airs** à maneira de canções, muitos **coros** e **danças** e, como introdução, uma **abertura à francesa**. No século XVIII, teve lugar a disputa em torno da ópera bufa italiana (representação de PERGOLESI, Paris, 1752), assim como a fundação da **opéra comique** burguesa, com diálogos falados.

Com base na **ópera da Revolução** ou do **Terror**, desenvolveu-se a **grand opéra** do século XIX (MASSENET, MEYERBEER), para além da **opereta parodística** (OFFENBACH) e, em toda a Europa, as óperas nacionalistas.

Na Alemanha, a **ópera romântica** (WEBER, *Der Freischütz*, 1821) revela a tendência para dissolver o esquema da ópera de números em cenas e árias variadas. O posterior drama musical de R. WAGNER é composto de uma forma consequentemente desenvolvida: a sucessão das cenas e o texto constituem a base de uma música contínua com a «melodia infinita», o canto-falado, a técnica do **Leitmotiv**, uma orquestra colorida e uma harmonia expressiva e altamente romântica (fig. C).

Ainda quanto à integração das artes, o drama musical de WAGNER atinge um extremo (a **obra de arte total**) ao qual se seguem, no século XIX, renovadas utilizações das antigas formas (BERG, STRAVINSKY) mas também uma busca de novas possibilidades no domínio do teatro musical (ZIMMERMANN, KAGEL).



A. J. S. Bach, *Oratória de Natal*, 1.ª parte

- Coral
- texto bíblico
- Seção coral orquestral
- texto livre
- Ária
- S soprano
- Recitativo acompanhado
- C contralto
- Recitativo seco
- T tenor
- B baixo

Melodia «O Haupt voll Blut und Wunden», símbolo do sofrimento e da morte de Cristo:

1. Introdução (orquestra)	dó menor	Representação do caos
Recitativo Rafael (B)	dó menor ré maior	Im Anfang schuf Gott (Gênesis, 1, 1-4)
2. Ária Uriel (T) com coro	lá maior	Nun schwanden vor dem heiligen
3. Recitativo Rafael		Und Gott machte (Gênesis, 1, 7)
4. Solo Gabriel (S) com coro	dó maior	Mit Staunen sieht das Wunderwerk
5. Recitativo Rafael		Und Gott sprach (Gênesis, 1, 9-10)
6. Ária Rafael	ré menor ré maior	Rollend in schäumenden Wellen
7. Recitativo Gabriel		Und Gott sprach (Gênesis, 1, 11)
8. Ária Gabriel	si \flat maior	Nun beut die Flur das frische Grün
9. Recitativo Uriel		Und die himmlischen Heerscharen
10. Coro	ré maior	Stimmt an die Saiten, ergreift die Leier
11. Recitativo Uriel		Und Gott sprach (Gênesis, 1, 14)
12. Recitativo Uriel	ré maior	Im vollem Glanz steigt jetzt die Sonne
13. Coro com solistas	dó maior	Die Himmel erzählen die Ehre Gottes

Estrutura da 1.ª parte

B. J. Haydn, *A Criação*

Estrutura geral:
 1.ª parte: o universo, a terra, n.º 1-13
 2.ª parte: os animais, os homens, n.º 14-28
 3.ª parte: louvor e gratidão, n.º 29-34

Por **oratória** entende-se, geralmente, uma obra que preenche integralmente um programa de concerto, a menos parte das vezes de índole espiritual, para cantores solistas, coro e orquestra, executada sem encenação, isto é, de forma concertante.

A designação deriva do *oratorio* (sala de oração) onde se faziam leituras bíblicas e meditações devotas acompanhadas de canções espirituais (*laudes*).

Um dos primeiros testemunhos do género é a *Rappresentatione di anima e di corpo* de CAVALIERI (Representação da alma e do corpo, Roma, 1600) com recitação lírica, coros e danças, ou seja, com os recursos estilísticos da nova ópera (uma espécie de *ópera religiosa*). Este paralelismo é típico da história do género: a oratória será constantemente influenciada pelas inovações da ópera. A figura principal da oratória é o **narrador** (*historicus*, *historicus*) que, através dos **recitativos** (tenor e baixo contínuo), apresenta o texto bíblico ou a acção como fio condutor dos diferentes episódios musicais. Os temas são tirados do Antigo Testamento mas também do Novo Testamento e das lendas dos santos. Os textos literários recentes podem ser atribuídos aos solistas ou ao coro. Um dos primeiros exemplos de oratória com narrador, solistas (*ariosi*) e grande profusão de **madrigais sacros** para coro é o *Teatro armonico spirituale* de G. ANERIO (Roma, 1619), escrito em língua italiana (*oratorio volgare*). O compositor de oratórias em latim (*oratorio latino*) mais célebre do século XVII é CARISSIMI (1605-1674, Roma). Foram seus discípulos e continuadores DRAGHI, STRADELLA e CHARPENTIER em Paris.

A escola napolitana, com A. Scarlatti (1660-1725), segue mais tarde o modelo da ópera introduzindo na oratória o **recitativo seco**, o **recitativo acompanhado** e a **ária da capo**. Este desenvolvimento culmina com as oratórias escritas por HANDEL em Londres: pela primeira vez em língua inglesa, *Esther* (1732), depois *O Messias* (1742), *Judas Macabeu* (1746) e muitas outras. A oratória de HANDEL combina, numa amálgama barroca, o espírito cosmológico e uma grande dignidade com a interioridade dos *pathos*.

Na Alemanha, no século XVII, SCHÜTZ escreveu as suas **histórias**, semelhantes a oratórias (*História da Ressurreição*, 1623; *História de Natal*, 1664). No século XVIII os textos bíblicos foram por vezes versificados e acrescentados com canções, árias e coros (MENANTES, 1704, *parámetros* da cantata).

A *Oratória de Natal* de BACH (1733-34) ultrapassa esse enquadramento. É um ciclo de 6 cantatas (Partes 1-6) para os 3 primeiros dias de Natal, a festa da Circuncisão, o primeiro Domingo depois do ano novo e a festa da Epifania. O texto bíblico (recitativo seco, recitativo acompanhado e árias) alterna com versos livres (coros, recitativos acompanhados e árias). A música de várias secções é extraída de cantatas profanas anteriores a que se aplicaram novos textos sacros (*procedimento*

da *paródia*) como o coro de introdução «Jauchzet, frohlocket!» baseado na cantata *Tömet ihr Pauken*, BWV 214. Com a sua melodia «O Haupt voll Blut und Wunden», o primeiro coral «Wie soll ich dich empfangen» anuncia, simbolicamente, a história da Paixão de Cristo (fig. A).

Ao gosto de meados do século respondeu a oratória sentimental *Der Tod Jesu* (1756) de RAMLER, com música de GRAUN, a qual, ainda um século mais tarde, continuava a ser executada em Berlim, durante a Semana Santa.

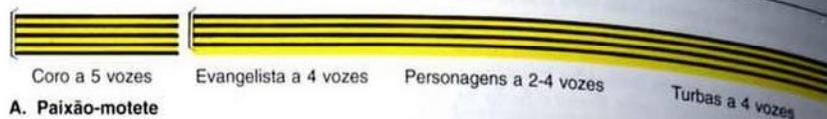
No período clássico e no século XIX surgem modificações na oratória iniciadas com *A Criação* (1797) e *As Estações do Ano* (1801) de HAYDN.

A *Criação* irradia um optimismo esclarecido e sabe combinar o texto bíblico com a religião cosmológica e o mito da redenção da humanidade. Musicalmente HAYDN recorre a uma prática descritiva, usando p. ex. um sombrio dó menor no rudimentar andamento da sinfonia da representação do caos e passando para a tonalidade de ré maior com o aparecimento da luz. Três arcanjos expõem o texto bíblico em concisos recitativos secos e os andamentos estão numerados como na ópera por números: os recitativos acompanhados alternam com árias e coros; estes são polifónicos e barocamente fugados *ad maiorem Dei gloriam*. A estrutura geral é tripartida (no Barroco era normalmente bipartida) e trata da criação da terra e das plantas, dos animais e do homem, e da vida do primeiro casal no Paraíso constituindo um único cântico de gratidão (fig. B).

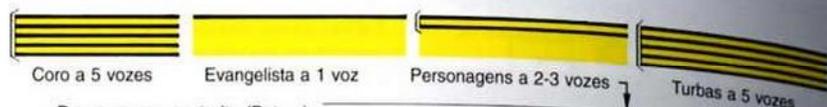
A *Criação* de HAYDN teve sucesso à escala mundial. Suscitou a fundação de numerosos coros e favoreceu a prática posterior do próprio género (também fora da Igreja). BEETHOVEN (*Cristo no monte das oliveiras*, 1803), SPOHR e principalmente MENDELSSOHN (*Paulus*, 1836, *Elias*, 1846) escreveram oratórias nas quais imitavam HANDEL, principalmente nos coros. *O Paraíso e a Peri* (1843) de SCHUMANN aborda um lendário tema profano mas também nesta obra está subjacente o mencionado mito da redenção, tal como na *Lenda de Sta. Isabel* (1862) de LISZT cujo tema se aproxima consideravelmente do *Tannhäuser* de WAGNER.

Também em França, no século XIX, a oratória (*drame sacré, mystère*) continuou a gozar de grande popularidade. BERLIOZ (*L'enfance du Christ*, 1854), SAINT-SAËNS, FRANCK e outros produziram obras que incluíam todas as conquistas da orquestra romântica (descrição musical, técnica do Leitmotiv).

No século XX não existe uma orientação generalizada da oratória em matéria formal ou de conteúdo, mas há numerosas e interessantes soluções individuais, como p. ex.: *Le Roi David* (1921) de HONEGGER, a ópera-oratória profana *Oedipus Rex* de STRAVINSKY (1927, em francês e latim, com possibilidade de representação cénica) ou *Die Jakobsleiter* de SCHÖNBERG (1917-1922).

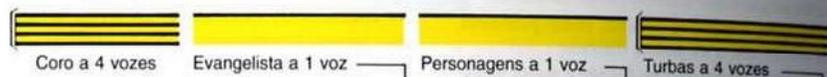


A. Paixão-motete



Duo soprano, contralto (Petrus)

Ne - sci - o, ne - sci - o, quid di - cit.

O. di Lasso, *Paixão segundo S. Mateus* (1575)

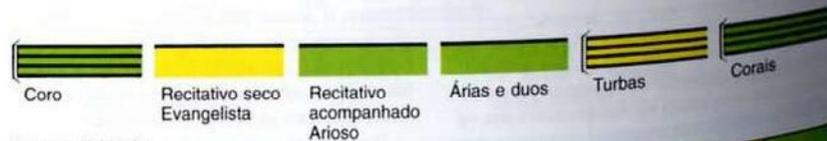
Evangelista: Er leugnete aber für ih-nen allen und sprach: Ich, ich weiß nicht, was du sa-gest.

Evangelista: und sprachen zu Petro: Soldados: Wahr - lich, du, du bist auch ei - ner, du bist auch Wahr - lich, du, du bist auch ei - ner, bist auch Wahr - lich, du, du bist auch ei - Wahr - lich, du, du bist auch

H. Schütz, *Paixão segundo S. Mateus*

B. Paixão responsorial

Texto bíblico
 Texto livre



Peças individuais

N.º 1 Coro	18 recitativos e turbas 5 corais, 4 ariosos, 6 árias	N.º 35 coral	19 recitativos e turbas 7 corais, 7 ariosos, 9 árias	N.º 78 Coro
1.ª parte		2.ª parte		
Estrutura geral				

C. Paixão oratorial, J. S. Bach, *Paixão segundo S. Mateus*

O texto que está na base das paixões é a história bíblica do paixão de Cristo com a sua acção dramática: uma parte do narrador (**evangelista**), as palavras e réplicas textuais dos personagens individuais (como Cristo, Pilatos, São Pedro) e as exclamações da multidão (**turbæ**, como os judeus, os soldados). Desde muito cedo, a execução na igreja fazia-se com distribuição dos papéis (o que está documentado desde o século IX) e alturas diferentes do tom de recitação (*tuba*) do cantochão:

- Cristo: tuba em fá (sacerdote);
 - Evangelista: tuba em dó (diácono);
 - Personagens individuais, turba: tuba em fá' (subdiácono), cf. p. 114, fig. B.
- Dado que o tom da paixão era a base das composições polifónicas, a maioria das paixões posteriores estava em fá.

Paixão-motete (fig. A)

Neste género de paixão, todo o texto evangélico, incluindo a parte do Evangelista, é composto em **polifonia desenvolvida**. Os coros introdutório e final constam o anúncio e a despedida; para o resto é utilizado apenas texto bíblico. Os tons da paixão proporcionam o *c.f.* ou os *sogetti* para a composição polifónica. A paixão divide-se, à maneira dos motetes, em secções, cada uma com novos temas, com imitações e com diferente número de vozes (4 para o Evangelista, 2 ou 3 para as personagens individuais, 4 ou 5 para os coros). O mais antigo exemplo conhecido deve-se a LONGAVAL (ONRECHT?). Foi composto ca. 1500, combinando os 4 Evangelhos (*harmonia dos Evangelhos*). Há paixões protestantes alemãs da autoria de BURCK (1568), LACROIX (1598), DEMANTIUS (1631), etc.

Paixão responsorial

Aqui, o chantage alterna com o coro, sendo as palavras do evangelista cantadas a 1 voz, as das personagens individuais a 2 ou 3 vozes e as das turbas em coros polifónicos (fig. B).

Este tipo de paixão, a mais antiga documentada, surgiu comprovadamente em França a partir do final do século XIV. Também é designada por **paixão dramática** ou *cênica* (o seu apogeu situa-se no séc. XVI).

A *Paixão segundo S. Mateus* de LASSO é introduzida por um breve coro a 5 vozes que anuncia os acontecimentos da paixão. Todas as partes narradas competem ao Evangelista segundo as regras do tom da paixão. Por isso não estão escritas com notas. As personagens individuais cantam breves duos e trios em turba são de tipo motete, a 5 vozes.

A primeira paixão em língua alemã deve-se a J. WALTER (ca. 1530). Criou para o novo texto luterano um tom de paixão alemão que se baseava no tom de paixão romano-lusitano. Na sua versão apenas os coros da turba são polifónicos.

As paixões responsoriais mais conhecidas do século XVII são as de H. SCHÜTZ que escreveu paixões segundo S. Mateus e segundo S. Lucas e S. João (anos de 1666).

As palavras introdutórias são atribuídas ao coro. O Evangelista e as personagens individuais cantam a uma só voz; ou o fazem numa recitação litúrgica estereotipada (por vezes sem variar a altura do som; veja-se a «barra sonora» no exemplo musical B) ou interpretando o texto segundo o princípio monódico moderno, p. ex. os agitados saltos de quarta de Petrus com a repetição da palavra «Ich, ich» (exemplo musical B).

Os coros da turba estão escritos a 4 vozes, ao estilo pictórico do madrigal, p. ex. a exclamação dos soldados «Wahrlich» («de facto»), com a nota prolongada sobre a sílaba tónica e a nota breve sobre a sílaba secundária, seguindo-se o rápido «du, du», como um dedo que aponta, com um salto agressivo de quarta, imitado por todas as vozes em diferentes alturas (exemplo musical B).

Paixão oratória

Durante o século XVII introduziram-se nas paixões **corais** para a congregação cantar, acompanhamento do baixo contínuo e da orquestra, e **árias** de tipo canção com texto próprio (SELLE, 1643). Esta evolução dá origem à paixão oratória que incorpora as formas recentes da ópera e da oratória:

- **recitativo seco**, para o Evangelista e as personagens individuais, acompanhado pelo órgão contínuo (positivo) e um baixo de arco;
- **recitativo acompanhado**, geralmente intercalado entre o recitativo seco e a ária, como uma meditação lírica; na *Paixão segundo S. Mateus* de BACH, tal como já acontecera com THEILE, acompanham-se as palavras de Cristo com as cordas para melhor as destacar;

— **ária da capo; arioso e coros** com textos livres.

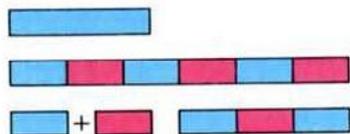
Os textos das paixões são da autoria de BROCKES e METASTASIO, entre outros. A utilização de textos livres oferece novas possibilidades aos compositores, não só para a construção de diversas cenas, como também para a estrutura geral.

A *Paixão segundo S. Mateus* de BACH é composta por 78 andamentos (numerados como na ópera e na oratória) sendo a mais extensa das paixões oratórias; divide-se em 2 partes e inclui 3 coros duplos, 13 corais, 11 ariosos e 15 árias (textos de PICANDER, fig. C).

As paixões oratórias mais conhecidas são as de HÄNDEL (segundo S. João, 1704), KEISER (segundo S. Marcos, 1707), TELEMANN (46 Paixões, 1722-1767), BACH (segundo S. João, 1723; segundo S. Mateus, 1729; segundo S. Marcos e segundo S. Lucas, extraviadas).

Na segunda metade do século XVIII e no século XIX, existiam as **oratórias e cantatas da paixão**, mais breves; nenhuma delas recorria a textos bíblicos mas sim a textos livres que narravam os acontecimentos da paixão (p. ex.: GRAUN, *Der Tod Jesu*, 1756, texto de RAMLER, cf. p. 135).

As paixões modernas do século XX usam todas as possibilidades descritivas do texto e da música (p. ex. PENDERECKI, *Paixão segundo S. Lucas*, 1964-65).



A. Formas da toccata



Tipo arpejo



Tipo figuras idiomáticas



Tipo toccata



Tipo ária



Tipo invenção



Tipo sonata em trio

Toccata antiga, de uma única parte
Toccata mista, preludante e fugada
(Merulo, Frescobaldi, etc.)

Formação do par toccata e fuga e toccata
antiga com secção central fugada (Bach)

sécs. XV-XVI

sécs. XVI-XVII

séc. XVIII

Prelúdios antigos dos séculos XV-XVI

O prelúdio é uma das primeiras peças de música instrumental autónoma (órgão e outros instrumentos de tecla, séc. XV). É certo que, por causa do seu carácter introdutório, ainda está ligado a um fim determinado mas não se apoia em nenhum modelo formal preexistente na música vocal e desenvolve um estilo próprio, tipicamente instrumental: **escalas, acordes, duplo ataque, figuras regulares** (cf. p. 260). Além disso, estes prelúdios eram geralmente **improvisados**. Ao longo da sua história, o prelúdio conservou este estilo instrumental e uma **liberdade formal** derivada da improvisação.

As primeiras fontes são a tablatura para órgão de LEBORGH (1448) e outros livros bem como tablaturas para órgão e alaúde do século XV.

Aparecem vários termos nestas fontes antigas e, no século XVII, ainda se utilizavam praticamente como sinónimos:

Præambulum, Intonatio, Capriccio, Toccata, Intrada, Fantasia, Ricercar, Tiento, etc. (os três últimos incluem imitações e escrita fugada).

A **toccata** sofre uma evolução particular. No início, no estilo livre do prelúdio, tinha apenas uma parte mas no final do século XVI, inclui passagens fugadas o que levou, através das **toccatas** de BUXTEHUDE (até 3 secções fugadas), à formação do par **toccata e fuga** em BACH. Mas a **toccata** com fuga integrada é ainda cultivada por BACH (*Partita em mi menor*). Até a **Toccata** op. 7 de SCHUMANN tem uma breve secção central fugada (fig. A).

O prelúdio na obra Bach

A polifonia rigorosa da fuga é precedida pela estrutura livre do prelúdio (*toccata*, fantasia). Os dois andamentos estão relacionados entre si em termos do conteúdo.

Ao longo do prelúdio o seu princípio configurativo não se modifica. Podem distinguir-se vários tipos de estruturas (fig. B):

— **tipo arpejo**: uma série de acordes (frequentemente escritos apenas como tal) transforma-se numa sucessão uniforme de arpejos. A calma dos acordes combina-se com uma pulsação rítmica balanceada;

— **tipo figuras idiomáticas**: aparentado com o tipo arpejo; a sucessão de acordes resolve-se numa grinalda de figuras juntas e uniformes que se apoia numa estrutura regular do baixo;

— **tipo toccata**: as sucessões de acordes decompõem-se em arpejos, figuras e...

acordes plenos, muitas vezes num ritmo pateticamente pontuado;

- **tipo ária**: sobre um acompanhamento à maneira de baixo contínuo ergue-se uma o canto *cantabile* como uma voz nas árias ou nas canções, ou como um instrumento solista nos andamentos lentos dos concertos;
- **tipo invenção**: disposição polifónica em que as partes se imitam entre si como nas invenções a 2 e 3 vozes;
- **tipo sonata em trio**: 2 vozes superiores imitativas sobre uma linha livre do baixo.

O prelúdio pode apoiar-se em qualquer espécie formal excepto na fuga pelo que se poderiam estabelecer outros tipos (*concerto grosso, abertura*, etc.). No *Cravo Bem Temperado I* (1722, tal como na parte II, 1744), BACH dispôs os prelúdios e as fugas de acordo com antigos princípios ordenadores, por tonalidades: as 24 tonalidades maiores e menores da oitava temperada (p. 90) são apresentadas numa sucessão cromática (fig. C). Simultaneamente, cada prelúdio (com fuga) é marcado pela *característica* da sua tonalidade.

Os **prelúdios corais** eram necessários para fixar a tonalidade antes do canto comunitário (coral) e como «interlúdios corais» com o mesmo carácter na alternância estrófica entre o órgão e a comunidade (*prática da alternância; missa de órgão*, p. 261). A base é sempre um c.f. (a melodia do coral). Formaram-se 5 tipos de prelúdios:

- **coral para órgão**: o c.f. encontra-se completo numa voz, geralmente no baixo, em valores longos, mas também no soprano, em forma ornamentada; as outras vozes fazem contraponto livre ou imitações;
- **ricercar coral**: o c.f. é imitado, por secções, em todas as vozes; também pode ser canónico;
- **fuga coral**: elaboração fugada das frases ou fragmentos motivicos do coral;
- **partita coral**: o coral é usado como tema com uma sucessão de variações;
- **fantasia coral**: fantasia livre sobre diversas frases ou motivos do coral.

O prelúdio dos séculos XIX e XX

O prelúdio não desempenhou qualquer papel significativo na época clássica. Foi redescoberto pelos românticos: MENDELSSOHN, SCHUMANN e outros escreveram prelúdios e fugas à maneira barroca. Por outro lado, no século XIX, o prelúdio volta a separar-se da fuga e apresenta-se como uma **peça de carácter** independente (termo: «*prélude*», cf. p. 113). Está vinculado, à maneira barroca, a um motivo uniforme, quase sempre de carácter pianístico.

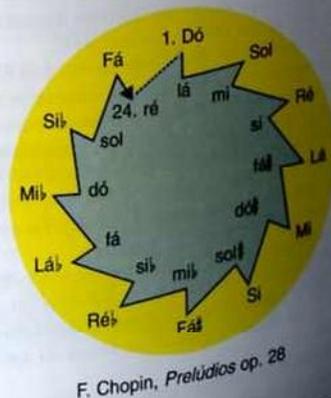
CHOPIN escreve os 24 *Préludes* op. 28 (1836) nessa perspectiva. Ordena-os, à semelhança de BACH, por *círculos tonais*, não numa sucessão cromática, mas segundo o círculo de quintas, alternando tonalidades maiores com as suas relativas menores (fig. C).

Depois de CHOPIN, surgem importantes prelúdios da autoria de DEBUSSY (2 *cielos de lã*, 1910, 13). SCHUBERT

Dó	Dó#	Ré	Ré#	Mi	Fá	Fá#	Sol	Lá	Lá	Si	Si
1.	3.	5.	7.	9.	11.	13.	15.	17.	19.	21.	23.
2.	4.	6.	8.	10.	12.	14.	16.	18.	20.	22.	24.
dó	dó#	ré	ré#	mi	fá	fá#	sol	sol#	lá	si	si

J. S. Bach, *O Cravo Bem Temperado, I*

C. Ordem das tonalidades dos prelúdios



F. Chopin, *Prelúdios op. 28*

Cordas

A. Vivaldi, *As 4 Estações. O Verão, 2.º and.* Orquestra completa, contrabaixos e tímpanos
 L. v. Beethoven, *Sinfonia n.º 6, 4.º and.*

4 tímpanos

H. Berlioz, *Symphonie fantastique, 3.º and., Cena no campo*

Rouxinol (flauta) codorniz (oboé)
 cuco (clarinete)

L. v. Beethoven, *Sinfonia n.º 6, 2.º andamento, cena junto ao ribeiro*

A. Reprodução de impressões auditivas, trovão e canto de pássaros

A. Vivaldi, *As 4 Estações, O Outono, «o animal foge e morre»* A Primavera, «relâmpago» L. v. Beethoven, *Sinfonia n.º 6, 4.º and., trovoadas, «relâmpago»*

C. Debussy, *Préludes, Feux d'artifice de La Marseillaise*

B. Representação simbólico-musical, figurativa e associativa

C. Tom sentimental, M. Mussorgsky, *Quadros de Uma Exposição, O velho castelo*

As fontes
 Leitmotiv do Moldava
 Caçada no bosque
 Boda campestre
 Luar, roda de ninfas
 Leitmotiv do Moldava
 Rápidos de S. João
 O amplo fluxo do Moldava
 Motivo de Vusherad
 (Perde-se ao longe)

Flauta Viol. pizz.

Flauta Viol. pizz.

Viol. com surdina, *dolcissimo*

com imagem ideia sentimento

D. Determinação da forma através do percurso programático
 B. Smetana, *O Moldava*

baseando-se por **música programática** a música instrumental com um «conteúdo extramusical», que é transmitido por intermédio de um título ou programa. O conteúdo consta preferencialmente de uma sucessão de situações, imagens ou ideias. Este conteúdo constitui a fantasia do compositor e conduz a do ouvinte a uma determinada direcção.

Entre a música programática contam-se também as **aberturas** de óperas, oratórias ou obras teatrais, na medida em que reflectem o conteúdo das mesmas, todas as **aberturas de concerto** de conteúdo programático (p. 137) e, em larga medida, a **peça de carácter** (p. 112). Não estão incluídas na categoria, apesar do seu conteúdo extramusical, as músicas vocais, de bailado e de cinema.

A música programática confronta-se com o âmbito maior da música «absoluta», que está «livre» de ideias extramusicais. Para além das indicações para a sua execução, as sensações e sentimentos não se verbalizam nessa música.

Existem três possibilidades básicas para representar elementos extramusicais através da música:

- a reprodução de impressões auditivas;
- a representação simbólico-musical de impressões visuais (pintura musical) e de associações;
- a representação de sentimentos e estados anímicos (pintura de atmosferas).

A **representação de impressões auditivas** (fig. A) baseia-se na imitação acústica sobretudo de trompas nas cenas de caça, de vozes de pássaros («a terceira do canto») e do trovão. No princípio, os meios utilizados e a sua execução estavam fortemente estilizados, ganhando em refinamento com o aumento da orquestra no século XIX (instrumentos como veículos do timbre).

Desta forma, VIVALDI escolhe a nota mais grave dos violinos, em rápidas semicolcheias, para imitar o ribombar sombrio do trovão. BEETHOVEN imita o trovão através de uma sobreposição parcialmente dissonante (como um ruído) dos instrumentos da orquestra, das figuras retumbantes de violoncelos e contrabaixos, e de um termolo do timbale em fortíssimo. Por último, BERLIOZ utiliza 4 tímpanos e descreve com realismo o ribombar do trovão, que aumenta desde ao longe e volta a apagar-se.

A referência aos cantos dos pássaros em BEETHOVEN aparece estilizada em ritmo e compasso (6/8), tonalidade (si² maior) e timbre (madeiras).

A **representação simbólico-musical**. Em contraposição à imitação directa do som, é possível representar de forma figurativa ou simbólico-musical as impressões sensoriais visuais (na música, com excepção da audição e da pipel). Para isso, determinados elementos são configurados de uma maneira análoga na música:

- **movimento**: acelerar e parar, lenta e rapidamente;
- **timbre**: subir e descer através de sons mais agudos e mais graves; aproximar e afastar mediante o aumento e a diminuição da intensidade sonora;
- **estados**: altura e profundidade através de sons agudos e graves, proximidade e distância mediante sons

fortes e suaves, e também pelo timbre característico de instrumentos (trompa distante, trompete próxima, etc.);

— **luz**: claridade e escuridão através de sons agudos (*estridentes*) e graves (*opacos*). Assim, VIVALDI reproduz a fuga do animal perseguido e a sua morte com uma rápida escala que termina nos graves («no chão»). Por outro lado, os relâmpagos representam-se como a imagem da labareda (rápidos movimentos ascendentes) e fim súbito (breve nota final com pausa; fig. B).

Os elementos não sensoriais podem reproduzir-se na música de uma maneira **simbólico-musical**. Na época barroca, determinadas figuras sonoras adquiriram um valor de comunicação próprio, o qual resultou, em parte, de representações pictóricas, mas que se entendia directamente como **figura**. Desta forma, desenvolveu-se todo um arsenal desta espécie de figuras retórico-musicais nas teorias da composição dessa época, p. ex. a quarta cromaticamente descendente como expressão da dor (*passus duriusculus*, baixo de lamento; cf. quadro de motivos, p. 120).

Na vinculação original de uma melodia a um texto baseia-se a possibilidade de estabelecer a **associação** com esse texto mediante meras citações melódicas.

Assim, nos *Feux d'artifice* (Préludes, vol. II) de DEBUSSY, ressoam, perto do final, fragmentos distorcidos da *Marseillaise* (fig. B).

A **técnica do Leitmotiv** também se baseia na associação: um motivo ou tema é associado a uma ideia extramusical, aparecendo depois de forma constante como veículo da mesma (por exemplo o motivo do Moldava em SMETANA).

Representação de sentimentos e estados anímicos

É o modo de expressão mais apropriado à música. Deixa todo o campo aberto à configuração musical absoluta, sem qualquer restrição programática. Certamente que o estado de alma é reproduzido como abstracção de certos elementos, como por exemplo a tristeza através do andamento lento, a alegria através do andamento rápido, mas as categorias são tão gerais que o argumento programático requer uma indicação verbalizada.

Por exemplo, MUSSORGSKY descreve, utilizando uma melodia triste e melancólica, o estado de ânimo e os sentimentos suscitados pela visão de um *velho castelo* (*Il vecchio castello*, fig. C).

Determinação da forma através do percurso programático

Verifica-se, por exemplo, na disposição das partes de um **poema sinfónico** como *O Moldava* de SMETANA, podendo essas mesmas partes obedecer por inteiro a leis da música (forma *Lied* na *Boda campestre*, etc.). Porém, o programa também influi sobre **particulares** tais como a fragmentação dos motivos nos *Rápidos de S. João* (fig. D).



A. Canto falado florentino, G. Caccini, *Euridice* (1600). Notícia da mensageira

68 Evangelista

69 Recitativo

B. Recitativo seco (68) e acompanhado (69), J. S. Bach, *Paixão segundo S. Mateus*

C. Recitativo seco de estilo parlando, W. A. Mozart, *As Bodas de Figaro*, III, 5

Texto: Wie nah - te mir der Schlummer, bevor ich ihn ge - sehn?

Ritmo do texto:

Melodia falada:

Recitativo:

Métrica:

D. Ritmo do texto e melodia falada no recitativo, C.M.v.Veibel, *Der Freischütz*, II, 2

Contínuo Orquestra

O recitativo (do italiano *recitare*) é um canto declamado. A forma de falar em tom elevado é conhecida, no âmbito do culto, como *declamação solene* nas culturas mais elevadas da Antiguidade. Aí terão tido origem numerosas fórmulas, inflexões e alturas do tom de recitação que elevavam a imagem individual do texto a um plano mais geral e objectivo. No canto monódico da igreja, o recitativo litúrgico, que tem a sua origem em modelos da Antiguidade e hebraicos, desempenha um importante papel até aos dias de hoje (cf. p. 114, fig. B).

O recitativo no século XVII

As primeiras óperas, seguindo o modelo da Antiguidade, eram essencialmente compostas de recitativos e coros. Neste caso, o recitativo seguia, teoricamente, o modelo da monodia do drama grego, um *canto solista* acompanhado pela cítara. Dado que não era conhecido, na prática, qualquer exemplo da monodia grega, a nova monodia de ca. 1600 converteu-se numa declamação cantada com o acompanhamento do baixo contínuo que surgiu na época (p. 133).

Os acordes do baixo contínuo servem assim de base para que a voz se desenvolva livremente. O baixo contínuo está a cargo da orquestra ou, com maior frequência, de solistas para quem é fácil seguir o ritmo pelo dos cantores: alaúde, cravo ou órgão no caso da igreja, e viola da gamba, violoncelo, fagote ou instrumentos semelhantes para a linha do baixo.

Na primeira fase, distingue-se três estilos de recitativo:

- **stile narrativo**: sem acção, simples, reservado geralmente aos mensageiros, como na *Euridice* de CACCINI (fig. A). A melodia organiza-se em função da sintaxe da linguagem: ponto, vírgula, finais dos versos e unidades de sentido determinam as cesuras (fig. A); depois de *boschetto*, depois de *fiori*). Em cada uma destas secções parciais, a harmonia mantém-se inalterada; muda com o aparecimento de uma nova ideia, para destacar um conceito, etc. e muda ainda mais raramente no recitativo antigo, a fim de não perturbar com elementos musicais activos a exposição da palavra. O ritmo segue a declamação do texto (p. ex.: acento principal na sílaba tónica *boschetto*, que é ao mesmo tempo a nota mais aguda da frase). A analogia na estrutura do texto dá origem a certos paralelismos (p. ex.: *boschetto – fiori*);
- **stile recitativo**: qualquer canto declamado num tom mais elevado;
- **stile rappresentativo**: representa, descreve com profusão de afectos os estados de alma das principais personagens. É um estilo expressivo, próximo do modelo do madrigal solista. Inclui o gesto teatral, o diálogo e a acção dramático-cénica (MONTEVERDI). Do ponto de vista formal, ganha frequentemente consistência com as primeiras óperas (p. 110).

A medida que a descrição dos afectos se deslocava do recitativo para a ária, mais cabia ao primeiro a missão de

impulsionar o avanço da acção. Esta separação entre recitativo e ária, existente já na ópera veneziana (CAVALLI, CESTI), passou a ser a regra, a partir de ca. 1690, na escola napolitana (A. SCARLATTI).

O recitativo a partir do século XVIII

No século XVIII, coexistiam dois tipos básicos de recitativo:

Recitativo seco (do italiano *secco*), por ser acompanhado unicamente pelo **baixo contínuo**. Abrange a acção (na ópera) ou a narração da acção (na oratória, na cantata, na Paixão). A sua forma e o seu ritmo são livres; este pode afastar-se do compasso escrito em benefício de uma representação mais viva.

No recitativo seco existem algumas fórmulas fixas (fig. B):

Acorde de sexta inicial; sílabas curtas, notas rápidas («schmäheten ihn», «injuriavam-no»; repetição martelada); conceitos essenciais destacados por acordes cheios de tensão (p. ex. em «Mörder», «assassinos» e, mais ainda, em «ihm», «ele»); nota mais aguda, um acorde de sexta napolitana); conclusão com retardos, primeiro da voz e depois do contínuo; o acorde final é frequentemente o de dominante da ária que se segue (na fig. B, segue no n.º 69 a tonalidade oposta de lá maior, como sublimação da cor).

Recitativo acompanhado (do italiano *accompagnato* por ser apoiado por toda a orquestra) também designado por **arioso**; na maior parte dos casos é lírico, com um texto contemplativo e madrigalesco, com emoções uniformes e uma escrita elaborada. (fig. B). Encontra-se situado entre o recitativo seco e a ária. Na *opera buffa* é frequentemente dramático e variado.

Na *opera buffa*, o **recitativo seco** adoptou um rápido e dialogante **estilo parlando**. Por vezes, a notação era incompleta proporcionando improvisações cheias de temperamento em cena. A fig. C mostra uma passagem carregada de acção.

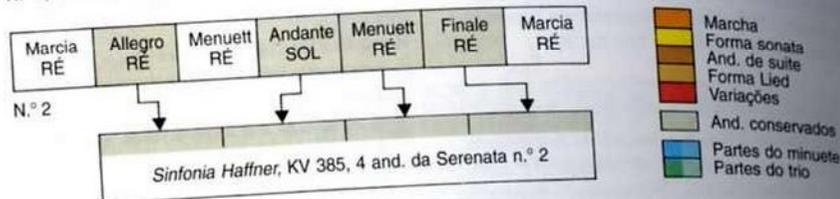
Já GLUCK desenvolveu o **recitativo acompanhado** que, no século XIX, adquiriu um significado especial por causa da riqueza do seu colorido, do seu natural dramatismo e da sua forma livre. O recitativo evoluiu para a *cena* (*cena e ária*).

Também aqui se torna realidade o princípio fundamental do recitativo: o ritmo do texto e a melodia falada transferem-se para a música mas esta não interpreta o texto ajustando-se a fórmulas mas sim de uma maneira individual. Na fig. D a anacrusa e a distribuição dos acentos coincidem no texto e na música, mas tudo aponta com ênfase para a palavra «ihm» («ele») (acento que se produz pela sua posição no compasso, por ser a nota culminante e pela tensão da dominante) e com uma marcada permanência (mínima com dois pontos).

O extremo desta evolução é constituído pelo *Sprechgesang* (*melodia contínua*) de WAGNER, um recitativo acompanhado que evoluiu ao longo de toda a ópera.



N.º 1, KV 250



A. Sequência de andamentos da serenata, W.A. Mozart, *Serenata Haffner* n.º 1, KV 250 e n.º 2

Menuett				Trio			Menuett			
a	a'	b	a'	c	d	c	a	a'	b	a'
: 4	4	: 4	4	: 8	4	8	: 4	4	4	4

B. Estrutura de um minuete com trio, W.A. Mozart, *Eine kleine Nachtmusik*, KV 525

Instrumento	Mozart, Divertimento KV 205	Mozart, Serenata KV 250	Mozart, Serenata KV 36	Beethoven, Serenata op. 8	Beethoven, Septeto op. 20	Schubert, Octeto op. 166	Brahms, Serenata op. 11
Flauta			2				2
Oboé			2				2
Clarinete			4				2
Fagote			2				2
Trompa	2	2	4				2
Trompete		2					2
Violino solista		4			3	4	4
Cordas	3						
Contrabaixo							

C. Exemplo de instrumentação de serenatas

Serenata, divertimento, nocturno, cassação, são concertos que se aplicavam nos séculos XVII e XVIII, aproximadamente com o mesmo significado, a uma *música de entretenimento* (também *música de mesa*). O seu carácter é alegre, e a sua instrumentação reduzida. A **serenata** (do italiano *sera*, ao fim da tarde, *al sereno*, sob um céu sereno, uma música vespertina ao ar livre sem uma composição instrumental ou uma sucessão de andamentos predeterminada). A **serenata** ou **serenade** é também uma serenata vocal ou uma **cantata de louvor profana** escrita para ocasiões festivas de qualquer índole (casamentos da alta nobreza, aniversários, etc), quase sempre com conteúdo alegórico e com a correspondente forma de representação (encenação). O termo designa ainda simples realizações musicais ao ar livre ou canções. O **divertimento** (em italiano distração, entretenimento), com variada sucessão de andamentos (de 3 a 12), preferencialmente música de câmara. O **nocturno** ou **nocturno** (do italiano *nocturno*, *música nocturna*, em francês *nocturne*), de forma e instrumentação não predeterminadas. A **cassação** (em it. *cassazione*, *despedida*), uma música festiva para o serão, música de entretenimento. HAYDN denominou originalmente os seus quartetos n.º 1-12 *Kassationen* e depois *Divertimenti*.

A **serenata instrumental** tem 5 a 7 andamentos, por vezes mais como a 1.ª *Serenata Haffner* de MOZART, KV 250 (fig. A).

A serenata abre e fecha com uma marcha, ao som da qual chegavam, e depois partiam, os músicos. Apesar de a *Serenata Haffner* n.º 1 ter chegado até nós sem marcha (na época de MOZART a marcha já tinha passado de moda na serenata) supõe-se que a *Marcha* KV 249, editada em separado, lhe estava originalmente associada.

Quanto à estrutura e sequência de andamentos, a serenata é a sucessora da suite. Por esse motivo, ainda no final do século XVIII, a maior parte inclui vários **minuettes** combinados com andamentos de sonata e de concerto.

A *Serenata* KV 250 começa com um *allegro* de forma sonata ou seja, como o primeiro andamento de uma sinfonia. Os três andamentos seguintes são um *andante* em lento, um minuete num doloroso sol menor e um alegre rondó em sol maior. Esta sucessão de andamentos corresponde à de uma sinfonia. O recuo ao **violino solista** é típico da serenata do Sul da Alemanha e de Salzburgo. Seguem-se variações lentas e um rápido andamento final com uma introdução lenta; entre todos estes andamentos são interpostos diversos minuettes.

A proximidade entre a serenata e a sinfonia observase claramente nos andamentos que se conservam da *Sinfonia Haffner* KV 385. Esta baseou-se na *Serenata* segundo minuete e cujos restantes andamentos o próprio MOZART agrupou numa sinfonia (fig. A). O mesmo se passa com *Eine kleine Nachtmusik* KV

525 que, enquanto serenata, tinha um segundo minuete, hoje ausente. Assim, ficou reduzida, do ponto de vista formal, a uma pequena sinfonia.

O carácter da serenata é geralmente alegre, despreocupado, de fácil apreensão. Uma estrutura clara favorece este conceito especialmente no caso do minuete, o qual, durante o Classicismo era apresentado como modelo de composição por causa do seu número regular de compassos, da simetria da sua construção, da clareza do seu plano estrutural harmónico, da perfeição motívica do seu movimento melódico e da graça com que combina o movimento dançante com uma natural gesticção humana.

Os minuettes são sempre **tripartidos**: **minuete, trio** (isto é, um segundo minuete contrastante, escrito inicialmente para um trio de 2 oboés e fagote), repetição do primeiro **minuete** (sem as repetições internas; cf. fig. B).

A 1.ª linha do minuete de *Eine kleine Nachtmusik* de MOZART inclui duas frases melódicas, a e a': uma subida em *staccato* até dó² (c. 2) e uma descida por terceiras (c. 3). Meia cadência sobre a dominante (c. 4), prosseguindo num gesto melódico fechado, que engloba a anacrusa da repetição a' que se segue. Na repetição, a descida por terceiras é comprimida num tempo (c. 6-7), de forma a assegurar um cadência conclusiva no c. 8. A 2.ª linha começa de forma oposta: p (em vez de f), movimento descendente em vez de ascendente, colcheias em vez de semínimas, *legato* em vez de *staccato*. O movimento das colcheias é motivicamente aparentado com o compasso 4 da secção a. O minuete termina com a' (c. 13 e seguintes). O **trio**, na tonalidade da dominante, ré maior, faz ouvir em p uma suave e fluente cantilena de 8 compassos que contrasta com a secção a. A breve secção d contrasta com c do ponto de vista da dinâmica, mas é-lhe aparentada no plano motívico; encadeia, aliás, com uma repetição de c. O minuete é repetido, fechando o círculo. O conjunto surge como um idílio harmónico em cuja aparente simplicidade se concretiza uma grandeza clássica.

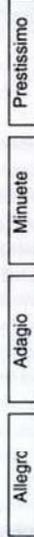
A **composição instrumental variável** da serenata vai da orquestra (na fig. C: MOZART, KV 205, KV 250; BRAHMS, op.11) à instrumentação camarístico-solista que predomina. Muito típicas são as **serenatas** compostas exclusivamente **para instrumentos de sopro** como música de ar livre (*música de harmonia*), em MOZART quase sempre para 2 oboés, 2 trompas, 2 fagotes aos quais se juntam com frequência 2 clarinetes. A caprichosa instrumentação da *Gran Partita* KV 361 é célebre (Serenata n.º 10, fig. C).

A estas obras opõe-se a instrumentação solista exclusivamente para instrumentos de corda à maneira da música de câmara como, p. ex., o *Trio para cordas* op. 8 (*Serenata*) de BEETHOVEN. O *Septeto* de BEETHOVEN e o *Octeto* de SCHUBERT, embora não tenham essa designação, são serenatas por causa da sua instrumentação solista e do seu carácter (fig. C).

Prelúdio lá m	Allemande lá m	Corrente lá m	Gavotta lá m
A. Corelli, Sonata em trio op.4, n.º 5 (sonata de câmara)			
Grave lá m	Fuga lá m	Andante dó M	Allegro lá m
J.S. Bach, Sonata para violino solo, BWV 1003 (sonata de igreja)			
Allegro ré M	Andante sol M	Allegretto ré M	
W.A. Mozart, Sonata para violino, KV 306			
Allegro dó M	Adagio mi M	Scherzo dó M	Allegro dó M

L. v. Beethoven, Sonata para piano op. 2, n.º 3

A. A sonata como ciclo de andamentos, tipos principais



B. Instrumentação da sonata em trio e seus sucessores

Sonata em trio instr. padrão	Sonata em trio para órgão (Bach)	Sonata em trio cravo obrigado (Bach)	Trio com piano	Quarteto de cordas	Trio de cordas
1.º violino	órgão, mão direita	violino (flauta, viola de gamba)	violino	1.º violino	1.º violino
2.º violino	mão esq.	cravo, mão dir.	piano, mão dir.	2.º violino	
Realização harmônica				viola	viola
Voz do baixo	mão esq. / pedal	violoncelo esq.	mão esq. / violoncelo	violoncelo	violoncelo

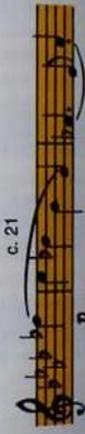


Exposição		Desenvolvimento		Reexposição		Coda
Grupo principal	Transição	Grupo secundário	Transição	Grupo secundário	Continuação final	Grupo final
1.º tema lá m c. 1	modulações lá m-mi M 9	2.º tema lá M 21	Intensificação lá M 26	2.º tema lá M 82	Intensificação lá M 109	Síncopas lá m 140
1.º tema lá M dó M 49	2.º tema sí m, dó m, lá M 55	Síncopas lá M, dó M, sí m 73	Motivo do 2.º tema lá m 82	Motivo do 1.º tema dó M 95	Grupo principal lá m 101	lá m 146

Allegro c. 1



c. 21



c. 120



C. Forma sonata. L. v. Beethoven, Sonata op. 2, n.º 1, 1.º andamento

Ciclos de instrumentação e estruturas

A **sonata clássica** tem 3 ou 4 andamentos (fig. A):
 — 1.º andamento, rápido e dramático, por vezes com uma **introdução lenta**. Tem **forma sonata**;
 — 2.º andamento, lento e lírico, estruturado como **forma Lied** ou como **tema com variações**. Do ponto de vista da tonalidade, está apresentado com o primeiro andamento, visto que se encontra na tonalidade menor ou maior homônima, na dominante, no relativo, etc.

BACH transferiu o modelo da **sonata em trio** para o órgão e depois para a **sonata para um instrumento melódico** (flauta ou violino) e cravo com **duas partes obrigadas** (precursora do duo clássico) ou com **continuação violoncelo** (predecessor do trio com piano; mais tarde, cravo, fig. B). Além disso, no Barroco existia ainda a **sonata a solo** para um único instrumento.

As sonatas de D. SCARLATTI têm um único andamento, bipartido. Do ponto de vista da instrumentação, tanto as sonatas de câmara como as de igreja pertencem à categoria da **sonata em trio** com duas vozes superiores, quase sempre violinos, e uma vez de contínuo executado por um baixo e pelo cravo. A instrumentação das sonatas de igreja era quase sempre **múltipla** enquanto a das de câmara era **simples**.

Tipos de sonata barroca. No final do século XVII, CORELLI (1653-1713) aperfeiçoou dois tipos principais padronizados:
 — a **sonata de câmara** com um prelúdio e 2 a 4 andamentos de dança (forma italiana da suite, cf. p. 150);
 — a **sonata de igreja** (*sonata da chiesa*) cujos 4 andamentos correspondiam à sequência **lento** (grave, imitativo), **rápido** (fugado), **lento** (*cantabile*, homofónico) e **rápido** (fugado) (fig. A).

As **primeiras sonatas** (do lat. *sonare*, soar) eram peças instrumentais sem um esquema formal predefinido. Surgiram em Veneza, no final do século XVI. Caracterizavam-se pelo uso da policoralidade, que permitia o contraste no campo da dinâmica e do timbre, e pela estruturação em várias secções, o que daria origem à posterior pluralidade de andamentos. Principais compositores: A. e G. GABRIELI (cf. p. 264).

A **sonata** é uma composição instrumental em vários andamentos. Conforme a sua instrumentação, distinguem-se, na época clássica:
 — a **sonata solo**, para um único instrumento, geralmente o piano ou o violino;
 — a **sonata a duo**, especialmente para violino ou violoncelo e piano, o **trio**, o **quarteto** e outros conjuntos musicais de câmara;
 — a **sinfonia** enquanto sonata para orquestra;
 — o **concerto** enquanto sonata para solista e orquestra.

- 3.º andamento, na tonalidade principal; é um **minuete** (*serenata*, p. 146) e, a partir de BEETHOVEN, um **scherzo**. Muitas vezes não existe. Por vezes existe uma troca entre o segundo e o terceiro andamentos;
- 4.º andamento (**finale**), andamento rápido, na tonalidade principal (no modo menor, eventualmente com acorde maior no fim), formalmente construído como um **rondó** ou uma **forma sonata**.

Há muitas exceções com diferentes seqüências dos andamentos; p. ex., um andamento lento com variações no princípio, como no op. 26 de BEETHOVEN ou na Sonata em lá maior, KV 331 de MOZART ou então apenas três ou mesmo dois andamentos como na Sonata op. 111 de BEETHOVEN.

A **forma sonata** (ou *andamento de sonata*) compreende a **exposição** (às vezes com uma **introdução** lenta), o **desenvolvimento**, a **reexposição** e a **coda** (fig. C):

- **Exposição:** nela se apresentam os temas. O **primeiro grupo temático** (ou **grupo principal**) está na tonalidade principal (fig. C, c.1, fá menor, *staccato*, *ascendente*). A **transição** ou **ponte** elabora este material ou introduz novos motivos. Em caso de tónica maior, modula à dominante; em caso da tónica ser menor, ao relativo. O **segundo grupo temático**, com o seu carácter **secundário**, surge no novo plano tonal, com configuração contrastante, muitas vezes lírico (fig. C, c. 21) e evolui sempre na mesma tonalidade. Ao longo desta evolução e do **grupo final** surge muitas vezes novo material motivico.
- **Desenvolvimento:** utiliza os temas ou outros materiais motivicos apresentados na exposição. Tem um carácter dramático e, do ponto de vista tonal, procura alcançar tonalidades mais distantes (meia cadência).
- **Reexposição:** retoma a exposição. Desta vez, o segundo grupo temático aparece na tonalidade principal e, por isso, desaparece a modulação à dominante ou ao relativo e obtém-se uma certa síntese entre os elementos opostos apresentados (fig. C: cf. c. 21 e 120).
- **Coda:** constitui a conclusão do andamento. O tema principal ou qualquer outro motivo podem ser ouvidos com o carácter de uma reminiscência ou de uma intensificação.

A forma sonata desenvolveu-se a partir da forma binária da suite. O desenvolvimento era concebido como um episódio que introduzia variedade. Durante muito tempo, repetiu-se desenvolvimento e reexposição. À medida que o dramatismo do desenvolvimento cresceu, a sua repetição foi desaparecendo, por produzir um efeito estático; a partir de BEETHOVEN, desapareceu também a repetição da exposição (*Appassionata*, 1804-05).

Cada sonata tem as suas próprias regras formais. No **Romantismo** introduziram-se terceiro e quarto grupos temáticos, os andamentos foram por vezes interligados e a forma foi consideravelmente amplificada.

No século XX surgem, pontualmente, algumas tendências históricas de renascimento da sonata.

1.ª dança
Mägd - lein, wollt ihr nicht mit mir spa - zie - ren gahn?

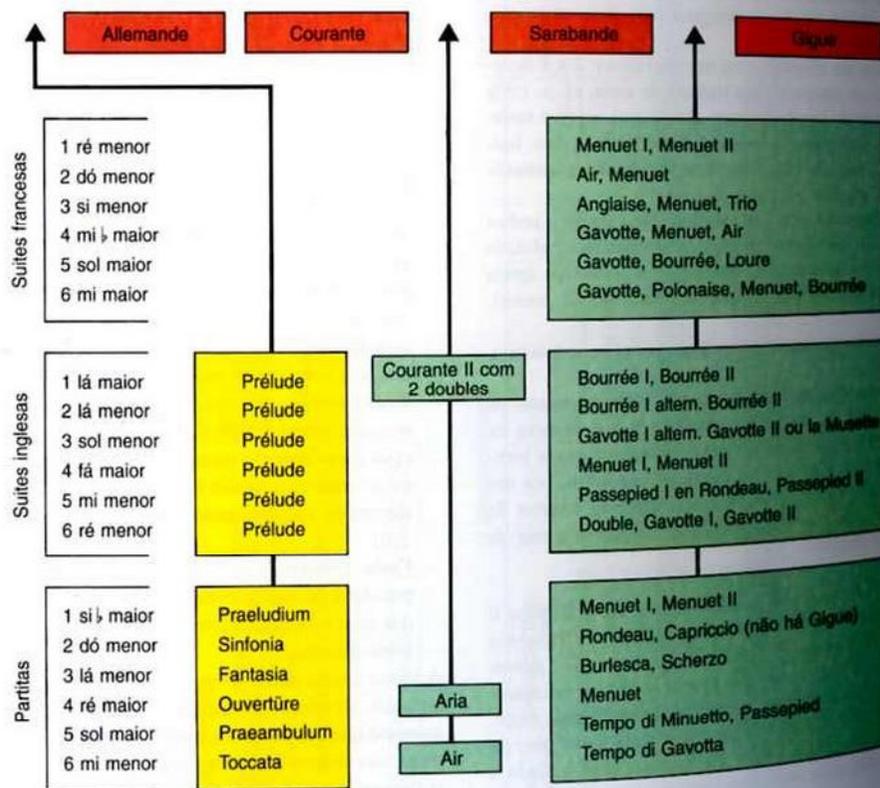
2.ª dança
Al - so spa - zie - ren, das ist mein Lust,

Tempo mais lento
Tempo mais rápido
Partes fixas
Acréscentos variáveis
Introduções não dançadas

A. Formação de pares de danças, Ch. Demantius, Danças (1601)



B. Sonata de câmara, A. Corelli, op. 4, I-III, sequência de andamentos



C. Suite para tecla em Bach, formação de ciclos e sequência de andamentos



D. Suite para orquestra (Ouverture), J.S. Bach, Suite n.º 2, sequência de andamentos

A suite (em francês, *sequência*) é um agrupamento de danças, no sentido próprio ou estilizadas, e de andamentos sem qualquer relação com a dança, principalmente no Barroco. Esses andamentos estão todos na mesma tonalidade.

A suite tem a sua origem na formação de pares de danças: a uma primeira dança lenta, de passos, sucede-se uma segunda dança rápida, de saltos. A primeira é de ritmo par, e a segunda de ritmo ímpar (fig. A). Ao nível popular estas danças designavam-se, em alemão, por *Dantz* (dança) e *Hupfauft* (salto) enquanto que, ao nível cortesão do século XVI eram denominadas *pavana* e *galharda* ou também *pavana* e *saltarello* até serem substituídas, no século XVII, pela *allemande* (lenta, em compasso ternário). Outras danças foram frequentemente acrescentadas a este par. Foi o que aconteceu, no século XVII, com a *sarabande* espanhola (lenta, grave, em 3/2) e com a *gigue* inglesa (rápida, em 6/8 ou 12/8) que passaram a integrar o conjunto de partes fixas da suite (cf. abaixo).

O nome *suite* aparece pela primeira vez nas edições de danças de ATTAINANT, Paris, 1557. A *suytte de bransles* designa aí uma sucessão de bransles em diversas velocidades (geralmente é uma dança de passo balanceado; a gavotte, a courante, etc., são também bransles). Esta suite francesa do século XVI inclui geralmente 4 bransles, progressivamente mais rápidas: *bransle double* (lenta) – *bransle simple* (tranquila) – *bransle gay* (rápida) – *bransle de Bourgogne* (viva). As duas primeiras são em compasso par, as 2 últimas em compasso ímpar.

Outros termos servem para designar a suite:

- **partita** (do italiano *partire*), ou seja, as partes, andamentos ou danças de uma série;
- **ordre** (do francês *ordre*, série, ordem), ou seja, a série de peças (COUPERIN);
- **ouverture** (do francês *ouverture*, abertura), sucessão de andamentos que recebe o nome da peça introdutória;
- **títulos livres**, muitas vezes floreados, como *Banchetto musicale* (SCHEIN, 1617, inclui 20 suites para orquestra); *Lustgarten neuer teutscher Gesäng, Balletti, Galliardien und Intraden*, Jardim recreativo de novas canções alemãs, bailados, galhardas e entradas (HASSLER, 1601).

No século XVII desenvolve-se em Itália a **sonata da câmara** como sucessão instrumental de andamentos de dança que se misturam com outros andamentos. A sucessão dos andamentos não era fixa, mas alterava andamentos lentos e rápidos. CORELLI fá-los preceder de um prelúdio livre. Cada uma das suas sonatas constitui um ciclo musical unido pela tonalidade comum e motivicamente aparentado (fig. B; Roma, 1694).

A produção de bailados para a ópera deu um especial impulso em França à **suite de ballet** e à **suite para orquestra** (LULLY, RAMEAU). Tem também uma sucessão de andamentos bastante livre. No entanto, a **suite para tecla** ou para alaúde francesa dá preferência às 4 danças de base completando-as com as novas danças da corte como a gavotte, a bourrée e o minuette (CHAMRONNIÈRES, *Gavottes, Bourrées et Minuettes*, Couperin).

Na Alemanha, desenvolve-se, no século XVII, a **suite de variações** com o mesmo material motivico em todos os seus andamentos (ciclo musical), normalmente para orquestra, com uma *Intrada* como andamento introdutório. Na **suite para tecla**, seguindo o modelo francês, forma-se o esquema nuclear de 4 andamentos **alemães** – **courante** – **sarabanda** – **gigue** (pela primeira vez em FROBERGER, com a giga em segunda posição). BACH cultivava esta forma da suite solista e leva-a ao apogeu. Nessa época, a maior parte das danças já tinham passado de moda e estavam musicalmente estilizadas (alemãde, gigue) mas havia algumas que ainda se dançavam (gavotte, polonaise, minuette, etc.).

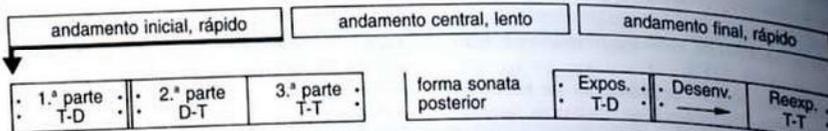
As suites de BACH estão geralmente organizadas em grupos de 6 (fig. C):

Nas *Suites francesas* (ca. 1720), além dos 4 andamentos nucleares, são intercaladas 2 a 4 danças entre a sarabanda e a gigue. Três suites estão no modo maior e três no modo menor. O seu título original é *Suites pour le clavecin*. Só mais tarde foram chamadas *francesas* por oposição às *Suites inglesas* (ca. 1720). Estas têm todas um prelúdio como andamento introdutório. Daí o seu título de *Suites avec préludes*. A primeira suite tem uma segunda courante com 2 *doubles* (duplas, ornamentação variada); quanto ao resto, continuam a ser danças isoladas. As *Partitas* (1731) têm prelúdios de execução e designação diferentes; além disso, uma *aria* e uma *air* são interpostas, em duas ocasiões, entre a courante e a sarabande para não falar das habituais interpolações entre a sarabanda e a gigue. No prefácio, BACH classifica as danças de «galanterias confeccionadas para deleite dos apreciadores» marcando assim a distância que as separa das pistas de dança. Enquanto as seis suites para violoncelo de BACH, com os seus prelúdios, etc., se assemelham às *Suites inglesas*, as *Três Partitas* para violino solo (da colecção de 6 sonatas e partitas solistas) fazem variar a sucessão dos andamentos (I: interpolação de *doubles*; II: *chaconne* seguindo os andamentos nucleares; III: abandono da estrutura fixa). A mesma liberdade está presente nas 4 suites para orquestra que seguem o modelo francês, com uma abertura francesa (**Suite-Ouverture**, fig. D).

Quanto à sucessão dos andamentos, HANDEL toma as mesmas liberdades nas suas grandes suites para orquestra, *Música aquática* e *Música para os reais fogos-de-artifício*; mas as suas suites para tecla conservam os andamentos que constituem a estrutura fixa.

A suite manteve-se com vida até meados do século XVIII, quando foi suplantada, na música erudita, pelo divertimento, a serenata, a sonata e a sinfonia. Na prática da dança, o Ländler, a valsa, a polca, etc., substituíram as antigas danças de corte, com excepção do **minuette** que continua a aparecer nos novos géneros da música erudita.

Desde o desaparecimento da suite barroca até à data, escreveram-se **suites de ballet** actuais (TCHAIKOVSKY, *Suite de O Quebra-Nozes*) e **suites de danças** reais e estilizadas (BARTÓK, *Suite de danças para orquestra*; *Suite* op. 14) para além de suites «antigas», historicistas mas novas quanto ao conteúdo e carácter (GRIEG, *Suite*



A. Sinfonia de ópera napolitana, sucessão de andamentos e plano modulatório do 1.º andamento

J. Haydn, Sinfonia n.º 94, em sol maior, esquema do 1.º and.

L. v. Beethoven, 6.ª Sinfonia, em fá maior, op. 68

L. v. Beethoven, 9.ª Sinfonia, em ré menor, op. 125

B. Sinfonia clássica, sucessão de andamentos

C. Sinfonia romântica programática, H. Berlioz, Sinfonia fantástica op.14, sucessão de andamentos e motivo recorrente («idéia fixe»)

Na sua forma clássica, a **sinfonia** é uma obra orquestral em quatro andamentos, que adopta o modelo da sonata.

Sinfonia pré-clássica. Desde o final do século XVI e no século XVII, designava-se pelo termo italiano **sinfonia** obras orquestrais (por vezes também com voz) sem uma estrutura formal determinada. A precursora da sinfonia foi especificamente a **sinfonia de ópera napolitana** quando, no século XVIII, perdeu a sua função de abertura de ópera (cf. p. 136).

É composta por 3 secções ou andamentos (rápido-lento-rápido) e o seu primeiro andamento contém, em embrião, a estrutura da forma sonata, tanto pelo seu plano modulatório como quanto à repetição das partes (fig. A).

Na **sinfonia pré-clássica**, o baixo contínuo desaparece, as cordas consolidam uma posição central e os instrumentos de sopro assumem um papel de acompanhamento (2 trompas, 2 oboés; cf. p. 65). A harmonia é simples e o estilo *cantabile*. Também começa a aparecer um segundo tema.

A partir de ca. 1730-40, a **Itália do Norte** (SAMMARTINI, 1700-1775) assume o protagonismo; depois, este é assumido principalmente pela **Escola de Mannheim** (J. STAMITZ, 1700-1757) e pela **Escola de Viena** (MONN, 1717-1750; WAGENSEIL, 1715-1757).

A **sinfonia clássica** é representada principalmente na obra de J. HAYDN com pelo menos 104 sinfonias, desde 1759 até à maturidade das 12 **Sinfonias de Londres** de 1795, e na de W. A. MOZART com 41, desde 1764 até às três últimas grandes sinfonias de 1788, em **mi bemol maior**, KV 543, em **sol menor**, KV 550 e em **dó maior**, KV 551 (*Júpiter*). As primeiras sinfonias de HAYDN ainda estão próximas do divertimento, com um número variável de andamentos mas, a partir de ca. 1765, têm geralmente quatro andamentos com minuete.

A **sinfonia A surpresa** de HAYDN, pertence às **Sinfonias de Londres** (fig. B). O **primeiro andamento** é seguido por um **andante** (na subdominante, dó maior) que é um **tema com variações**, por um **minuete** com trio, e por um rápido **final conclusivo**, uma combinação de **ronde** e de **forma sonata**.

O peso principal da obra recai sobre o **andamento inicial** que tem forma sonata, com uma **introdução lenta** (cf. exemplo musical, solene, às vezes com ritmo pontuado como a antiga abertura francesa). Segue-se a **exposição**, sem solução de continuidade, com um rápido grupo temático principal (primeiro tema, cf. exemplo musical), uma transição modulante e um segundo tema, ou tema secundário, de carácter dançante e melódico, na dominante, ré maior (segundo tema, cf. exemplo musical). O **desenvolvimento** é cheio de impulso dramático patente na elaboração temática, na dinâmica e na abrangente sucessão de tonalidades que mudam com crescente celeridade, chegando por fim a fazê-lo a cada compasso (cf. 108 e seguintes). A **reexposição** apresenta o segundo tema na tonalidade principal (exemplo musical) e introduz um epílogo antes do grupo final.

BEETHOVEN supera o conceito do género e converte as suas nove sinfonias em soluções individuais. Amplia a forma (desenvolvimento, coda) e aumenta a orquestra (cf. p. 65). Introduce também, na antiga forma da sinfonia, um conteúdo extramusical: a sua **6.ª Sinfonia**, ou **Sinfonia pastoral**, é uma «*Sinfonia característica ou recordação da vida campestre*» mas, apesar do seu conteúdo programático, continua a ser «*mais expressão do sentimento do que descrição pictórica*» (BEETHOVEN). Os seus andamentos correspondem ao género (cf. sucessão de andamentos em HAYDN, fig. B) mas têm títulos:

1. *Despertar de alegres sentimentos à chegada ao campo*, um primeiro andamento allegro ma non troppo em forma sonata (fá maior);
2. *Cena junto ao ribeiro*, andante lento com forma Lied (si maior);
3. *Alegre convívio de camponeses*, aqui dança camponesa com trios, em vez do habitual minuete ou scherzo;
4. *Tempestade, tormenta*, andamento intercalado (fá menor), que descreve de forma livre a sua proposta programática;
5. *Canção pastoral, sentimentos de alegria e de gratidão após a tormenta*, um allegretto, final habitual da sinfonia.

Na 9.ª Sinfonia, com coro final, BEETHOVEN combina a sinfonia e a cantata. O último andamento deixa de ser o final normal da sinfonia para ser orientado, quanto à forma e ao conteúdo, pelo texto da ode *À alegria* de SCHILLER (fig. B).

Sinfonia pós-clássica. No século XIX a sinfonia segue duas direcções diferentes, ambas com origem em BEETHOVEN:

- uma procura ampliar o conceito clássico da sinfonia como música instrumental pura através de processos românticos (SCHUBERT, MENDELSSOHN, SCHUMANN, BRAHMS, BRUCKNER, SIBELIUS, TCHAIKOVSKY, etc.);
- a outra tenta encontrar novas formas sinfónicas através de um «programa» extramusical. Esta corrente conduz, através da **sinfonia programática** (BERLIOZ), ao **poema sinfónico** (LISZT, STRAUSS). A *Symphonie fantastique*, op.14 de BERLIOZ (1830) evoca uma vivência amorosa do compositor sendo a mulher amada simbolizada por um motivo recorrente (cf. exemplo musical C). Este motivo aparece em todos os andamentos como «idéia fixe». Apesar deste programa, é possível reconhecer ainda os antigos andamentos da sinfonia com dois scherzi: *Um baile e Marcha para o cadafalso* (fig. C).

As nove sinfonias de G. MAHLER (1884-1910; a 10.ª ficou incompleta) representam uma síntese de todas os recursos sinfónicos.

No século XX surgiram numerosas sinfonias para grande orquestra ou para orquestra de câmara; no entanto, todas elas apresentam soluções individuais, muito para além do conceito genérico de sinfonia estabelecido pelo Classicismo (WEBER, STRAVINSKY, PROKOFIEV, HARTMANN, MESSIAEN, CHOSTAKOVITCH, BERIO).

Pavana		sécs. XVI-XXII	
Galharda		sécs. XVI-XVII	
Alemande		sécs. XVI-XVII	
Corrente		séc. XVI	
Chacona		sécs. XVI-XVII	
Bourrée		sécs. XVII-XXII	
Sarabanda		sécs. XVI-XVII	
Gavotte		sécs. XVII-XVIII	
Siciliana		sécs. XVII-XVIII	
Giga		sécs. XVII-XVIII	
Minuete		sécs. XVII-XVIII	
Polonaise		séc. XIX	
Mazurca		sécs. XVIII-XIX	
Valsa		sécs. XIX-XX	
Bolero		séc. XIX	
Polca		séc. XIX	
Galope		séc. XIX	
Habanera		séc. XX	
Tango		séc. XX	
Valsa inglesa		séc. XX	
Fox-trot		séc. XX	
Charleston		séc. XX	
Rumba		séc. XX	
Samba		séc. XX	
Cha-cha-cha		séc. XX	

Época de origem
(números no quadro
colorido: época de
florescimento)

séc. XIV
 séc. XV
 séc. XVI
 séc. XVII
 séc. XVIII
 séc. XIX
 séc. XX

Tempo mais lento
 Tempo mais rápido
 Pares individuais
 Grupos de pares

As danças pertencem ao estádio mais antigo da humanidade e ao âmbito cultural dos povos primitivos. A dança está sempre vinculada à música. Esta fica impregnada do movimento dançante do corpo e, reciprocamente, condiciona os movimentos corporais, podendo aumentá-los até ao êxtase.

Os passos e contrapassos de dança constituem o ponto de partida da **disposição** par dos acentos e da **estrutura periódica simétrica** do ritmo e da melodia (p. ex. 2+2+4+8 compassos). A isto junta-se o princípio da **repetição**, com a correspondente formação de secções na música. Na Antiguidade, na Idade Média e no Renascimento, a música de dança era geralmente **improvisada** pelos instrumentistas (jograis). Era típica a repetição em forma de sequência de secções melódicas com meias cadências e cadências conclusivas (estampida, ductia, cf. p. 210). Além disso existiam as **canções de dança**, quase sempre com estribilho.

Também podiam basear-se numa **estrutura fixa** para a improvisação a uma ou várias vozes, que os executantes tinham em mente como o esquema dos blues no jazz posterior, ou por exemplo na *basse danse* na Borgonha dos séculos XV e XVI.

Estas *basses danses* eram danças de passos de carácter diverso que, eventualmente, já se agrupavam em sequências (*suites*). Os tratados da época descrevem ainda um sem-número de outras danças. Todas as danças, populares ou cortesãs, eram **danças de grupo** de formação variável de pares e somente no século XIX surgiu a **dança para um par individual** que predomina na actualidade. Ainda nos nossos dias existem danças de grupo nas rodas infantis, nas danças populares e nos bailes (por exemplo a *polonaise* de passos). Já no Renascimento, a uma **dança de passos** lenta, de compasso par, seguia-se uma **dança de saltos** ou de **voltas**, de compasso impar (Nachtanz). A formação de pares de danças conservou-se também no período Barroco, originando além disso sequências completas de danças como suites, especialmente também nos numerosos bailados das óperas, com conteúdo alegórico e representação cénica, nos quais participava a própria nobreza (suites de ballet, cf. p.151). A ilustração da esquerda mostra as danças mais importantes do Barroco ou da suite barroca, com indicação do ritmo, da época do seu nascimento e esplendor:

Pavane ou **Pavana**, do espanhol *pavo* (pavão) ou da cidade italiana de Pádua, uma solene dança cortesã de passos, que surgiu no início do século XVI no lugar da *basse danse*, com um saltarello ou uma **galharda** como segunda dança; foi o andamento introdutório da suite orquestral alemã no início do século XVII.

Galharda, do italiano *gagliarda*, rápido, dança veloz franco-italiana de compasso ternário, a partir de ca. 1600 foi a segunda dança cortesã da pavana.

Alemande, em francês, **dança alemã**, dança de passos calma, com anacrusa, cortesã no século XVII, estilizada como dança inicial da suite.

Corrente (fr. *courrante*), **dança apressada** de compasso ternário; a **corrente** italiana de ca. 1650, é mais rápida e simples; é o segundo andamento do esquema ternário da suite.

Chacona, **canção dançada** originalmente espanhola, depois modelo para variação, como a **passacaglia** (ital.).

Bourrée, dança de roda francesa de Auvergne, cortesã a partir do século XVII (LULLY).

Sarabanda, dança de passos, muito provavelmente espanhola, a partir do século XVII na corte francesa, compasso ternário sem anacrusa, grave e solene, terceiro andamento na estrutura fixa da suite.

Gavotte, dança de roda francesa (ainda subsiste na Bretanha), cortesã a partir do século XVII, sempre com anacrusa, não demasiado rápida.

Siciliana, italiana, não é uma dança propriamente dita, mas uma música pastoral característica que BROSARD classificou de *danse gay* (dança alegre).

Giga, francesa, do inglês *jig* (Geige = al. violino), segundo uma canção de dança escocesa ou irlandesa, a partir do século XVII dança cortesã no continente, rápida, imitativa, dança final da suite.

Minuete, do francês *menu (pas)*, (*passo miúdo*), originalmente dança popular, a partir de ca. 1650 dança cortesã predilecta de LUÍS XIV (LULLY), compasso ternário tranquilo.

Polonaise ou **polaca**, dança de passos polaca, originariamente de compasso par, a partir do século XVIII em 3/4, lenta, frequentemente de carácter melancólico.

Com o ocaso do *Ancien régime* pereceu também a antiga cultura de dança cortesã e o seu lugar foi ocupado por uma nova prática burguesa. O despertar da consciência nacional no século XIX causou, por acréscimo, o cultivo e difusão das diversas **danças nacionais**.

— A **polonaise** e a **mazurca** provinham da Polónia,

— a **polca** e a **polca rápida**, da Boémia,

— a **esárdás**, com a sua parte lenta, *lassu*, e a sua parte rápida, *friska*, da Hungria (2/4),

— o **bolero** de Espanha, a **habanera** de Cuba e o **tango** da Argentina,

— a **valsa escocesa** ou **écossaise**, de compasso ternário rápido, da Escócia,

— a **dança alemã**, uma dança de movimento giratório, rápida e rústica (que é sobreposta pela mais refinada **contradança** e pelo **minuete** cortesão na cena do baile no *Don Giovanni* de MOZART), ainda no século XVIII, assim como o

— **Ländler**, no seu carácter de dança de movimento giratório lenta e a

— **valsa vienense** como dança de moda rápida a partir do início do século XIX, para além do rápido

— **galopp** (1825) de compasso par, da Alemanha e Áustria, e do

— **can-can** num 2/4 rápido, de Paris, a partir de ca. 1830.

Todas estas danças também foram admitidas na opereta do século XIX.

No século XX estiveram na moda as danças *anglo-saxónicas*, como a lenta **English Waltz** (1920), e depois as danças *norte-americanas* como o **fox-trot**, e **slow fox**, o **blues** relacionado com o **jazz**, e as danças sapateadas como o **charleston** e o **jitterbug**, passando finalmente às danças *latino-americanas* de origem africana como o **samba** brasileiro (da década de 1920) e a **rumba** cubana, com o **mambo** e o **cha-cha-cha** (1953).

Tema
(início)



Varição I
diminuição



Varição V
mudança
de ritmo



Varição XI
mudança de
tempo



Varição XII
mudança de
compasso



Varição III
harmonia constante



Varição VIII
contrapontística:
imitação



Varição II
de c. f.: voz
adicional



A. Variações melódicas, W. A. Mozart, *Variações sobre «Ah! vous dirais-je, Maman»*, KV 265

Menor
Maior
Quarta descendente
Notas estruturais

Tema
Basso ostinato (modelo de baixo e de harmonia)

Tema e 32 variações 19 variações 12 variações

B. Variação sobre um baixo ostinato, J. S. Bach, *Chaconne da Partita em ré menor para violino solo*

A **variação**, enquanto transformação de um tema dado, é um **princípio fundamental de organização musical**. Além disso, existem formas específicas da variação (por exemplo a *chaconne*; cf. abaixo). Modifica-se o ritmo, a dinâmica, a articulação, a melodia, a harmonia, o timbre, a instrumentação, etc., mas todos estes factores surgem dentro de formas técnicas de composição, a variação surge dentro de formas mais vastas, geralmente para tornar mais variadas as repetições (por exemplo, a repetição na *aria-da-capo*). As técnicas de variação podem ser observadas de modo exemplar em séries de variações escritas como género próprio (fig. A). Mencionemos aqui as técnicas mais importantes:

1. **Variação melódica com ornamentação (coloração)**.

As notas principais da melodia permanecem como **notas estruturais**. A dissolução dos valores das notas principais em valores inferiores (*diminuição*) conduz a floreios (variação I: $re^2-dó^2-si^1-dó^2$), **troca de notas** (si^1 no compasso 1), **notas de passagem** (escala nos compassos 3-4), etc. - Este tipo de variação encontra-se já nas elaborações corais medievais, na prática instrumental dos séculos XV e XVI, etc.

2. **Variação rítmica** de uma melodia ou de um andamento (variação V); alterações de tempo e de compasso são frequentes (variações XI, XII). - A alteração do ritmo das danças conduziu, nos séculos XV-XVI aos pares de danças (cf. p. 150, fig. A) e depois à *suite de variações*.

3. **Modificação no curso das vozes**. Pode abandonar-se por completo, ou durante uma passagem, uma melodia ou um baixo, conservando apenas a sua **extensão** e a sua **harmonia** como modelo. Na variação III, as notas estruturais $dó^2$ e sol^2 são substituídas nos compassos 1 e 2, por um arpejo e uma escala de $dó$ maior. O ritmo também se encontra modificado (tercinas). - A manutenção da harmonia permite uma grande liberdade de composição, nomeadamente nas variações sobre um *baixo ostinato* (ver abaixo).

4. A **variação harmónica** desempenha um papel importante na música tonal; p. ex., na alternância entre os modos maior e menor (variação VIII), como digressão a tonalidades remotas, etc.

5. A **variação contrapontística** obtém-se muitas vezes combinando motivos numa imitação livre. Assim, na variação VIII, imita-se de forma múltipla a cabeça do tema, ligeiramente modificada. - Este tipo de trabalho contrapontístico encontra-se em motetes, fugas, como *elaboração temática* no desenvolvimento da forma sonata, etc.

6. **Variação sobre um cantus firmus**. Através da adição de outras vozes a uma voz dada. Na variação II, a voz inferior destaca-se pela *diminuição* (contraste com a variação I), enquanto vozes harmónicas contrapontísticas se somam à voz superior, a **melodia fixa** (cantus firmus). - A adição de vozes a um cantus firmus encontra-se em motetes, armonizações de corais, etc.

7. **Passagens de variação livre** utilizando motivos melódicos, harmónicos ou rítmicos característicos encontram-se, entre outros, nas pontes de fugas, nos desenvolvimentos de sonatas, nas *variações de carácter* do século XIX, etc.

Na música moderna, a variação sistemática dos diferentes **parâmetros** desempenha um papel muito importante. A composição dodecafónica e a técnica serial, por exemplo, baseiam-se na variação constante da série, no que diz respeito à altura do som, à intensidade, ao ritmo, à instrumentação, etc.

As formas da variação

Surgem sempre como séries de variações precedidas pelo modelo de partida. Este pode ser uma melodia ou um baixo ou ainda a harmonia que lhe está subjacente. Existem séries de variações desde o século XVI.

I. Variações sobre um modelo melódico

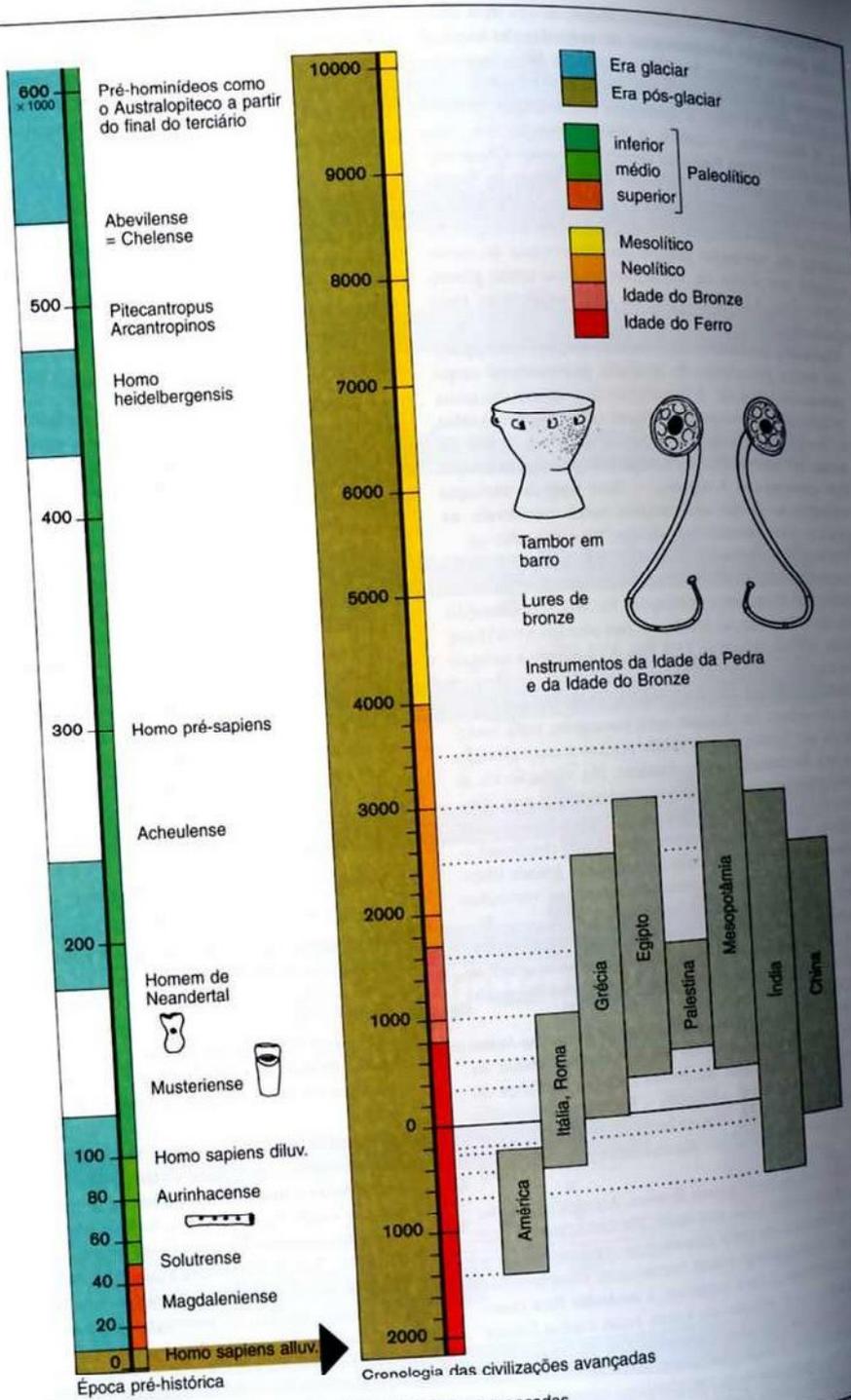
A melodia é sempre simples e de periodicidade clara (2, 4, 8, 16, ou 32 compassos) o que a torna facilmente memorizável e apropriada para a crescente complexidade das variações. Como modelo, utiliza-se frequentemente melodias conhecidas. As principais formas são:

- a **suite de variações** (séc. XVII), com modificação de ritmo na melodia em cada andamento;
- o **double** francês (séc. XVII-XVIII), como repetição de dança, com intensa ornamentação na voz superior;
- a **variação** ou **partita coral** (séc. XVII-XVIII) com ornamentação da melodia do coral, enquanto cantus firmus, ou da sua elaboração contrapontística;
- o **tema com variações** (séc. XVIII-XIX) como obra independente (fig. A) ou como andamento lento de sonatas, quartetos, sinfonias, etc. No período barroco era ainda um processo cumulativo mas desenvolveu-se e intensificou-se durante a época clássica e o Romantismo.

II. Variações sobre um modelo de baixo

Os baixos utilizados são geralmente curtos (4 ou 8 compassos) e apresentam uma harmonia claramente cadencial. Repetem-se constantemente (em italiano *ostinato*) para constituir configurações maiores. As principais formas desta *técnica do baixo ostinato* são:

- a **ária de baixo estrófico** italiana e a **variação sobre baixos de canção e de dança** que tinham, por vezes, designações como *romanesca*, *folia*, etc. (séc. XVI-XVII);
- as **variations upon a ground** (variações sobre um baixo ostinato) dos virginalistas ingleses, ca. 1600;
- a **chaconne (chacona)** e a **passacaglia (passacalha)** que, no século XVII, passaram de Espanha para Itália e daí para a Alemanha e de que há exemplos célebres (HÄNDEL, BACH, depois BRAHMS 4.ª *Sinfonia*, etc.). Na *Chaconne* da 2.ª partita para violino solo de BACH a função de tema melódico é atribuída à parte superior dos 4 ou 8 primeiros compassos mas o modelo das variações é, na verdade, a linha de 4 notas do baixo (a sua quarta descendente é um dos modelos predilectos do Barroco) e o esquema cadencial que o sustenta (t, D, sP ou semelhante, D e outra vez t). Este esquema é repetido 64 vezes, com uma variação constante das potencialidades de execução e de expressão (fig. B).



Início da manifestação musical e civilizações antigas avançadas

O início da música não é conhecido. Os antigos mitos atribuem à música uma origem divina. Na verdade, em épocas primitivas, a música pertence à esfera do culto e o seu som é a evocação do invisível pelo mundo circundante e pelo homem. Ao procurar os inícios da música é necessário incluir eventualmente no âmbito do sonoro, outros fenómenos para além dos que estão contidos no conceito de música. O conceito ocidental de música remonta à Antiguidade grega assim como às civilizações antigas da Ásia Menor e do Extremo Oriente.

Os primeiros testemunhos da música são — achados de instrumentos: do paleolítico, para além do que se costuma designar por *património subsistente* (ver abaixo); — registos escritos: do terceiro milénio a. C. (escrita ideográfica egípcia, cf. p. 164) e do século III a. C. (notação alfabética grega, cf. p.170); trata-se de excepções que não reflectem de modo algum a prática da época; — registos sonoros: desde a invenção do fonógrafo por EDISON, 1877. No entanto, as alterações sonoras e a mudança nos hábitos de pensamento e de audição tornam difícil uma correcta interpretação daquilo que era música nessa época; — escritos sobre a música: na poesia, nas crónicas, na teoria musical, etc., desde a Antiguidade.

Para o conhecimento da música e da concepção musical de estádios anteriores da humanidade também pode contribuir a *etnomusicologia* através do estudo da música das primeiras culturas e dos povos ditos primitivos. Desde o final do século XVIII, existem ainda *teorias sobre a origem da música* que a associam à *linguagem* (HERDER), às *vozes dos animais*, nomeadamente ao *canto dos pássaros* (DARWIN), aos *chamamentos* sem palavras (STUMPF), às *interjeições* emocionais (SPENCER), etc.

O património subsistente em matéria de instrumentos musicais

Certos instrumentos parecem ter existido em todos os tempos, mesmo na pré-história, porque a sua «invenção» era natural. Encontramos neste património subsistente: — **percutores**: batimentos rítmicos dos pés e das mãos, palmadas nas pernas, também batimentos de paus, varas, etc.; — **matracas**: de pedras, pedaços de madeira, lamelas metálicas, também de correntes; — **reco-reco** e **zumbidores**: das formas e materiais mais diversos; — **tambores**: troncos de árvores ocos provavelmente à maneira de golpes de machado; — **flautas**: de canas, simultaneamente trompetes primárias; — **trompas**: cornos de animais, p. ex. bovinos, como instrumento de sinal e musical; — **arcos musicais**: como os arcos de lançar setas, estão na origem de todos os instrumentos de corda.

Achados de instrumentos paleolíticos

os instrumentos mais antigos são as flautas de talanges de ossos de pata de rana que datam do fim

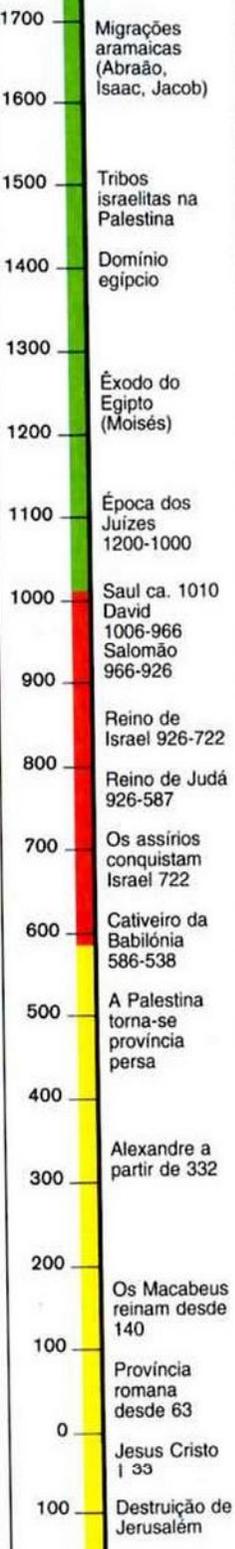
do paleolítico. Produzem um único som e são mais instrumentos de sinalética do que instrumentos de música. Da última época glaciária, ou até mais cedo, datam as primeiras flautas com aresta e orifícios, também estas em osso de rana; a partir do *aurinhacense* está provada a existência de flautas em osso com 3 e depois 5 orifícios para os dedos, instrumentos puramente melódicos (*pentatónicos?*). As pinturas rupestres representando arcos de caça permitem deduzir que eram usados como **arcos musicais** (*magdalenenses*).

Neolítico: os primeiros tambores ou seja **timbales de mão** em argila apenas se encontram na Europa no 3.º milénio a. C. (Bernburg). O seu corpo é ornamentado (uso religioso) e tem ilhós que permitem fixar a membrana (fig.). Da mesma época datam as **matracas** de argila frequentemente com a forma de pequenos animais ou seres humanos.

Idade do Bronze: encontram-se na Europa decorações em metal para os **chifres de animais** já desaparecidos, mas também trompas de metal semelhantes a cornos de animais. Os **lures** nórdicos, vindos sobretudo da Dinamarca e do Sul da Suécia, representam uma forma particular destas trompas (fig.). São ligeiramente curvos e têm uma embocadura fixa semelhante à do trombone, um tubo delgado, constituído por várias secções, cujo comprimento oscila entre 1,50 m e 2,40 m, campânulas planas e decoradas e, como demonstram as experiências realizadas, uma sonoridade cheia e doce. Os lures foram encontrados quase sempre **em pares** de afinação igual. O par, para além de evocar os cornos dos animais, servia para intensificar o som e talvez também para executar acordes (foram descobertos três pares de lures juntos: dois estavam em dó e um em mi bemol). Outros instrumentos da Idade do Bronze são as trompetas, as lâminas sonoras, as matracas em metal e as maracas de argila, etc.

Cronologia das civilizações avançadas

O desenvolvimento da humanidade é levado a cabo em dimensões tão gigantescas que a época do homem pós-glaciário (*Homo sapiens alluvialis*) a partir de ca. 10 000 a. C. (cf. a escala na página ao lado) parece ter dimensões mínimas. Neste sentido, o período das civilizações antigas avançadas apenas começa após as catástrofes naturais e as inundações que se recordam como o «Dilúvio Universal» (Bíblia, Epopeia de Gilgamesh) e que se supõe terem ocorrido por volta de 3000 a. C. No começo, também nas civilizações avançadas da Antiguidade a música permanece ligada ao culto e só mais tarde se torna uma arte de expressão estética. Em alguns casos, sobreviveram até aos dias de hoje aspectos das tradições orais (Índia, China). A improvisação desempenhava um papel importante. — É curioso que apesar de as concepções sobre a música não terem parado de se transformar até hoje, o instrumentário se tenha mantido relativamente igual apesar de algumas espécies de instrumentos se terem desenvolvido de forma diferente. Apenas os instrumentos electrónicos, no século XX, introduzem novidades fundamentais as quais, em parte, já não correspondem às possibilidades de execução e audição humanas.



A. «Orquestra» fenícia, chirimia dupla, lira e tamborim

Har-ni-nu lé-lo-him ù-se-nu, ha-ri-ù lé-lo-hē ja-à-kov.

Estilo da recitação dos Salmos

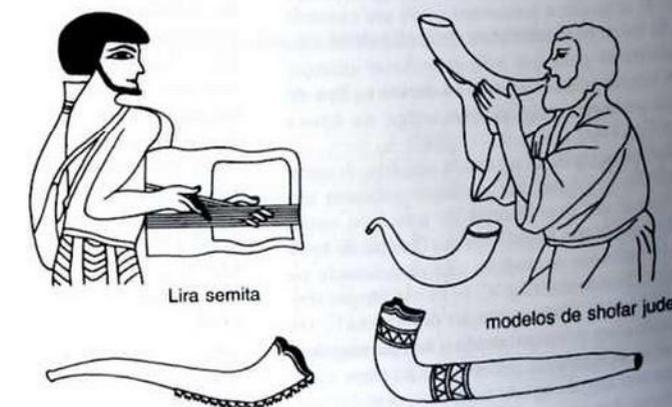
Mo-schehäv-di meth, w' á-thah-kum à-vor.

éth ha-jar-dên ha-seh, á-thah w'chol ha-àm ha-seh, él ha-d . . rez.

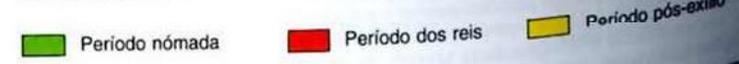
á-scher á-no-chi no-then la-chem, liv-nē jiss-ra-él.

Estilo das leituras

B. Estilo melódico do canto bíblico falado



C. Instrumentos



A Palestina mantinha um ambiente musical semelhante à cítara, também ele de origem fenícia (*saltério?*). Nesta época surgiu a profissão de músicos do serviço do Templo, os **levitas** que constituíam coros e orquestras muito numerosas (*Crônicas II, 5, 12-14*); eram formados nas escolas do Templo e tinham uma organização profissional.

Os fenícios foram considerados inventores de alguns instrumentos como o *aulos duplo* (chirimia dupla) e o *saltério* (incerto). Certas combinações instrumentais parecem ter sido típicas: *flauta dupla, lira e tambor com caixilho*, ou seja um instrumento de sopro, um de corda e um de percussão (fig. A).

Os hebreus. A música judia desenvolveu-se durante as três grandes épocas constituídas pelos períodos nómada, dos reis e pós-exílio ou dos Profetas. Infelizmente, existem muito poucos achados e reproduções de instrumentos. É por essa razão que dependemos dos dados do Antigo Testamento e da sua interpretação.

Na época primitiva não havia músicos profissionais. O canto, a execução instrumental e a dança eram assunto de todos, mas sobretudo das mulheres. A existência de coros alternados e de cantores está comprovada: MOISÉS e MIRIAM, por exemplo, eram os primeiros cantores respectivamente dos homens e das mulheres (*Êxodo 15, 20 e sgs.*).

JUBAL ou JUBAL (*Gênesis 4, 21*) é o primeiro instrumentista da bíblia e, por esse motivo, os autores medievais referem-no ainda como o inventor da música. Devemo-lhe o **kinnor**, o **ugab** e talvez também o **shofar** (*jovel*) («dele descenderam os violinistas e os flautistas», segundo a tradução de LUTERO):

Kinnor, traduzido por *harpa*, era o instrumento do rei DAVID. Na verdade, trata-se de uma lira portátil hebraica de 5 a 9 cordas, semelhante às que foram encontradas na Assíria (fig. C). Era, na época dos reis, o instrumento preferido para acompanhar o canto no Templo.

Ugab, uma longa flauta vertical, de timbre sombrio, talvez também tenha sido um instrumento da família do clarinete ou do oboé. Pertencia à esfera popular e pastoril e não era utilizado no Templo.

Chazozra, trompetes de prata utilizadas no Templo. **Shofar**, um corno (de carneiro) sem embocadura, para determinados sinais no serviço religioso. Conservaram-se muitos exemplares bem como reproduções (fig. C).

Entre os numerosos instrumentos de percussão, de referir o **tof**, um antigo tamborim hebraico segundo o modelo mesopotâmico, tocado principalmente por mulheres, e os **pa'amom**, sinetas dos príncipes tribais.

Na época dos reis acrescentam-se novos instrumentos vindos do exterior, trazidos nomeadamente pelas mulheres estrangeiras de Salomão. Uma delas, filha de um faraó, trouxe consigo grande número de instrumentos egípcios; a **chirimia dupla** aparece também sob o nome de «flauta fenícia» (fig. A), e a **novel** ou **salterio** (fig. B).

semelhante à cítara, também ele de origem fenícia (*saltério?*).

Nesta época surgiu a profissão de músicos do serviço do Templo, os **levitas** que constituíam coros e orquestras muito numerosas (*Crônicas II, 5, 12-14*); eram formados nas escolas do Templo e tinham uma organização profissional.

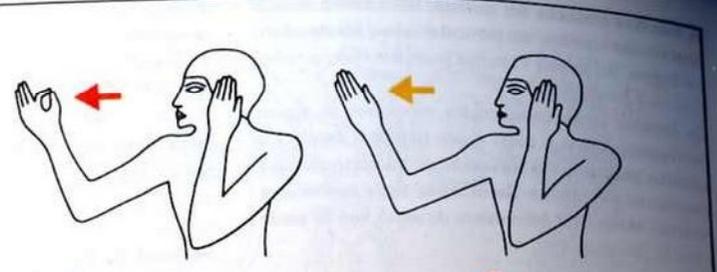
Na época da divisão do reino desenvolveram-se cada vez mais, em vez da poderosa música instrumental, as formas vocais do canto falado da sinagoga (*canto litúrgico*). O modelo e o culminar do género foram os **Salmos de DAVID**.

Este período também não nos deixou anotações de melodias. Presume-se que resquícios desta tradição oral ainda hoje se mantêm em certas regiões isoladas da África do Norte, do Iémen, da Pérsia, da Babilônia e da Síria onde foram recolhidos por etnomusicólogos e por investigadores da música litúrgica hebraica (como por exemplo IDELSOHN, cf. fig. B). Na liturgia distinguem-se três estilos de canto: a **salmodia**, a **lectio** e a **himnodia**.

1. A salmodia (recitação de salmos): a música segue a estrutura de um versículo dos Salmos, isto é, transpõe o versículo falado para uma determinada fórmula melódica, a **fórmula dos Salmos** (cf. p. 180) conferindo-lhe um carácter festivo e exótico através da entoação. As palavras determinam o ritmo da sucessão de sílabas e de sons no tom de recitação a que se chamou *tuba* ou *shofar*. O início, meio e fim das frases são sublinhados por melismas de várias notas: uma **subida melódica** no princípio (mais tarde, *initium*), uma **inflexão semicadencial** sobre a nota vizinha com prolongação e cesura no meio (*mediatio*) e uma **descida** até à nota fundamental para concluir (*finalis*; fig. B). Originalmente, os Salmos cantavam-se de maneira *antifonal* (época dos reis) e, mais tarde, de maneira *responsorial* o que significa que se deixaram de alternar as duas metades de um coro mas que os versículos do salmo eram recitados por um solista e que um coro lhe respondia com interpoções (**salmodia solista** com aclamações corais como «Amen» ou «Aleluia»).

2. A lectio (leituras): a leitura da prosa bíblica e as orações também passaram a ser executadas num canto semelhante à linguagem falada (o que está documentado desde o séc. V a. C.). Este canto falado destaca o início e o final das frases, as cesuras e as passagens particularmente importantes através de **acentos efonéticos**. Também há melismas ornamentais e expressivos, que, seguindo certas fórmulas, animam a apresentação, sempre solista, das leituras (fig. B).

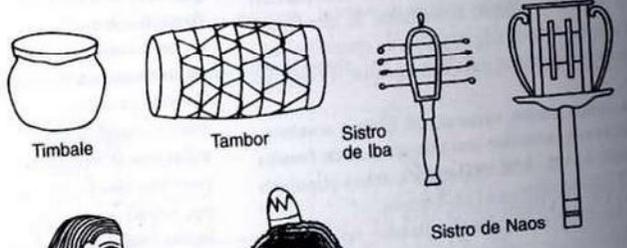
3. A himnodia (canto de hinos): a repetição estrófica de melodias depende da estrutura do texto. A himnodia desenvolveu-se, possivelmente, a partir da salmodia, e converteu-se numa forma típica do canto comunitário (fig. B).



A. Sinais quironómicos, som fundamental e quinta



Harpa de arco do Império antigo (a) e do Império novo (b)



B. Instrumentos, selecção

- som fundamental
- quinta
- Período primitivo
- Império antigo
- Império médio
- Império novo
- Época tardia
- Helenismo

O país do Nilo é um dos mais antigos locais habitados da terra. O seu património instrumental subsistente é documentado de múltiplas formas: recipientes com elementos soltos no interior, *matracas*, *zumbidores*, *flautas de vaso* feitas com conchas e argila, entre outros. Durante o período de primeiro florescimento da cidade de Mênfis, ca. 3000 a. C., e na altura da fundação do Império antigo, a música afastou-se das suas origens ligadas ao culto e à magia para ascender à categoria de arte que se praticava de diversas maneiras no templo, na corte e entre o povo. Os instrumentos que remontam ao 4.º milénio a. C. são a *flauta vertical* e a *harpa*, que foi, na Antiguidade, uma espécie de *instrumento nacional* dos egípcios. As câmaras funerárias, com as suas decorações, os seus hieróglifos e os instrumentos que lá se conservaram como oferendas fúnebres permitem formular numerosas elações sobre a vida musical.

Império antigo (2850-2160 a. C.)

Como instrumento de corda usava-se a grande *harpa de arco*, que se apoiava no solo (fig. B). O suporte das cordas de uma única peça lembra ainda os antigos *arcos musicais* (cf. p. 34); termina num grande ressoador com a forma da pá de um remo que, muitas vezes, tem pintados os olhos de deuses para afastar as desgraças (cf. *liras gregas*, p. 172). As suas 6 a 8 cordas fixavam-se na parte inferior numa barra de afinação (mudança de afinação em conjunto para todas as cordas? Este dispositivo ainda é típico da harpa actual). Na iconografia, a harpa surge a acompanhar cantores, flautistas, etc.; pode mesmo ver-se um exemplo de uma orquestra de 7 harpas.

Como instrumentos de sopro encontram-se a antiga *flauta vertical*, a *chirimia dupla* e a *trompeta*. A flauta vertical é um tubo em bambu de 100-120 cm de comprimento, com 4-6 orifícios e sem embocadura (fig. B). Ainda hoje existe sob a forma de *nay* e *uffata* na música culta ou popular do Egipto. A *chirimia dupla*, que se tocava com as mãos cruzadas, sobrevive na actual *zum-mara* egípcia. Os tubos eram do mesmo comprimento (fig. B). Talvez se tocasse a mesma melodia em simultâneo, com ligeiras diferenças de afinação (prática actual), ou talvez se tratasse de heterofonia ou de uma prática de bordão. - As trompetes serviam para o culto dos mortos. A estes juntavam-se os instrumentos de percussão: *timbales pequenos*, *tambores* (fig. B), *matracas*, *madeiras entrecrocadas* e, para o culto de Ísis, *sistros* (*matracas de Ísis*). Existiam músicos profissionais cujos nomes chegaram. por vezes, até nós (o mais antigo é KHUFU-ANCH, cantor e flautista na corte, 3.º milénio a. C.).

O sistema tonal parece ter sido pentatónico ou heptatónico como se pode deduzir pelo número de cordas das harpas e da medição das distâncias entre os orifícios das flautas e das chirimias. Não existia notação musical mas os egípcios desenvolveram a mais antiga *quironomia* conhecida: determinados sinais da mão e posições dos braços designavam determinados tons (fig. A. segundo HICKMANN). Inúmeras reproduções mostram flautistas, harpistas, etc.

Império médio (2040-1650 a. C.)

Aparecem novos instrumentos, nomeadamente a *lira*, que vem da Ásia Menor, e novas variedades de tam-

bores (com um sistema de tensores de couro, como os tambores cilíndricos de África, fig. B). Ao antigo *sistro de Iba* em forma de ferradura, junta-se o *sistro de Naos* com a forma de templo estilizado (fig. B).

Império novo (1550-1070 a. C.)

Durante o Império médio já tinham aparecido novas formas de harpa, que agora figuram em reproduções do Império novo. Entre elas encontra-se a *harpa de pé*, munida de muitas cordas (8 a 16, normalmente 10 a 12) e de uma caixa de ressonância curva, com ornamentos em forma de folhas e a *harpa de ombro*, mais pequena, em forma de barco, com 3 a 5 cordas; surgem quase sempre em mãos femininas (fig. B, b). As *harpas de mão*, posteriores, eram ainda mais pequenas, tinham a forma de uma foice e apoiavam-se sobre uma mesa ou um suporte (*harpas de cantores*). Havia ainda as *harpas gigantes*, curvas e do tamanho de um homem, especialmente no tempo de RAMSÉS III; a sua execução estava a cargo dos sacerdotes. Mais tarde, juntaram-se às anteriores a *harpa angular*, mais pequena, originária da Ásia Menor (Assíria, cf. p. 160), e novas formas de *liras*. Nesta época também o *alaúde* foi introduzido no Egipto sob três formas: como alaúde de braço comprido (cf. p. 160), como uma espécie de rababe e com uma forma próxima da guitarra.

Como instrumentos de sopro surgem, como novidade, os *oboés duplos* e em matéria de instrumentos de percussão, os *tambores de mão* de novas formas e os *pratos*.

A medição das distâncias entre os trastos do alaúde e os orifícios do novo oboé, demonstra que as distâncias entre os tons *diminuíram*. Assim, parece ter sido nesta época que se desenvolveu o sistema que utiliza o meio-tom da Antiguidade tardia.

Deste período conservaram-se *cantos de amor* e o texto de um *hino ao sol* da época de AMENÓFIS IV (AKENATON).

Época tardia (711-332 a. C.)

Nesta época e no período de domínio dos Ptolomeus chegam também ao Egipto os instrumentos conhecidos na bacia mediterrânea e na Ásia Menor. São novos os *grandes tambores*, os *tambores de vaso* semelhantes às actuais *darabukas* árabes (semelhantes aos da fig. B), os *pratos de pinças*, além de alguns instrumentos de sopro. Quanto mais o Egipto se via inundado por instrumentos, por músicos e pelo pensamento musical estrangeiros mais fortes se tornavam as tendências restauradoras. Considerava-se que a música antiga tinha um elevado *ethos* e que constituía um importante factor na educação. Os escritores gregos clássicos, como HERÓDOTO e PLATÃO, referem este conservadorismo egípcio no seu pensamento musical.

Do período helenístico datam o primeiro órgão, o *hydraulis* de KTESÍBIO de Alexandria (séc. III a. C., cf. p. 178) e um dos mais antigos testemunhos da notação musical (cristã): o hino de Oxirincos (séc. III a. C., cf. p. 180).

Civilizações antigas

1500 [Civilização dos hindus na Idade da Pedra ca. 3000, civilização de Harappa, ca. 2500-1800]

1500 Imigração dos arianos época védica primitiva ca. 1500-1000

1000 1.º Veda (Rig) ca. 1000

1000 Época védica tardia ca. 1000-600 2.º - 4.º Veda

500 Buda Gautama 560-483

500 Alexandre 327-325 Dinastia Maurya 321-185

0 5.º Veda Natia-veda Textos musicais de Matanga e Dattila Queda do reino dos sassânidas

500 Reino Gupta 320-535

500 Reino de Kanyakubia

1000 Invasões árabes desde 711

1000 Desvanecimento do budismo e hinduísmo por islamização

1500 «O oceano da música» de Sharngadeva Ruptura estilística entre o Norte e o Sul da Índia

1500 Declínio do sânscrito como língua vulgar; a música antiga torna-se uma arte de eruditos



A. Influências dos 4 primeiros livros dos Vedas sobre a música do 5.º livro

3 alturas de tons (tons inteiros): elevados, sustentados, não elevados

B. Estilo do canto falado védico (Rigveda)

C. Exemplo de canto modal ao estilo Kauthuma (Sāmaveda)

D. Escala indiana sa-grāma

Tradição da música de culto védica

No 3.º milénio existia, no Noroeste da Índia, uma antiga civilização que manifestava algumas relações com a Mesopotâmia e o Egipto. Acerca da música deste período primitivo apenas existem suposições. Por volta de 1500 a. C., os imigrantes arianos constituíram a elite das castas que então se formaram. A sua música era aparentada com a ocidental, principalmente com a grega. Adaptou-se estreitamente ao novo **culto védico** predominante (cujo deus era *Brahma*; a palavra *veda* em *sânscrito* significa sabedoria).

Os 4 livros védicos (a partir de ca. 1000 a. C., contém também música ou os seus textos) estavam reservados à casta superior. Ca. 200 a. C., apareceu um 5.º livro védico, o **Nāṭyaveda**, destinado às outras castas. Aí se encontra o primeiro texto indiano relativo à música. Este texto figura no capítulo relativo ao teatro, pois a música indiana está ligada à língua, à dança e ao gesto. O autor fictício, BHARATA, reuniu, a partir dos 4 livros védicos antigos, uma **música vocal** dedicada ao deus *Brahma*. A música profana, constituída essencialmente pela **poesia amorosa** e pela **música instrumental**, opõe-se a este culto bramânico como culto do deus não ariano indígena, *Siva* (fig. A). Também nas fontes posteriores, constituídas pelos textos de MATANGA e de DATTILA (séc. I d. C.) se distingue entre a música de culto védica e a música cortesã, culta e de entretenimento (*deshi*), dedicada ao deus Siva.

No século XIV, o Norte da Índia é islamizado e a música sagrada védica passa a um segundo plano. As antigas tradições apenas sobreviveram intactas no sul. Ca. 1500 d. C., tanto a **música de culto**, como a antiga **língua sânscrita**, passaram a interessar apenas a um pequeno grupo de pessoas de elevada cultura que, ainda hoje, tenta mantê-las vivas.

A **música de culto védica** é vocal e monódica. As suas melodias marcam determinadas tonalidades, expostas pela primeira vez por BHARATA mas que remontam a práticas modais antiquíssimas. Os textos do Rigveda declamavam-se como **canto falado** silábico, num âmbito restrito definido por três tons inteiros (fig. B).

A forma mais solene da música de culto védica figura no segundo livro, o **Sāmaveda**. Aqui, o texto serve de ponto de partida a um **canto** de carácter modal (quanto à tonalidade e quanto ao ritmo) que se expande frequentemente numa verdadeira vocalização: na fig. C, sobre *a*, sobre *o* e também sobre fonemas sem qualquer significado. Este exemplo provém de uma das actuais **escolas de Sāmaveda** do sul, chamada *Kauthama* (as suas tradições remontam a 3000 anos).

O sistema musical é modal. É reproduzido pela primeira vez na teoria musical de BHARATA (*sistema de Bharata*). baseia-se numa escala de 7 graus, na qual a distância entre os tons é medida em **shrutis**. Uma oitava é composta por 22 shrutis. Um shruti é portanto um pouco maior do que um

é um sistema matemático, como entre os gregos, mas o ouvido (em indiano, *shuri* significa ouvir). A **escala (grāma)** sobrepõe 3 magnitudes de intervalos (originalmente, os shrutis tinham uma disposição *descendente*, como os intervalos gregos): 2 shrutis, ou seja, cerca de meio-tom, 3 shrutis, ou seja, um tom inteiro pequeno, 4 shrutis, ou seja, um tom inteiro grande. A escala mais importante começa na nota *sa(dja)*. Esta **sa-grāma** com a sua distribuição de semitons e a sua terceira menor, corresponde mais ou menos ao modo de ré, ou seja ao modo frígio grego ou ao modo dórico eclesiástico (fig. D). As tonalidades têm um cunho melódico. Por isso, neste sistema modal, faz-se a distinção entre o **tom central** modal (*vādī*), que na *sa-grāma* é, por conseguinte, *sadja*, cuja abreviação é *sa*, as **consonâncias** (*samvadi*), de 9 e 13 shrutis (quartas e quintas), as **dissonâncias** (*vivadī*), de 2 ou 20 shrutis (segundas, sétimas) e as **assonâncias** (*samvadi*) com as outras distâncias.

A segunda escala fundamental é a **ma-grāma** que parte de *ma* e corresponde ao modo de sol com terceira maior. Os 7 graus tonais servem de notas de partida para as 7 escalas chamadas **murchanas**, das quais 4 seguem o modelo da *sa-grāma* e 3 o modelo da *ma-grāma*. Estas *murchanas*, com o carácter de 7 escalas puras (*jatīs*), em conjunto com 11 escalas mistas, constituem a base dos diferentes modos melódicos e, consequentemente, do **sistema de Ragas**. Estes modos ou ragas dependem, além disso, do número de graus da escala utilizados (p. ex.: 5 como pentatónico, 6 como hexatónico, 7 como heptatónico, etc.), do âmbito da melodia, do tom inicial, do tom central, do tom final, das cadências internas, etc.

O **ritmo** também é modal. A música *védica* limitava-se a três valores: leve-pesado-alongado, ou seja, a 1, 2 ou 3 tempos; para isso a música *deshi* combinava 2 valores breves (1/2 e 1/4). Os compassos binários e ternários formam combinações de 2 a 4 compassos (*talas*) que se repetem. A sistematização dos tipos de compassos (no sul) em 7 formas fundamentais cada uma delas com 5 variantes, remonta provavelmente à tradição indiana antiga. A sobreposição de ritmos diferentes dá origem a uma **polirritmia**, típica da música indiana: as mãos direita e esquerda percutem, respectivamente, o ritmo fundamental e o seu contra-ritmo enquanto a melodia (uma voz ou um instrumento) forma um terceiro estrato.

Os instrumentos

Serviam, na música indiana antiga, como acompanhamento ao canto. A **flauta** e o **tambor** são considerados originalmente indianos, enquanto todos os outros instrumentos chegaram do ocidente, como a **tambura** (alaúde persa?), a **vina** (cítara de vara, originariamente harpa de arco egípcia?) ou o **shannai duplo** (chirimia dupla árabe). Na verdade, os instrumentos indianos conhecem uma certa evolução, mas mantêm-se intimamente ligados

2000

1500

1000

500

0

Ídolos: harpistas, flautistas e tocadores de aulos duplo (1.ª civilização cicládica)

Imigração indo-europeia

Reproduções de líras e aulos duplos (período minóico médio)

Descoberta de uma líra em Menidi (micénico)

Migração dórica

Escrita alfabética

Jogos olímpicos desde 776 Homero ca. 750

Terpandro em Esparta 676 Safo

Anacreonte Pitágoras Píndaro 518-442 Eurípides Fríno de Mitilene Aristóteles Aristógenes Fragmento de Eurípides: notas

Hinos a Apolo em Delfos

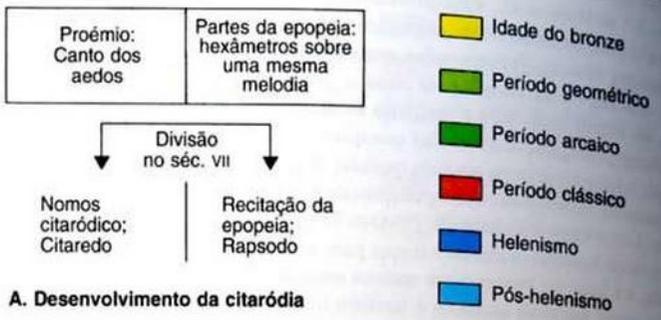
Canção de Seikilos

Aristides Quintiliano

Hino de Mesomedes

Hino de Oxirrincos

Gaudêncio



A. Desenvolvimento da citaródia

1 Archa início	2 Met- archa pós- -início	3 Kata- tropa dedicatória	4 Meta- kata- tr. pós- -dedicatória	5 Ompha- los umbigo	6 Sphragis triunfo	7 Epilogos epílogo
----------------------	---------------------------------------	------------------------------------	---	------------------------------	--------------------------	--------------------------

B. Nomos citaródico, estrutura



5 cordas: pentatonismo
7 cordas: heptatonismo
(V meios-tons)

C. Ampliação da líra de 5 cordas por Terpandro

agudo: /	ocheia; acutus	ligado: U	open; conjunctio
grave: \	bareia; gravis	separado:)	díastole; distinctio
a-g: C	perispomeion	apóstrofo: >	apostrophos

Altura dos fonemas

longa: —	makros; longa
breve: U	brachys; brevis

Duração do fonema

Limite da palavra

aspirado:	daseia; aspiratio
não aspirado:	philer; siccitas

Fonema inicial

D. Os sinais prosódicos

lamba: U —	Baquio: U — —
Troqueu: — U	Crético: — U —
Anapesto: U U —	Jónico: U U — —
Dáctilo: — U U	Coriambó: — U U —
Espondeu: — —	

Métrica: U — = 1:2 (U U), também 1:1½ (U U)

E. Principais pés de versificação

Nas ilhas de Tera e Cós, no mar Egeu, encontraram-se representados como ídolos em mármore, **harpistas** e **executante de aulos duplo** (de meados do 3.º milénio a. C.). Estas descobertas testemunham a influência musical da Mesopotâmia, Frígia e Egipto sobre a **primeira civilização cicládica** tal como reproduções de **líras** e **aulos duplos** sobre a **civilização minóica** de Creta (ca. 1500 a. C.). No continente, nos túmulos abobadados da **civilização micénica**, foi encontrado um fragmento de uma sumptuosa **líra em marfim** (ca. 1200 a. C.). Na **época geométrica** multiplicam-se os documentos iconográficos relativos à prática musical. É ainda o tempo dos **deuses** e dos **mitos**; a essência da música grega reflecte-se melhor neles do que nos testemunhos instrumentais ou nos dados histórico-musicais. Entre as figuras mais importantes contam-se:

Apolo, filho predilecto de Zeus, deus da luz, da verdade, da interpretação dos sonhos (oráculo de Delfos), da música e da poesia; toca a líra e dirige o coro das musas (*Apollon Musagetes*).

Dioniso, filho de Zeus, deus das forças elementares da natureza que embriagam os sentidos, deus do vinho, da dança e do teatro. No seu séquito de **silenos** e de **ninfas**, encontra-se **Marsias**, o tocador dos aulos. Na contenda entre Apolo e Marsias (no qual este sucumbiu) reflectem-se os dois princípios da música grega: o princípio **apolíneo** claro e luminoso, ordenado e belo, e o princípio **dionisíaco**, sensual e extático e inebriantemente mítico.

As **9 musas**, originalmente ninfas das fontes e depois deusas do ritmo e do canto, filhas de Zeus e de **Mnemosine** (memória), viviam nos montes **Hélicon** e **Parnaso**. Representam os diferentes aspectos da música, da linguagem, da dança e da ciência: **Clio** (história, epopeia), **Calíope** (poesia, canção narrativa), **Melpómene** (tragédia), **Tália** (comédia), **Urânia** (poesia didáctica, astronomia), **Terpsícore** (poesia coral, dança), **Erato** (canção de amor), **Euterpe** (música, flauta), **Polímnia** (canto, *hinos*).

Período geométrico (sécs. XI-VIII)

As múltiplas reproduções em ânforas e a documentação literária na *Ilíada* e na *Odisseia* de HOMERO (séc. VIII) dão-nos uma imagem mais exacta da música. Predominava o canto acompanhado por instrumentos de corda (**citaródia**), executado pelos próprios heróis homéricos ou por cantores profissionais, os **aedos**. Escolhiam-se passagens da epopeia e cantavam-se os versos, provavelmente sobre uma mesma fórmula melódica. Eram precedidas por um **proêmio**, um hino aos deuses. Segundo a lenda, ca. 750 e graças ao frígio OLIMPO, surgiu o canto acompanhado pelo aulos (**aulodia**). O aulos imitava a voz humana, principalmente o grito de dor; pertencia ao culto de Dioniso. No século VII começam a surgir as suas representações gráficas. Proemios sumptuosos e canções corais; graves

Período arcaico (sécs. VII-VI)

No século VII, a declamação da epopeia passa progressivamente para um narrador, o **rapsodo**, enquanto o proêmio se converte numa peça musical autónoma, o **nomos citaródico**, apresentada de forma independente pelo **citaredo** que desempenha um papel importante, sobretudo nos grandes concursos (p. ex. em Olímpia). O **nomos citaródico** é composto por 7 partes (em grego, *nomos*, lei; fig. B).

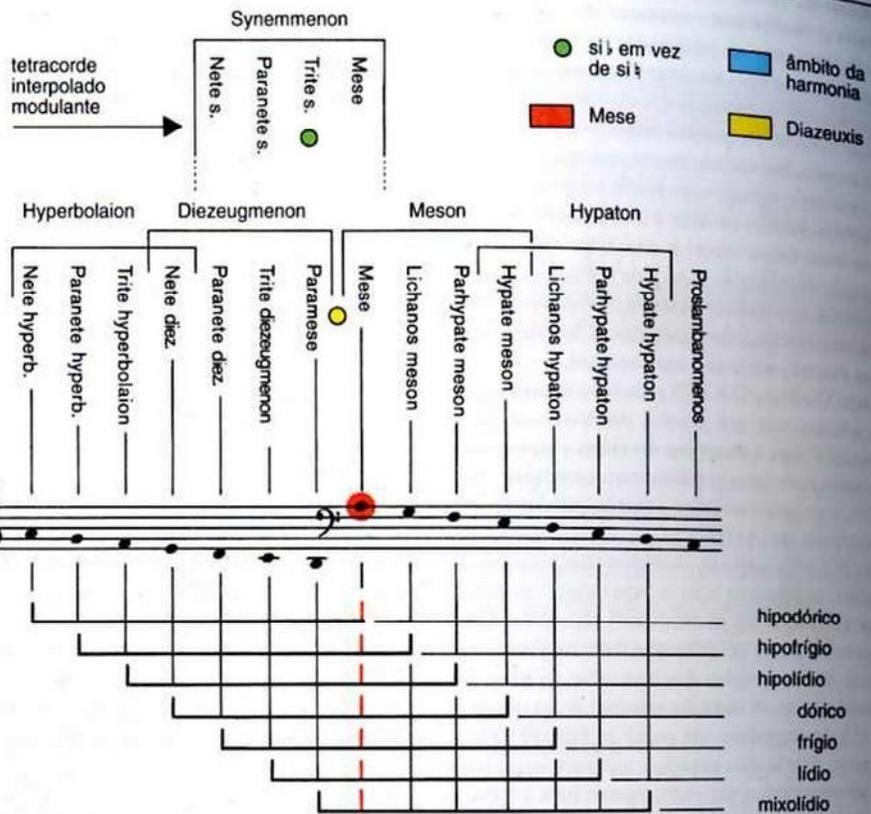
TERPANDRO, vencedor do concurso musical celebrado nas festas de Apolo de Esparta em 676, acrescentou mais duas cordas às cinco da líra (dispositivos de meios-tons, escala heptatónica), aumentando o número de notas disponíveis (fig. C).

No século VII surge, principalmente em Lesbos, o novo género da **lírica**, ou seja, canto acompanhado pela líra (**citaródia lesbica**). Os seus principais representantes foram ARQUÍLOCO DE PAROS (ca. 650), SAFO DE LESBOS (ca. 600) e ALCEU DE LESBOS (ca. 600). Apenas se conservaram os seus textos.

O verso grego constitui uma unidade de música e língua abarcada pelo conceito *musiké*. Os ritmos dos versos não resultam da sucessão de diferenças **qualitativas** de acentos, como na língua alemã, com sílabas tónicas e átonas, mas de uma sucessão **quantitativa** de elementos breves e longos podendo os primeiros ser acompanhados por uma elevação do pé (*arsis*) e os segundos por um abaixamento do pé (*thesis*). Em simultâneo, o verso é impregnado por uma **elevação da altura do som** cuja amplitude é mais ou menos uma quinta. A língua converte-se em melodia e o poeta é, ao mesmo tempo, cantor e músico. A unidade conceptual *musiké* desintegrou-se no final do período clássico grego dividindo-se em língua (prosa) e música (principalmente instrumental). Na época da decadência, o verso clássico foi sistematizado para fins didácticos. A fig. D mostra os sinais e os nomes desta prosódia grega (canto falado):

- **tonoi** ou **acentos tónicos** para a altura do som: agudo, grave, agudo-grave (*perispomeion*, corresponde a *circumflexo*);
- **chronoi** para a duração das sílabas: longa-breve;
- **padae** para os limites das palavras (mais tarde *hífen*, *vírgula* e *apóstrofo*);
- **pneumata** para os sons iniciais.

A combinação fixa de elementos longos e breves produziu aquilo a que chamamos os **pés de versificação**. A fig. E mostra os mais importantes da sistematização posterior. O iambo e o troqueu têm 3 impulsos métricos, o anapesto, o dáctilo e o espondeu têm 4 e os outros 5, 6 ou mais. Além da relação 1:2 («compasso ternário») existia também a relação 1:1½ (compasso de 3/8, actualmente na dança *syrtos kalamatianos*). Os pés de versificação foram agrupados formando medidas de versos. Assim, 6 dáctilos deram origem ao **hexâmetro dáctílico** (canto coral; graves); 6 troqueus, ao **hexâmetro trocáico** (canto coral; graves); 6 iambos, ao **hexâmetro iambico** (canto coral; graves); 6 anapestos, ao **hexâmetro anapestico** (canto coral; graves); 6 espondeus, ao **hexâmetro espondeico** (canto coral; graves).



A. Sistema teleion diatónico e géneros de oitavas



B. Escala de transposições (tonoi), segundo Ptolomeu



C. Os três géneros tonais, na quarta dórica

O sistema musical grego é a base do moderno. Depois do pentatonismo da época primitiva, predomina, a partir do século VIII, o heptatonismo. Pouco depois aparece o sistema diatónico teleion. Nos períodos clássico tardio e helenístico surgem o cromatismo e a enarmonia, inibindo-se ao mesmo tempo a descrição, transmissão e modificação do sistema.

Sistema diatónico teleion (fig. A). O elemento principal do sistema grego é a quarta descendente, o tetracorde (quatro cordas), que corresponde já ao número de cordas da phorminx. Dos instrumentos de corda derivam também os nomes das notas: as notas da oitava média *mi'-mi* da cítara de afinação dórica denominam-se:

- *hypate* (chorde) (corda) «superior», de acordo com a posição de execução da cítara (como a da guitarra) é a corda do baixo, ou seja, a nota mais grave, *mi*;
- *parhypate*, a «adjacente à superior», o meio-tom *fá*, tocada com o polegar, tal como a *hypate*;
- *lichanos*, o «indicador», nota *sol*;
- *mese* (chorde) (corda) «do meio», nota *lá*;
- *paramese*, a «adjacente à do meio», nota *si*;
- *trite*, a «terceira» (corda) a contar de baixo, nota *dó*;
- *paranete*, a «adjacente à inferior», nota *ré*;
- *nete* (chorde), a (corda) «inferior», ou seja, a nota mais aguda *mi'*.

Estas 8 notas formam a escala clássica, que é composta por dois tetracordes com a mesma estrutura: meson, o «do meio» e diezeugmenon, o «separado» (porque entre os dois se encontra o tom inteiro que os separa, diazeuxis). São ambos compostos pela sucessão de graus 1-1-1/2 (como a nossa escala maior, mas descendente, cf. p.174). O sistema musical obtém-se acrescentando para cima ou para baixo um tetracorde ligado synemmenon: hypaton, o «superior», e hyperbolaion, o que «sobressai». Os nomes das notas repetem-se em cada um, levando por vezes agregado o nome do tetracorde. O sistema é expandido até duas oitavas através do proslambanomenos, lá, o «acrescentado».

Para ligar os 2 tetracordes separados, usa-se um tetracorde interpolado, o synemmenon o qual, para ter a mesma estrutura, deve transformar o *si* em *si b*; ou seja, modula. A mese lá constitui o meio de todo o sistema. Este entende-se de uma forma relativa e não está vinculado a qualquer altura absoluta do som.

Os géneros de oitavas ou tonalidades são segmentos do sistema geral. São formados por 2 tetracordes de estrutura igual. Em função da posição do meio-tom, existem 3 tetracordes diferentes: o dórico (1-1-1/2), o frígio (1-1/2-1) e o lídio (1/2-1-1). As diferenças de altura do som não são importantes mas são-no as qualidades tonais que resultam dos intervalos e que correspondem aos modos maior (1-1-1/2) e menor (1-1/2-1) modernos. Os gregos conheciam 7 diferenças tonais, mas só os gregos (fig. A).

hipo- («sub») e hiper- («super») nas quais, no entanto, a nota final se encontra sempre situada uma quinta abaixo ou acima. Neste processo, apenas o hipodórico, o hipofrígio e o hipolídio aparecem como géneros de oitava novos no sistema teleion pois os outros coincidem: lá-lá: hipodórico, também hiperfrígio (também denominado loicense e eólico);

sol-sol: hipofrígio, também hiperlídio (também denominado iático e jónico);

fá-fá: hipolídio, também hipermixolídio;

mi-mi: dórico, também hipomixolídio;

ré-ré: frígio;

dó-dó: lídio;

si-si: mixolídio, mas também hiperdórico.

A mese lá ocupa em cada tonalidade um lugar diferente. Exerce uma espécie de função de dominante enquanto tom melódico central.

Escalas de transposição. A extensão sonora prática dos gregos abarcava mais ou menos 3 oitavas, sendo a oitava mais aguda denominada oitava inferior e a oitava mais grave superior. A oitava central *mi'-mi*, constituía o âmbito do que se costumava chamar harmonia, no qual se podiam concretizar todas as tonalidades: correspondia aproximadamente à extensão da cítara clássica, cujas cordas se deviam afinar segundo a tonalidade desejada. O dórico não implicava um sinal de transposição pois coincidia com a oitava de *mi*. Todas as outras tonalidades eram transpostas para esta oitava de *mi* o que dava origem às escalas de transposição, ou tonoi, que podiam ter até 5 elevações cromáticas (fig. B)

Os três géneros tonais (fig. C). O sistema grego não é definido pelo pensamento harmónico vertical mas pelo pensamento melódico horizontal. Parece que por trás dos três géneros tonais que os teóricos gregos procuravam descrever com índices de proporções bastante diferentes, se oculta algo de melodicamente variável que, presumivelmente, era concretizado de forma diferente segundo o tempo, o lugar e o indivíduo.

Na quarta diatónica dórica, as notas extremas *lá* e *mi* consideram-se fixas, o que não acontece com as duas notas centrais *sol* e *fá* que podem deslocar-se em direcção à nota de destino *mi*. O género diatónico, porém, não é afectado por qualquer alteração. No cromático, o *sol* passa a *fá #* (ou *sol b*) e no enarmónico o *sol* passa a *fá* o que faz com que entre as duas primeiras notas da quarta fiquem dois tons inteiros e que para os dois passos seguintes só fique disponível um meio tom. Como consequência, entre o *fá* e o *mi* interpola-se ainda um quarto de tom (escrito como *fá b* na fig. C).

Para os gregos, estes deslocamentos eram nuances que...

600 Etruscos ca. 1000-500 época dos reis romanos desde ca. 750

500 República Romana desde 510

400 Tibia, syrinx bucina, tuba, lituus, cornu

300 Pantomima Histriões

200 Euclides Eratóstenes Plauto 254-184 Música de cena, coros

100 Queda de Corinto músicos helenos escravos Varrão, Catulo

0 César † 44 Augusto 27 a. C.-14 d. C. Nero 54-68 música circense Plutarco 46-120 Nicômaco de Gerasa Ptolomeu de Alexandria 100-178

100

200

300 Constantino 305-337 Edito de Milão, 313 St. Agostinho 338-389 Marciano Capella ca. 430

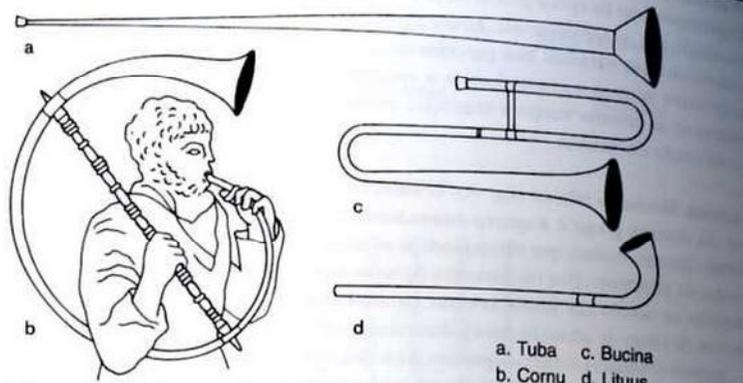
400

500 Queda de Roma Ocidental 476 Teodorico † 526 Boécio † 524 Cassiodoro † 580 S. Gregório Magno † 604 Isidoro de Sevilha † 636

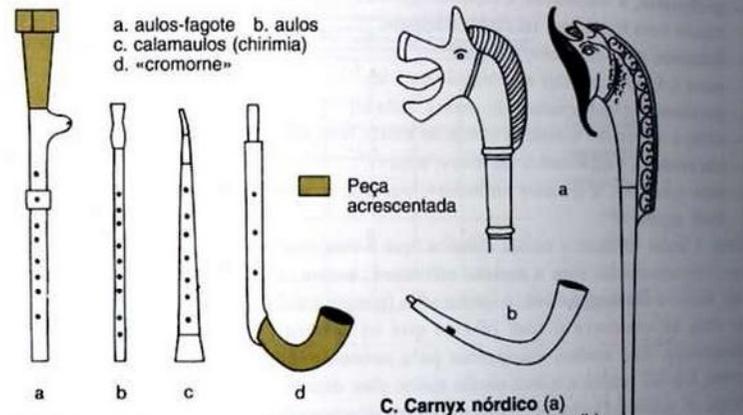
600

700 Missão irlandesa-escocesa

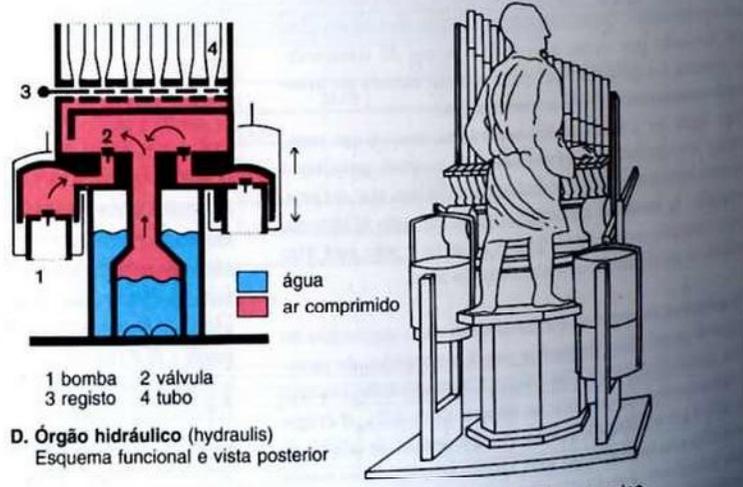
800 Pepino 751-768 Carlos Magno 768-814



A. Instrumentos de sopro de metal



B. Auloi romanos



D. Órgão hidráulico (hydraulis) Esquema funcional e vista posterior

época dos reis república época imperial ostrogodos lombardos carolíngios

A música dos Romanos não apresenta a autonomia da música grega. No entanto, a iconografia e as fontes literárias comprovam a sua importância no culto, na vida social, nos banquetes, na dança, no trabalho, no exército, etc., tal como o facto de terem assumido e modificado a altamente elaborada música grega na sua última fase, pressupõe um sentido de qualidade e uma elevada musicalidade. No entanto, os escravos musicais estrangeiros, vindos principalmente do mundo helenístico, assumiram um lugar-chave na vida musical romana. Entre os etruscos, existia o canto para o cerimonial religioso mas também uma poderosa música instrumental; a sua especialidade era a flauta vertical e a flauta transversal (*subulo*).

Na república romana a influência etrusca foi muito forte. Foi adoptado grande número de instrumentos, sobretudo de sopro:

- **tuba**: trompete recto dos etruscos (*salpinx*);
- **lituus**: trompa etrusca de campânula curva, modelo para o posterior *carnyx* nórdico com a forma do focinho de um animal, por vezes com uma língua vibrátil no interior, descoberto na Gália e na Irlanda tal como a **trompa de bronze** curva, fechada na extremidade superior, com embocadura lateral (fig. C);
- **cornu**: trompa com uma barra de suporte transversal, utilizada no exército e nos anfiteatros;
- **buzina**: trompete em forma de S com embocadura amovível, originalmente instrumento pastoril, mais tarde trompete de cavalaria e instrumento de culto de elevada categoria;
- **syrinx**: flauta pastoral grega;
- **tibia**: «instrumento nacional» romano, inicialmente uma flauta em osso e flauta transversal dos etruscos; depois, o termo designava o **aulos** e o **aulos duplo** (gregos) de palheta.

Além dos referidos existiam ainda os instrumentos de corda (liras) e de percussão (cf. abaixo) habituais na bacia mediterrânea. Está demonstrado que, no século IV a. C., existiam representações teatrais com música, sobretudo pantomimas dançadas ao som da tibia segundo modelo etrusco. Actores, mimos e músicos formavam uma espécie de corporação do espectáculo (*histriões*). Usaram e copiaram os dramas gregos o que levou, no séc. III a. C., ao **canto falado**, *árias*, *duos* e *coros*, principalmente nas comédias de PLAUTO (*canções*). A influência helenística intensificou-se no século II com a expansão do Império Romano para oriente. Os instrumentos gregos foram aperfeiçoados. Existem assim diferentes **variedades de aulos** (fig. B). Acrescentando uma peça por cima da embocadura, obtém-se um **autosaulos** com um tubo cónico de grande dimensão (precursores da *charamela*). Os auloi do Império tinham cerca de 15 orifícios (alguns deles, podiam ser tocados por meio de anéis de

A percussão romana era composta entre outros por **tympanon** (pandeireta), **cymbala** (pratos), **crotala** (matracas) e **scabillum** (matraca para os pés, para as danças dos mistérios de Baco e Cibele). A poesia grega foi também imitada na língua latina; deste modo, os poemas de CATULO (*carmina*) e de HORÁCIO (*odes*) foram concebidos para coros (simples ou alternantes) e para canto solista acompanhado pela lira, cítara, alaúde e harpa. A cítara estava muito difundida entre amadores e virtuosos. NERO também se contava entre os seus executantes.

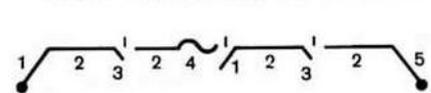
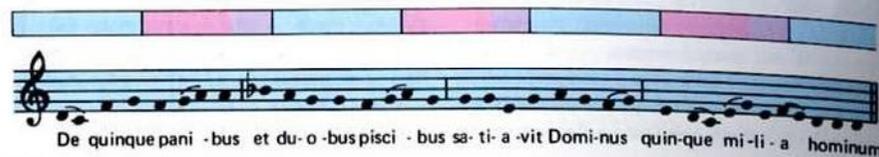
Na época imperial existiu uma música específica de entretenimento destinada às grandes exibições de luta e aos espectáculos organizados nos anfiteatros. SENECA (*Carta 84*) fala de *coros de muitas vozes* e de *conjuntos com muitos executantes de instrumentos de metal*. Nestes, as sonoridades do *cornu* eram frequentemente combinadas com as do órgão hidráulico.

O **órgão hidráulico** (*hydraulis*) foi inventado no século III a. C. por KTESÍBIO, um engenheiro de Alexandria. Ao que parece, os modelos romanos tinham três filas de tubos à distância de quinta e de oitava (por vezes também de oitava e de dupla oitava) comandadas por puxadores e teclas. Duas bombas munidas de válvulas de retenção eram encarregadas de fornecer o ar. Para equilibrar a corrente de ar, KTESÍBIO encaminhou o ar sob pressão para um reservatório metálico aberto na parte inferior e colocado dentro de outro reservatório maior, cheio de água. O ar pressionava a água para baixo, fazendo-a subir no reservatório externo; por sua vez, a água submetia o ar existente dentro do depósito interno a uma pressão uniforme, até a água em ambos os depósitos ficar ao mesmo nível (fig. D). O órgão tinha uma sonoridade poderosa e era muito apreciado nos anfiteatros. Perdeu o seu carácter puramente profano apenas na Baixa Idade Média.

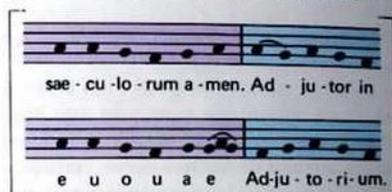
Deve atribuir-se uma especial importância à tradição e ao aperfeiçoamento da **teoria musical**. Trata-se do ideário grego, que foi em parte compilado numa perspectiva conscientemente histórica e novamente sistematizado. Nesta área deve mencionar-se especialmente: EUCLIDES DE ALEXANDRIA e ERATÓSTENES (séc. III a. C.) como obras de referência do âmbito pré-romano e helenístico; no período romano, DÍMIO DE ALEXANDRIA (ca. 30 a. C.); *coma didímico* e *sintónico*: diferença entre o tom inteiro maior e menor, MARCO TERÊNCIO VARRÃO (séc. I a. C.: música no *Quadrivium das ciências numéricas*), PLUTARCO (séc. I d. C., importante compilação de fontes), PTOLOMEU DE ALEXANDRIA (séc. II d. C., sistema musical, escalas), SANTO AGOSTINHO (*De musica*, séc. IV), MARCIANO CAPELA (séc. V) e BOÉCIO (ca. 500, *De institutione musicae*, 5 livros, fundamento da teoria musical especulativa da Idade Média). A tradição atravessa os distúrbios da migração dos bárbaros, passando por ISIDORO DE SEVILHA (séc. VII) e outros, pelos *círculos de sábios da*



A. Hino de Oxyrhynchos, versículo final (séc. III d. C.)



1. Initium
2. Tenor
3. Flexa
4. Mediatio
5. Terminatio (Punctum)



B. Salmodia, estrutura de uma fórmula salmódica com antífona e diferenças



C. Salmodia responsorial, liturgia milanesa (séc. IV?)

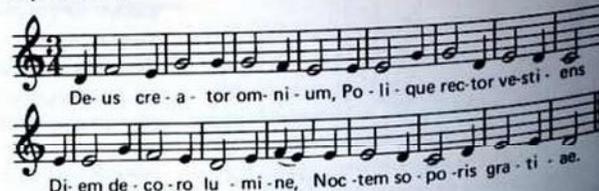
Texto	V ₁ V ₂ V ₃ V ₄ V ₅ V ₆	repetição simples
Música	a a a a a a	
Texto	V ₁ V ₂ V ₃ V ₄ V ₅ V ₆	repetição progressiva
Música	a a b b c c	
Texto	V ₁ V ₂ A V ₃ V ₄ A	formas de estribillo
Música	a b R a b R	

Texto	V A V ₂ A V ₃ A V ₄ A ...
Música	a R a R a R ...
Texto	V A V ₂ A V ₃ A V ₄ A ...
Música	a R a R a R ...

responsorial
V versículo A resposta R refrão

D. Formas de execução do canto paleocristão

- Antífona
- Tom salmódico (Versus)
- Diferenças
- Goliata
- Coro
- Meio coro



E. Hino de Santo Ambrósio († 397)

Música da Igreja paleocristã (sécs. I-VI)

As novas comunidades cristãs são o seu ponto de partida, sobretudo em Antioquia, centro da missionação de SÃO PAULO. Durante os três primeiros séculos da Era Cristã, os cristãos eram pequenas seitas (proibidas) no meio da Antiguidade. No século IV produziu-se uma mudança com o Édito de Milão de 313, que assegurou aos cristãos o livre exercício da sua religião. Entre as fontes da música eclesial paleocristã, contam-se: — a música do Templo judeu, sobretudo a tradição do canto dos Salmos; — a música da Antiguidade tardia, ou seja, do âmbito cultural helénico do Mediterrâneo.

O Hino de Oxyrhynchos (fig. A)

Os instrumentos estavam proibidos nos serviços litúrgicos. Eram considerados um luxo, estavam vinculados ao culto pagão, e além do mais distraíam da Palavra que devia ser proclamada. Esta proibição mantém-se ainda hoje em vigor na Igreja Oriental.

No entanto, nos círculos sociais podiam cantar-se canções sacras com acompanhamento de cítara (mas não do orgiástico aulos). Conservou-se um fragmento, do século III, de uma dessas canções em Oxyrhynchos, no Egipto. O modo e o ritmo apontam para modelos helénicos. SÃO PAULO menciona «Salmos, hinos e canções espirituais» (*Epístola aos Efésios*, 5, 19; *Epístola aos Colossenses*, 3, 16), e fá-lo a propósito da conduta doméstica dos cristãos mas não especificamente em relação à música dos serviços litúrgicos. O canto dos salmos (*salmodia*) e de textos novos (*himnodia*) foram, mais tarde, as duas modalidades principais do canto cristão.

A *salmodia* (fig. B). Um salmo consta de versículos com um número variável de sílabas. Cada versículo é cantado num tom salmódico determinado e empregando sempre uma mesma fórmula salmódica:

- o *initium*, uma figura introdutória, normalmente ascendente;
- o *tenor* (*tuba*, *repercussio*) para a recitação do salmo, dependendo do número de notas do número de sílabas do versículo;
- a *flexa*, pequena cesura determinada pela sintaxe do versículo na qual a voz desce um pouco («sic flectitur»);
- a *mediatio*, cadência intermédia com um pequeno melisma («sic mediatur»);
- a *terminatio*, que reconduz ao tom final (*finalis*) («et sic finitur»).

Normalmente, não se segue de imediato o versículo seguinte do salmo, mas sim uma interpolação, uma «conexão» ou «antífona». A fim de garantir uma boa transição, o final do versículo do salmo modifica-se para concordar com o princípio da antífona. O cantor de salmos deve dominar as chamadas *diferenças* (normalmente sobre *saeculorum amen*, abreviado e *u o u a e*). A fig. B, da tradição romana tardia, mostra três *diferenças* deste tipo, com o correspondente começo antifonal. Além disso, a antífona é frequentemente colocada antes do versículo.

Raramente se cantava um salmo completo. Contentavam-se com partes do mesmo ou com uma selecção de versículos isolados.

A salmodia responsorial

Uma execução especialmente refinada da antífona e do versículo do salmo (cuja abreviatura era *V*) era a *salmodia responsorial*, ou seja, aquela em que alternavam o coro e o solista (na Missa: *alleluia*, *graduale*; no Ofício: *responsórios*). Regra geral, os versículos dos salmos limitam-se a um único, que o cantor apresenta em forma solista e com grande profusão de melismas. A antífona converteu-se no refrão de resposta do coro (*responsório*). Para concluir, repetia-se o responsório. O exemplo da fig. C procede da mais antiga liturgia milanesa.

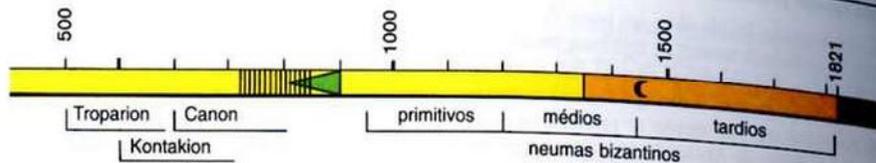
Formas de execução do canto paleocristão

A existência do canto alternado está demonstrada desde muito cedo. O termo grego que caracteriza esta modalidade é *antifonal* (literalmente, «de contravoz»), e, em latim, *responsorial* («de resposta»). O termo *antifonal*, que aponta mais propriamente para dois participantes de iguais características, designa a alternância de duas metades de coro, enquanto que *responsorial* designa a alternância do coro e de um solista. É sobretudo no canto antifonal que existem diferentes possibilidades formais (fig. D):

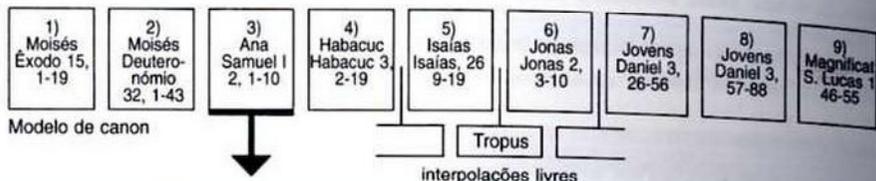
- *repetição simples*: cada novo versículo (V) é cantado com a mesma melodia (a);
- *repetição progressiva*: cada dois versículos são cantados com a mesma melodia, alternando os coros (o posterior princípio da sequência);
- *formas com refrão*: após dois versículos, cada um deles com uma melodia própria, cantados pelo Coro I e pelo Coro II, ambos os coros cantam um refrão com igual texto e música.

Existem ainda formas mistas destes modelos de base. A execução responsorial certamente terá preferido as formas com refrão, já que nelas o coro, ou seja, a comunidade, se encarregava do mesmo e o solista das partes novas.

A *himnodia* (fig. E) abarca o canto de textos novos, no início em prosa, como a grande doxologia «Gloria in excelsis Deo». Os primeiros versos remontam a SANTO AMBRÓSIO, bispo de Milão, e a HILÁRIO DE POITIERS. O modelo dos hinos ambrosianos foram os *Madrashé* de SANTO EFRÉM de Edessa (Síria, séc. IV), que compôs estrofes com refrão coral e as cantou sobre melodias em voga de HARMONIUS. SANTO AMBRÓSIO fez cantar os seus hinos para fortalecer a ortodoxia (pequena doxologia «Gloria ao Pai e ao Filho e ao Espírito Santo») contra os arianos (Gloria ao Pai pelo Filho no Espírito Santo), atribuindo as estrofes e as melodias...



A. Principais períodos da música eclesiástica bizantina



B. Canon, esquema e começo da 3.ª ode do Canon paschal de João Damasceno em neumas médio-bizantinos e transcrição (canto do Heirmologion)

1.º echos:	α = dórico	(ré-ré')
2.º echos	β = frígio	(mi-mi')
3.º echos	γ = lídio	(fá-fá')
4.º echos	δ = mixolídio	(sol-sol')
1.º echos	πλ α = hipodórico	(Lá-lá')
2.º echos	πλ β = hipofrígio	(Si-si')
3.º echos	πλ γ = hipolídio	(dó-dó')
4.º echos	πλ δ = hipomixolídio	(ré-ré')

C. Os oito modos (oktoechos) e exemplo de uma escala cromática

D. Antífona de Sexta-Feira Santa, n.º 1, início (canto do Sticherarion)

E. Akathistos-Hymnos, 1.ª estrofe, fragmento (canto do Kontakarion)

Bizâncio converteu-se num centro cultural a partir do momento em que CONSTANTINO O GRANDE deslocou a sua corte, no ano 330, da Roma antiga pagã para a Bizâncio cristã (Constantinopla), e desde que o cristianismo se tornou, em 391, a religião do Estado e ainda, desde que Bizâncio conservou inalterado o seu carácter de capital do Império Romano do Oriente, depois da divisão do Império em 395 e da queda do Império Romano do Ocidente em 476. Bizâncio manteve as antigas tradições, sobretudo em matéria de música religiosa, inclusive depois de conquistada pelos turcos em 1453 (queda do Império Romano do Oriente). Com tudo isto, a Igreja Oriental é sumamente multifacetada: compreende as Igrejas dos países do primeiro cristianismo (Palestina, Síria, Grécia, etc.), cada um deles com a sua língua e liturgia próprias, como a Igreja bizantina, ou seja, ortodoxa grega, a ortodoxa russa, a etíope, a copta (cristã egípcia), etc. A Igreja Oriental separou-se do Ocidente em 1054. A música sacra bizantina remonta às tradições do canto grego, sírio e sinagoga, esta última através da tradição hebraica. Distinguem-se três períodos: os do *canto antigo, médio e novo*.

O período do canto antigo vai desde a época da fixação da liturgia (séc. IX) até entrado o século XIV. Só depois da Iconoclastia de 726-843 apareceu a notação em neumas. Além do canto dos salmos, floresceram as primeiras formas de hinos: troparion, kontakion e canon:

- o **troparion** desenvolveu-se provavelmente no século V: entre os versículos dos salmos bíblicos, interpolaram-se os troparion na qualidade de versos de composição nova, simples, à maneira de canções (*tropos*, variante). Daí que em breve recebessem também o nome de troparion as canções sacras independentes;
- o **kontakion** é uma configuração multiestrofica, composta e cantada por SOFRÔNIO DE JERUSALÉM, SÉRGIO DE BIZÂNCIO, mas sobretudo por SÃO ROMÃO da Síria no século VI (segundo o modelo de SANTO EFRÉM, séc. IV). À introdução (*kukulion*), seguem-se de 20 a 40 estrofes de igual estrutura (*oikoi*, casas). É célebre o *Akathistos Hymnos*, dedicado a Maria, de SÃO ROMÃO, com as suas 24 estrofes, que formam o alfabeto como acróstico (fig. E);
- o **canon** (fig. B) surgiu nos séculos VII-IX. Baseia-se nos nove *cantica* ou *odes* bíblicas, que também desempenham um papel de suma importância na himnodia ocidental, como por exemplo o número 3, o canto de Ana «Exultavit cor meum», ou o número 9, o «Magnificat anima mea» de Maria. Cada ode é seguida de várias estrofes adicionais cantadas sobre a mesma melodia (*tropos*). Os poetas autores de cânones mais célebres foram ANDRÉ DE CRETA († ca. 740) e JOÃO DAMASCENO († ca. 750).

de esplendor dos séculos V a VII recebiam, sempre, melodias próprias, que mais tarde eram compostas, não pelo autor dos textos, mas sim pelo *melurgo*. Os textos, cujos tema e tipo respeitam uma longa tradição, utilizam *topoi* bem definidos; também a melodia permanece estreitamente ligada à tradição, ao utilizar determinadas figuras melódicas, fórmulas e cadências. Os cantos hínicos da *Liturgeia* (Missa) e do Ofício figuram em livros litúrgicos próprios:

- o **Heirmologion** contém, ordenados por modos, os *heirmoi* (odes dos cânones);
- o **Sticherarion** engloba os *hinos* livres, os *troparion*, as grandes *antifonas*, etc., ordenados segundo o ano litúrgico;
- o **Kontakarion** e outros livros, como o *Asmatikon*, contém os cantos mais elaborados.

Os cantos do Heirmologion e do Sticherarion são silábicos, com poucos melismas sobre palavras importantes (fig. B, sobre «kainon»), em cesuras, cadências e no final. A eles opõem-se os cantos melismáticos que aumentaram a partir do século XIII e chegaram a ser opulentos no século XV.

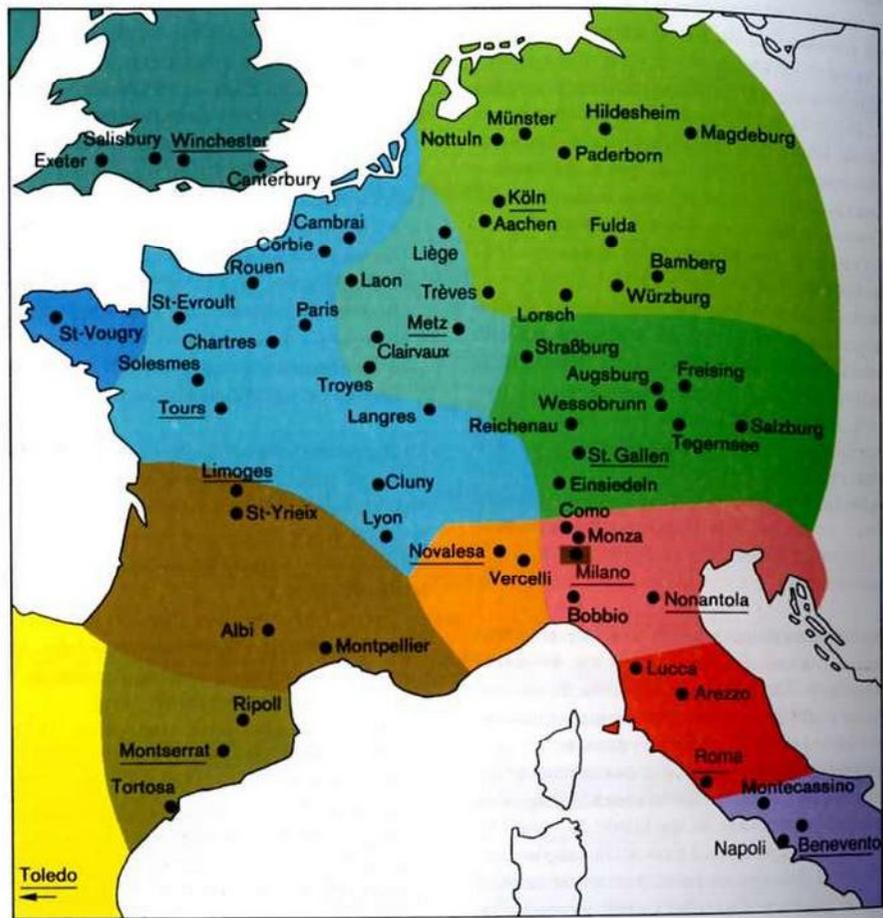
O período do canto bizantino médio (sécs. XIV a XIX) caracteriza-se por novas composições hínicas, especialmente de JOÃO KUKUZELES (séc. XIV).

O canto bizantino novo começa em 1821, com a reforma do bispo CRISANTO.

O sistema modal (fig. C) das melodias diatónicas compreende 4 modos autênticos e 4 plagais, ou seja, 8 modos (*okto echos*), que diferem pela posição da nota fundamental e pelo âmbito. Derivam das escalas gregas. Encontra-se também **pentatonismo** (*trochos*, roda) e **cro-matismo**, com alterações de sensíveis.

A notação (fig. B) é concebida como um auxiliar de memória para a tradição oral. Existem sinais *ecfonéticos* para as leituras e neumas para os cantos. Não designam alturas de som fixas mas sim intervalos, e também ritmos e formas de execução. A interpretação dos neumas primitivos, sobretudo a partir do século IX, é difícil. A fig. B mostra neumas bizantinos médios do século XII. A notação moderna limita-se a poucos neumas (desde CRISANTO, 1821).

A música profana da corte imperial de Bizâncio, tal como a música eclesiástica, estava ligada a um cerimonial rigoroso. Não se conservou, mas provavelmente seria similar à música sacra, já que utilizava o mesmo sistema musical, os mesmos ritmos e as mesmas formas de execução. Há notícias de coros alternados (antifonia), de canto com acompanhamento instrumental, e de que o órgão era um instrumento puramente profano (a música



 inglesa	 catalã	 Norte de Itália
 bretã	 espanhola	 milanesa
 Norte de França	 alemã	 Centro de Itália
 Metz	 St. Gall	 Benevento
 aquitana	 novalesa	

A. Principais escolas de canto e de notação do canto gregoriano medieval com as suas zonas de influência

frase (periodus)

membro de frase (membrum) membro

inciso inciso (incisum) inciso

8 Ag-nus De-i, qui tol-lis pec-cá-ta mun-di: mi-se-ré-re no-bis.

B. Composição e execução do canto gregoriano, determinadas pelo texto (segundo a *Editio Vaticana*)

O canto litúrgico monódico, em latim, da Igreja católica ainda em uso actualmente na Igreja católica, é chamado «canto gregoriano», a partir do nome do papa GREGÓRIO I (590-604) (SÃO GREGÓRIO MAGNO). A partir do século IV, com o fortalecimento e rápida expansão do cristianismo, desenvolveram-se arcebispados e conventos relativamente independentes de Roma. Coexistiam assim, na época de GREGÓRIO I, diferentes liturgias e maneiras de cantar, como a romana, a milanesa (ou ambrosiana, conservada até aos nossos dias), a espanhola (ou moçárabe), a galicana, a irlandês-britânica (celta), no Oriente a bizantina, a síria oriental, a síria ocidental, a copta, etc. No Ocidente, o bispo de Roma, enquanto *pontifex maximus*, reclamava a liderança, assumindo de certo modo a sucessão do imperador romano. No entanto, o Oriente tornou-se independente do Ocidente (séc. VI e definitivamente em 1054). Em finais do século VI, o Papa GREGÓRIO I levou a cabo uma reforma da liturgia romana (*Antiphonale cento*). Vários papas se empenharam em ordenar e compilar as melodias romanas, e entre eles também GREGÓRIO I. No século VII, simplificou-se e clarificou-se tanto quanto possível as melodias (*canto romano antigo e novo*), talvez em vista da unificação litúrgica do Ocidente sob a condução de Roma. O papado alcançou este objectivo com a monarquia carolíngia. A Gália, sob PEPINO O BREVE (751-768), e depois todo o reino dos francos sob CARLOS MAGNO (768-814), foram submetidos à influência romana. A centralização afectou primordialmente a administração e o direito canónico e, em segundo lugar, a liturgia e o canto, que só nessa época se vinculou lentamente à autoridade de GREGÓRIO I, ao receber a denominação de «gregoriano». A fig. A mostra as diversas escolas de canto e de notação dos conventos e catedrais na época da escrita neumática, bem como as suas zonas aproximadas de influência (cf. p. 186).

A *Schola cantorum*. O canto litúrgico estava a cargo, em Roma, de um coro especial, o qual instruíra os cantores especificamente para tal efeito, denominando-se por essa razão *Schola cantorum*, «escola de cantores» (instituída por GREGÓRIO I). Constava de 7 cantores, dos quais os 3 primeiros também cantavam como solistas, denominando-se o quarto *archiparaphonista* («primeiro cantor secundário») e do quinto ao sétimo *paraphonista* («cantor secundário»); estes últimos só cantavam em forma coral, talvez também polifonicamente (paralelamente?). Como reforço, empregavam-se vozes infantis (oitavas paralelas). Seguindo o modelo da *Schola cantorum*, fundaram-se escolas de cantores por toda a Europa, destacando-se as de Tours, Metz e St. Gall.

Ampliação do repertório. Ao gregoriano já sancionado, acrescentaram-se alguns elementos na Idade Média: canções litúrgicas para festividades novas, hinos, tropos e sequências (p. 190). Neste aspecto houve muita diferença entre os distintos centros de canto. Na Itália, o Concílio

iniciou uma edição reformada do cantochão, a *Editio Medicea* de 1614. O estudo das fontes por parte dos monges de Solesmes no século XIX teve como resultado a actualmente em uso *Editio Vaticana* de 1905 e seguintes, com o repertório romano e medieval de cerca de 3000 melodias.

Tratamento do texto no canto gregoriano. Distingue-se entre o estilo da leitura (*accentus*) e o estilo do canto (*concentus*, cf. p. 114) e, em matéria de géneros, entre as leituras (Epístola, Evangelho, etc.), a salmodia (p. 180) e o canto coral e solista. Também este último está ao serviço da representação do texto, à excepção de alguns poucos cantos melismáticos como o *Jubilate* do *Alleluia*. Não há divisão em compassos nem formação de acentos métricos. O texto determina o ritmo da melodia, o seu sentido; a sua sintaxe e a sua intenção linguística determinam os incisos e os movimentos de altura do som. A fig. B mostra a primeira linha do *Agnus Dei* da 18.ª Missa (séc. XII), com as indicações rítmicas e dinâmicas correspondentes à teoria gregoriana. Esta frase divide-se em três segmentos:

- *Agnus Dei* («Cordeiro de Deus»), com a culminação sobre *Dei*: progressão ascendente de um tom inteiro e pequeno «melisma»;
- *qui tollis peccata mundi* («que tiras os pecados do mundo»), como proposição relativa, equiparada à primeira invocação, recitada no plano elevado do lá, com um pequeno floreio melódico, que expressa os dois pontos do texto por intermédio da terceira ascendente fá-sol-lá;
- *miserere nobis* («tem piedade de nós»), membro conclusivo, por oposição aos dois primeiros fragmentos; a nota elevada si encontra-se sobre a palavra-chave *miserere*, e alonga-se a palavra *nobis*, como antes se alongara a palavra *Dei*, reforçando-se o efeito de finalização com a descida para a finalis sol.

A frase inteira é repetida três vezes com a mesma melodia; à terceira vez, *miserere nobis* é substituído por *dona nobis pacem* («dá-nos a paz»), caíndo a palavra *pacem* (paz) sobre o melisma da palavra *nobis* (nos) e, indirectamente, *Dei* (Deus), dando origem a uma conexão entre estes três conceitos principais.

Como exemplo de uma rica melodia responsorial no estilo do *concentus*, cf. p. 114, fig. C.

Polifonia e acompanhamento

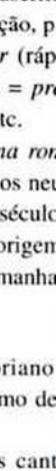
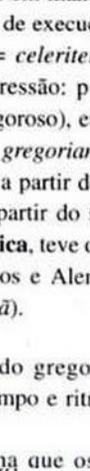
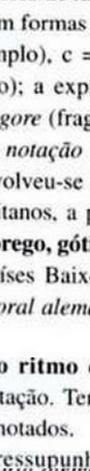
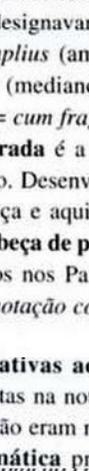
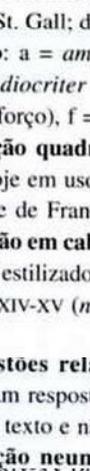
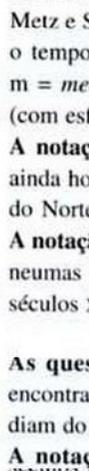
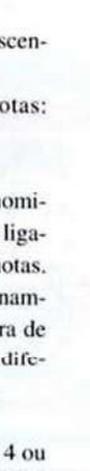
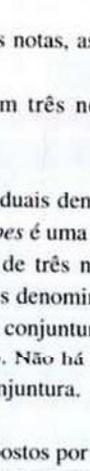
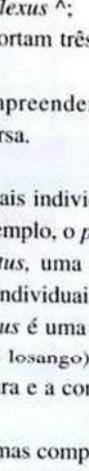
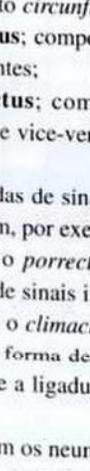
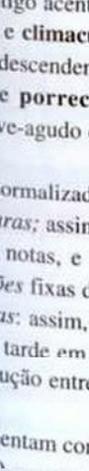
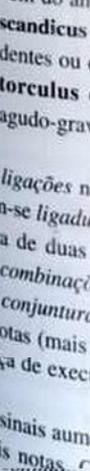
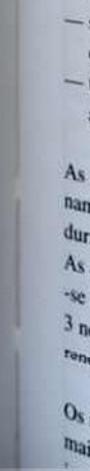
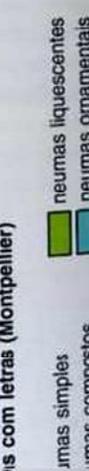
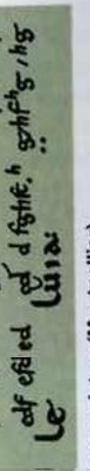
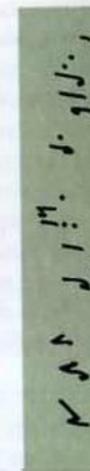
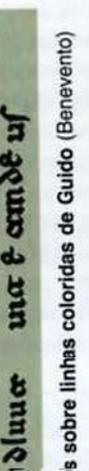
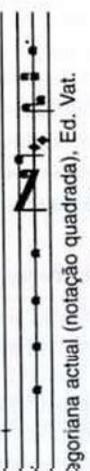
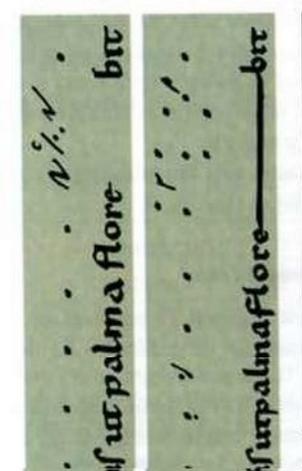
O canto romano, e em especial as novas criações, converteram-se em fundamento da polifonia (documentada a partir do séc. IX). Também serviram mais tarde como *cantus firmus* ou repertório de motivos em partes de missas, motetes, etc., mas permanecendo inalterados. No século IX surge o órgão na Igreja (do Ocidente), e com toda a certeza acompanhou os cantos hímnicos e as canções, e talvez também o cantochão. Apenas a *Capella*

	St. Gall	Metz	Fr. do Norte	Benevento	Aquitânia	N. quadrada	N. gótica
Punctum	· (·)	·	·	·	·	·	·
Virga	/ /	/	/	/	/ / /	/	/
Podatus (Pes)	J J	J J	J	J	J	J	J
Clivis (Flexa)	^	^	^	^	^ =	^	^
Scandicus	! /	! /	!	!	!	!	!
Climacus	/ =	/ =	! · (β)	!	!	!	!
Torculus	S S	S	S	S	S	S	S
Porrectus	N	N	N	N	N	N	N

D. Os oito neumas fundamentais em diferentes notações

	Strophicus	Oriscus	Pressus	Trigon	Salicus	Quilisma
Pes subbipunctis	·	·	·	·	·	·
Torculus resupinus	~	~	~	~	~	~
Porrectus flexus	~	~	~	~	~	~
Epiphonus	~	~	~	~	~	~
Cephalicus	~	~	~	~	~	~
Ancus	~	~	~	~	~	~

E. Neumas frequentes na notação gregoriana de St. Gall e na notação actual (quadrada)



Gregoriana actual (notação quadrada), Ed. Vat.

s adistemáticos e diastemáticos

l e Aquitânia

s sobre linhas coloridas de Guido (Benevento)

is com letras (Montpellier)

umas simples

umas compostas

neumas liquescentes

neumas ornamentais

O canto gregoriano é um sinal, gesto com a mão ao dirigir um coro). Os neumas remontam à quironomia e aos sinais da prosódia grega (p. 170). A fixação das melodias por escrito sugere dificuldades na tradição oral. Os primeiros escritos com neumas datam dos séculos VIII/IX (paleofranco), e os últimos do século XIV (St. Gall). Formaram-se escolas de notação em diferentes épocas e lugares (cf. mapa p. 184): a fig. D justapõe os caracteres utilizados pela escrita em algumas escolas. Vários sinais num mesmo campo indicam variantes. *St. Gall*: traço suave; *Metz*: ligeiramente ondulado, arranque nítido da pena; *francesa do Norte*: mais forte; *Benevento*: com pena larga, traços fortes; *Aquitânia*: graciosos, tendência a dissolverem-se em pontos.

Neumas de acento. Para as leituras existem os *neumas efonéticos* (articulação, cadências, etc.), e para os cantos os *neumas melódicos* ou *de acento* (movimento ascendente e descendente). A cada sílaba corresponde um neuma de uma ou mais notas, salvo nos melismas mais prolongados (fig. A, fim da linha). Os neumas não designam alturas de som, mas apenas direcções:

- **punctum** (ponto), do antigo acento *gravis* [˘], indica movimentos descendentes, ou seja, uma nota mais grave (não é possível discernir se se refere a uma segunda, uma terceira, uma quarta, etc.) ou permanência no grave. St. Gall utiliza um *punctum* ou linha transversal (*tractulus*), tal como Metz;
- **virga** (barra), do antigo acento *acutus* ^ˊ, movimento ascendente, ou seja, uma nota mais aguda ou permanência no agudo;
- **podatus** ou **pes** (pé), movimento grave-agudo, combinação de *punctum* e *virga*, pelo que por vezes se empregam dois sinais (Metz, Aquitânia);
- **clivis** ou **flexa** (inclinação), movimento agudo-grave, vem do antigo acento *circumflexus* ^ˆ;
- **scandicus** e **climacus**; comportam três notas, ascendentes ou descendentes;
- **torculus** e **porrectus**; compreendem três notas: agudo-grave-agudo e vice-versa.

As ligações normalizadas de sinais individuais denominam-se *ligaduras*; assim, por exemplo, o *pes* é uma ligadura de duas notas, e o *porrectus*, uma de três notas. As combinações fixas de sinais individuais denominam-se *conjunturas*; assim, o *climacus* é uma conjuntura de 3 notas (mais tarde em forma de losango). Não há diferença de execução entre a ligadura e a conjuntura.

Os sinais aumentam com os neumas compostos por 4 ou mais notas.

A **diastemata** torna intervalicamente visível o movimento melódico; os neumas são colocados em cima ou em baixo, o que depois será utilizado para a designação das notas. A nota alta chamava-se *acutus* (agudo) e a baixa *gravis* (pesado, surdo). Neste aspecto diferem muito as escolas de notação. A fig. A mostra neumas *adiastemáticos* (St. Gall); a melodia no fim da linha não é ascendente, mas são-no os neumas que falta de espaço para escrever, sobem. Os neumas usados por debaixo deles são *diastemáticos* (Aquitânia); vezes eram colocados até em linhas em relevo no papel. A notação gregoriana romana mostra o curso da melodia. — Os neumas aquitanos desintegram-se em pontos.

Sistema de linhas: entre as diversas tentativas de notação com linhas, impôs-se o sistema de GUIDO D'AREZZO († 1050): disposição das linhas por terceira, coloração das duas linhas sob as quais se situa um neuma: a linha do dó em amarelo e a linha do fá em vermelho; além disto, uso das claves de dó e de fá (fig. 1).

Notação alfabética. Não conseguiu impor-se (fig. 2) neumas e letras).

Letras românicas dos séculos IX-XI em manuscrito Metz e St. Gall; designavam formas de execução, por exemplo: o tempo: a = *amplius* (amplo), c = *celeriter* (rápido), m = *mediocriter* (mediano); a expressão: p = *per* (com esforço), f = *cum fragore* (fragoroso), etc.

A **notação quadrada** é a notação gregoriana romana ainda hoje em uso. Desenvolveu-se a partir dos neumas do Norte de França e aquitanos, a partir do século IX. A **notação em cabeça de prego, gótica**, teve origem nos neumas estilizados nos Países Baixos e Alemanha nos séculos XIV-XV (*notação coral alemã*).

As questões relativas ao ritmo do gregoriano encontram respostas na notação. Tempo e ritmo dependiam do texto e não eram notados.

A notação neumática pressupõe que os cantos

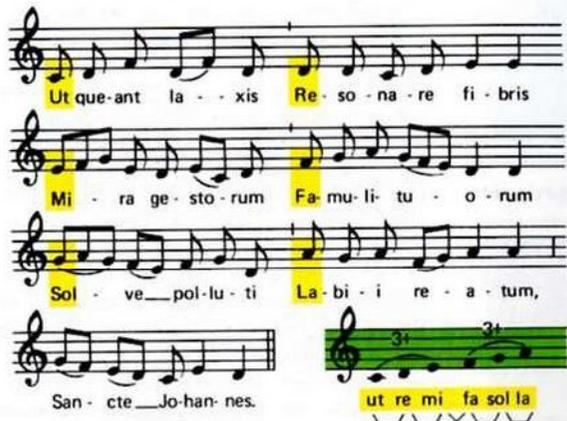


1.º modo, autêntico = dórico

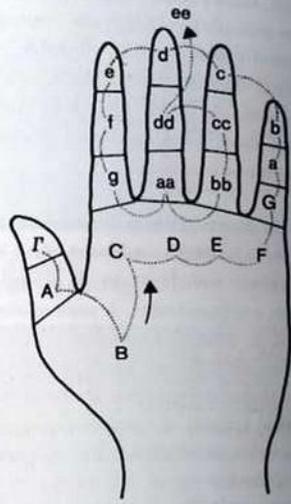
2.º modo, plagal = hipodórico

A. Modos eclesiásticos, modelos melódicos segundo Johannes Affligemensis (início do séc. XII)

- Hexachordum naturale
- H. durum
- H. molle
- sílabas de solmização
- denominação actual
- tom inteiro meio-tom



B. Hexacorde e sílabas de solmização no Hino de S. João Baptista, segundo Guido d'Arezzo († 1050)



C. A Mão Guidoniana

graves						acutae						superacutae																	
graves			finales			superiores			excellentes																				
Sol	Lá	Si	dó	ré	mi	fá	sol	lá	si (b)	dó	ré	mi	fá	sol	lá	si (b)	dó	ré	mi										
Γ	A	B	C	D	E	F	G	a	b	c	d	e	f	g	aa	bb	cc	dd	ee										
ut re mi			fa sol la																										
			ut re mi			fa sol la																							
						ut re mi			fa sol la																				
									ut re mi			fa sol la																	
												ut re mi			fa sol la														
															ut re mi			fa sol la											
																		ut re mi			fa sol la								

D. Sistema musical medieval, com divisão em tetracordes, oitavas e hexacordes

As melodias gregorianas movem-se dentro do quadro do diatonicismo, numa escala referencial comparável com as teclas brancas de um piano. O si bemol e o si natural eram considerados variantes diatónicas do mesmo tom: *b rotundum*, de escrita redonda (si bemol), e *b quadratum* ou *durum*, de escrita quadrada (si natural). No século IX, o *Musica enchiriadis* operou uma classificação das «qualidades» tonais da escala referencial segundo o modelo tetracórdico grego, ainda que modificado e com nomes latinos: *graves*, *finales* (notas fundamentais dos modos eclesiásticos), *superiores* e *excellentes*. No século XI, GUIDO DE AREZZO (*Micrologus*, 1025) sublinhou a identidade dos sons de oitava. Ampliando para cima, classificou-os em *graves*, *acutae* e *superacutae* (fig. D, cf. pp. 198 e sg.).

Os modos eclesiásticos

As melodias homofónicas possuem certas características que levam à sistematização em 8 *modi*, as tonalidades ou modos eclesiásticos. Estas características dizem respeito a:

- **nota final** (*finalis*), ponto de destino e de repouso, uma espécie de tónica;
- **tenor** (*tuba*, *repercussio*), nota melódica principal, uma espécie de dominante;
- **âmbito** (*ambitus*), normalmente de uma oitava, mas muitas vezes ampliado em um tom para baixo e dois tons para cima;
- **fórmulas melódicas** com carácter de modelo, com intervalos e desenhos melódicos típicos.

É certo que a sistematização em 8 modos eclesiásticos só surgiu quando já existia um grande número de melodias gregorianas. Os primeiros trabalhos datam do século IX (AURELIANUS REOMENSIS, ODO DE CLUNY). Em correspondência com as 4 *finales*, há 4 modos principais, os *modos autênticos* (*tenor* sobre a quinta). Somam-se-lhes os 4 *modos plagais* com um carácter de tonalidades secundárias, com as mesmas *finales* mas com o âmbito deslocado para uma quarta abaixo, diferentes modelos melódicos e o tenor sobre a terceira (com excepções, cf. p. 90).

Os modos foram assim numerados: 1. *Protus authenticus*, 2. *Protus plagalis*, 3. *Deuterus authenticus*, 4. *Deuterus plagalis*, 5. *Tritus authenticus*, 6. *Tritus plagalis*, 7. *Tetrardus authenticus*, 8. *Tetrardus plagalis*. Da mesma maneira, numeravam-se em latim os modos eclesiásticos, do primeiro ao oitavo *modus*.

Nos séculos IX-X, adoptaram-se os nomes dos tons gregos, remontando, através de BOÉCIO († 524), às escalas de transposição de PTOLOMEU, como também, a uma influência do *oktoechos* bizantino. No entanto, por erro, os nomes dos modos eclesiásticos não concordam com os dos modos gregos originais; p. ex., o dórico grego corresponde a mi-mi, enquanto que o dórico medieval corresponde a ré-ré (cf. quadros pp. 90 e 176).

Os **modelos melódicos** da fig. A devem-se a JOHANNES AFFLIGEMENSIS (séc. XII). Apresentam, para o primeiro modo, a quinta ascendente característica com uma subida posterior até à sétima menor, descendente para a quarta menor...

exemplo do segundo modo, e de acordo com a deslocação do âmbito para baixo no modo plagal, a *finalis* ré é ultrapassada no sentido descendente até ao lá, mas é rodeada no canto, com a subida típica para a terceira, enquanto *tenor*.

Sistema de hexacordes

O hexacorde (*seis cordas*) é uma escala de seis notas com distâncias fixas entre elas: 2 tons inteiros inferiores, um meio-tom central e 2 tons inteiros superiores. Cada uma delas tem uma «qualidade» determinada: assim, a terceira nota tem sempre um meio-tom por cima. A fim de conseguir que a posição das notas fosse fixada com maior facilidade, e desse modo desenvolver um sistema para cantar à primeira vista melodias desconhecidas, GUIDO DE AREZZO designou com sílabas as notas do hexacorde (*Epistola de ignotu cantu*, 1028). Essas sílabas procedem de um hino do século VIII, tendo provavelmente o próprio GUIDO criado a melodia dórica aplicada ao mesmo: as primeiras sílabas de cada meio verso, *ut re mi fa sol la*, coincidem com as notas que têm actualmente essa designação (cf. fig. B; o *ut* mudou depois o seu nome para *do*). O meio-tom está sempre situado entre as sílabas *mi* e *fa*, já que as sílabas apenas indicam alturas de som relativas. O hexacorde podia ser construído sobre o *dó*, sobre o *sol*, e depois também sobre o *fá*:

- sobre *dó*: *hexachordum naturale*;
- sobre *sol*: *hexachordum durum* (com si natural);
- sobre *fá*: *hexachordum molle* (com si bemol).

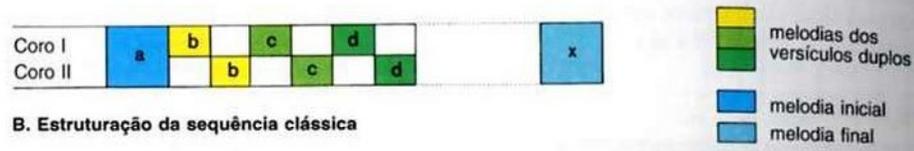
A distribuição dentro do sistema dava 7 hexacordes que se sobrepunham parcialmente e que o cantor memorizava. Se a melodia ultrapassava a extensão de um hexacorde, passava-se a tempo para outro hexacorde (*mutança*). A técnica de pensar em hexacordes e cantar segundo sílabas correspondentes às notas, denominada **solmização**, possibilitou que os cantores recordassem a posição do meio-tom ou que voltassem a encontrá-la no caso de ocorrer uma *mutança* (fig. D).

Também remonta a GUIDO a denominada *Mão Guidoniana*, cujas falanges permitiam que o cantor recordasse as notas do sistema (fig. C). É possível que também tenha sido utilizada com fins de demonstração nas escolas de canto e na direcção coral.

A solmização hexacórdica manteve-se até depois da entrada no século XVI, modificando-se então levemente e ampliando-se à oitava: *do re mi fa sol la si (ti) do*. Sob esta forma, continua em uso até hoje, sobretudo nos países latinos (*solfejo*).

Musica ficta. No decurso dos séculos XIII-XIV apareceram notas cromáticas num sistema até então diatónico. Assim, por exemplo, um hexacorde ré-si implicava um *fá* suspenso visto que se entre *mi* e *fá* existe sempre um meio-tom, o *fá* tem de passar a *fá* suspenso. Este cromatismo aparente (*musica ficta*, *musica falsa*, notas *ficticias*), não desempenhou praticamente papel algum no canto gregoriano, mas tornou-se habitual na música profana...

A. Tropos para o Kyrie «Fons bonitatis», original (2.º Kyrie, Ed. Vat.) e versão tropada (segundo St. Gall, Ms. 383, séc. XIII, cf. Tack), início



B. Estruturação da seqüência clássica

C. Seqüência estrófica, Tomás de Celano († 1256), *Dies irae*, seqüência da Missa de Defuntos (Ed. Vat.)

Tropo e seqüência. Quando, no período carolíngio, se difundiu o canto litúrgico romano como patrimônio melódico sancionado pela Igreja, o impulso para a criação de obras novas no campo da música sacra encontrou um plano apropriado no *tropo* e na *seqüência*. Supõe-se que neste estrato penetrou inclusivamente o patrimônio musical profano. Os tropos e seqüências são considerados uma ornamentação especial (nas festividades). Encontram-se de forma preponderante na Missa.

O **tropo** é um complemento do cantochão, cuja forma não está fixada, e que se interpola no mesmo ou que se acrescenta como apêndice. Formas de tropos:

- **aplicação de texto a melismas** (fig. A): o tropo é um texto novo que se submete *silabicamente* a uma melisma pré-existente no gregoriano (a cada nota do melisma corresponde uma sílaba do texto novo). O seu sentido está relacionado com o do texto original; assim, na fig. A, o tropo complementa a palavra «Kyrie»;
- **texto novo com melodia nova**: neste procedimento, ambos se guiam pelo texto e pela melodia originais, do cantochão (tonalidade, etc.);
- **interpolação puramente melódica**: no canto gregoriano interpola-se, com fins ornamentais, um melisma numa passagem determinada. Assim, no Kyrie da fig. A, o melisma poderia ser já um tropo. Por vezes é possível reconhecer os melismas interpolados pelo seu estilo e situação das suas fontes (tradição limitada).

A **seqüência** é um caso particular do tropo: a aplicação de um texto ao prolongado melisma sobre a última sílaba do *Alleluia*, denominado *jubilus* e também *sequentia* ou *longíssima melodia*. O *jubilus* ou seqüência ouvia-se na Missa na repetição do *Alleluia* depois do versículo dos Salmos (*Alleluia-versículo-Alleluia*), antes do Evangelho. Nas Missas sem *Alleluia*, a seqüência encontra-se situada depois do *Tractus*.

Da época inicial da seqüência existe a conhecida observação de NOTKER BALBULUS de St. Gall († 912): NOTKER confirma a dificuldade de aprender de memória os extensos *jubilus* carentes de texto. Um fugitivo do convento de Jumièges, perto de Rouen, destruído pelos normandos em 851, deu-lhe a *ver jubilus* com texto (denominados *prosa*) e, no seguimento disso, ele próprio começou a compor textos «melhores» para os melismas do *Alleluia*. De ajuda para a memória, estes textos converteram-se numa forma poética, e em breve também musical, própria.

Estrutura da seqüência (fig. B). Na seqüência clássica, cantavam-se dois versículos sobre a mesma melodia, fazendo alternar, para isso, dois meios-coros. Obtinha-se assim uma série de *versículos duplos*, com introdução e conclusão a cargo de um versículo único, cantado em conjunto. Os versículos têm extensões muito diferentes. No entanto...

riormente denominada seqüência *arcaica* de *curso duplo*, isto é, com repetição de vários versículos.

O equivalente profano da seqüência é o *lai* ou *laich* e a *estampida* instrumental (p. 192).

Na **história da seqüência**, distinguem-se três períodos:

1. **A seqüência clássica**, ca. 850-1050, especialmente em St. Gall, Reichenau e no convento de S. Martial de Limoges (repertório franco-oriental e ocidental). Os seus representantes mais célebres são, além de NOTKER, EKKEHART I († 973) de St. Gall, HERMANUS CONTRACTUS († 1054) e BERNO († 1048) de Reichenau, e ainda WIPO DE BORGONHA († ca. 1050).
2. **A seqüência rimada**, desde o século XII, com adaptação dos pares de versículos em extensão e ritmo, com rima em vez de assonância, melodias próprias, e sem relação com o *Alleluia*. O representante mais significativo deste género é o agostinho ADAM DE ST. VICTOR, perto de Paris († 1177).
3. **A seqüência estrófica**, desde o século XIII, uma evolução ulterior da seqüência rimada; representantes: TOMÁS DE CELANO († 1256), SÃO TOMÁS DE AQUINO († 1274), etc.

As seqüências, em especial do estilo mais recente, gozaram de tal predileção na Idade Média que ocuparam um grande âmbito na liturgia. O seu número ascendeu a aproximadamente 5000. O Concílio de Trento, no século XVI, limitou o seu número na liturgia oficial romana da Missa a 4:

- *Victimae paschali laudes*, de WIPO DE BORGONHA, uma seqüência de Páscoa,
- *Veni sancte spiritus*, de STEPHAN LANGTON (Cantuária, † 1228), para o Pentecostes,
- *Lauda Sion*, de SÃO TOMÁS DE AQUINO, como seqüência para a festa do Corpo de Deus,
- *Dies Irae*, de TOMÁS DE CELANO, como seqüência do Requiem.

A esta foi acrescentada, em 1727, como quinta seqüência:

- *Stabat mater*, do franciscano JACOPONE DA TODI († 1306) ou de SÃO BOAVENTURA (?), para a festa das Sete Dores de Maria, a 15 de Setembro.

A fig. C mostra a seqüência do Requiem em forma completa: cada versículo foi construído formando uma estrofe de três versos, cada duas estrofes são cantadas com a mesma melodia (o antigo versículo duplo), cada três linhas da melodia são repetidas como «estrofe grande» (sem versículo duplo na estrofe 17), e as estrofes 18 a 20 constituem um final livre. Esta sombria melodia dórica foi citada amiúde (p. ex., BERLIOZ, *Symphonie fantastique*, LISZT, *Totentanz*).

Drama litúrgico. A partir dos tropos do Início de Páscoa e Natal, desenvolveram-se diálogos cantados, os quais em breve incorporaram também uma acção dramática. Nasceram assim pequenas representações sacras independentes, p. ex., *Passagem de São Pedro*

8 En un ver-gier lez u-ne fon-te-ne-le,
Dont clere est l'onde et blan-che la-gra-ve-le,
Siet fille a roi, sa main a sa-ma-xe-le,

8 En so-spi-rant son douz a-mi ra-pe-le

Refrain
8 A-e cuens Guis-a-mis, La vostre a-mors me tout so-laz et ris.

A. Estrofe de *laisse* com refrão, Anónimo, *Chanson de toile* (troveiro, séc. XIII?)

a
8 Ka-len-da ma-ya Ni fuelhs de fa-ya Ni chanz d'au-zelh Ni flors de gla-ya
Non es que'm pla-ya, Pros dom-na gua-ya, Tro qu'un y-snelh Mes-sa-tgier a-ya

b
8 Del vostre belh Cors, que-m re-tra-ya

b'
8 Pla-zer no-velh Qu'A-mors m'a-tra-ya,

c
8 E ja-ya E-m traya Vas vos, Domna ve-ra-ya;

c'
8 E chaya De pla-ya-Lge-los Ans que-m n'estra-ya.

Música	ab	a	a	ab	ab
Estrutura	R	Ad	R	Ad	R

Rondeau

Música	ab	c	c	db	ab
Estrutura	R	St	St	A	R

Virelai

Música	(ab)	cd	cd	ef	ab
Estrutura	R	St	St	A	R

Ballade

Música		ab	ab	cde
Estrutura		St	St	A

Canção

B. Estrofe de *lai*, Raimbaut de Vaqueiras, Estampida (trovador, séc. XII), princípio estrutural semelhante à sequência e exemplo da 1.ª estrofe

C. Estrofe de canção e formas estróficas com refrão

Bonne a mou-re-te me ti-ent gai.
Ma com-pag-ne-te,
Bonne a-mou-re-te,
Ma can-ço-ne-te je vous di-rai.
Bonne a-mou-re-te me ti-ent gai.

D. Adam de la Halle, *Rondeau*, original (Ms. Paris, RN, f. fr 25566, fol. 33) e transcrição

- semiconclusão (ouvert)
- conclusão (clos)
- coro (refrão)
- solo (aditamenta)

- A Abgesang
- Ad aditamenta

- St Stollen
- R Refrain

A lírica profana da Idade Média iniciou-se no último terço do século XI com os **trovadores (troubadours)** no Sul de França sendo prosseguida um século mais tarde pelos **troveiros (trouvères)** no Norte de França e pelos **Minnesinger** nas regiões de língua alemã. Este movimento teve um ponto culminante ca. 1200. Foi-se extinguindo com a decadência da cavalaria clássica em finais do século XIII.

A nova arte da canção profana é a contrapartida da canção sacra coeva, ou seja, formalmente, da sequência rimada e estrófica, do hino e do *conductus*, e, do ponto de vista do conteúdo, em especial da veneração mariana. A sua região de origem é a **Aquitânia**, que também desempenhou um papel de primeira linha nas novas criações sacras (especialmente S. Martial, cf. pp. 191 e 201).

O **círculo** em que se cultivou esta poesia foi o da **nobreza**, a que se juntaram clérigos e burgueses que estavam ao seu serviço.

Os termos **trovadores e troveiros** (do provençal *trobar*, francês *trouver*, encontrar) significam, etimologicamente, inventores do texto e da melodia (*músicos-poetas*). Diferenciam-se segundo os dialectos franceses. O limite idiomático é o rio Loire. A sul deste rio, predominava a *languè d'oc* dos trovadores (em provençal, *oc*, sim), e ao norte, a *languè d'oïl* dos troveiros (em francês antigo, *oïl*, francês actual *oui*, sim).

Os tipos de canções segundo a forma

A arte da canção medieval produziu uma enorme profusão de formas, quanto a texto e música. Divergem-se (segundo GENNRICH) em 4 tipos fundamentais:

1. **Tipo litania:** forma expositiva das mais antigas epopeias em verso, cantando-se cada verso com a mesma melodia:

a) **chanson de geste (canção de gesta):** a canção épica narrativa em versos extensos, sem estrofes fixas, mas antes com incisos livres (*laissez*); estes incisos são de diferente extensão e concluem com uma cláusula final (p. ex., *Chanson de Roland*);

b) **estrofe de laisse:** formação regular de secções na *chanson de geste*; a um determinado número de repetições da melodia de cada verso com um fim suspensivo ou semiconclusão (em francês, *ouvert*, aberto), segue-se uma última repetição com conclusão definitiva (em francês, *clos*, fechado), p. ex., fig. A, pauta 1: tripla repetição, pauta 2: conclusão;

c) **retrouenge: estrofe de laisse** de 3 a 5 linhas e um refrão (fig. A). O solista cantava a estrofe e o coro o refrão. A *estrofe de laisse* e o *retrouenge* são as formas mais antigas da canção francesa.

A *chanson de toile* é uma forma menor da *chanson de geste*. Relata contos, romances e assuntos amorosos, por exemplo a história da desventurada filha de um rei (fig. A).

2. **Tipo sequência:** tal como na sequência sacra com os seus versículos duplos, cada dois versos têm a mesma rima e a mesma melodia com semiconclusão e conclusão definitiva; os pares de versos são de medida desigual; denominações: *lai*, *leich* (*leich*), *descort*, *estampida* (*estampie*), sendo esta última instrumental.

Ao que parece, a estampida *Kalenda maya* era executada, originariamente, por dois tocadores de viola que se alternavam...

primeira linha repete-se, mas só tem conclusão definitiva (fig. B).

3. **Tipo hino:** remonta à forma do *hino ambrosiano*: dimetros jâmbicos em 4 versos com melodia de composição desenvolvida a b e d (**versículo**, cf. p. 180, fig. D). Se se repete o primeiro verso duplo, obtém-se a

a) **estrofe de canção:** estância (al. *Stollen*), estância, epodo. Em alemão, esta forma denomina-se **Barform** (ab ab cd). Muitas vezes o epodo consta de três versos (ab ab cde); fig. C;

b) **canção circular:** ao acabar o epodo, volta-se à frase final da estrofe (ab ab cdb; cf. p. 196, fig. B).

4. **Tipo rondel:** formas de canção com *refrão*, seguramente derivadas do tipo sequência (*lai* *estrófico abreviado*), mas o fragmento central da estrofe na ballade e no virelai sobrepõe-se parcialmente com a *estrofe de canção* do tipo hino;

a) **ballade:** uma estrofe de canção com refrão, por vezes precedida pelo refrão e de versos duplos (fig. C);

b) **virelai:** uma estrofe de canção enquadrada pelo refrão, cuja segunda metade aparece também no epodo (fig. C);

c) **rondeau:** alternância de coro (*refrão*) e solista (designado por *aditamenta*, acrescidos); ambos cantam a mesma melodia de dois versos ou a sua primeira metade, segundo o esquema da fig. C (cf. exemplo fig. D).

Os trovadores empregavam, além dos primitivos *versos de composição desenvolvida*, sobretudo o *tipo de hino* e as formas estróficas mais simples, enquanto que nos troveiros predominavam as formas da *litania*, da *sequência* e dos *tipos rondel*.

As **melodias** são, quanto ao estilo, iguais às das canções sacras. No aspecto tonal, movem-se dentro do quadro dos **modos eclesiásticos**. É frequente a contrafactura. A velha teoria de que as melodias se cantavam no ritmo dos 6 modos (p. 202) é insustentável; pelo contrário, e em correspondência com a variedade melódica, imperava uma **multiplicidade rítmica** que se apoiava na declamação do texto (VAN DER WERF: «*ritmo declamatório*»). No entanto, existem alguns casos de notação modal e mensural.

Os tipos de canções segundo os conteúdos

A lírica medieval apreciava muito uma primorosa realização de **topoi** tradicionais. A arte dos músicos-poetas não se desenvolveu primariamente com base na exposição pessoal de vivências, mas antes com base na riqueza de ideias em matéria de estruturas de texto e de música, e sua variação. Surgiram determinados tipos de canções:

— **chanson (cansó, canção, cantiga de amor):** canção amatoria, quase sempre com desejos ou anseios não cumpridos, ou sua satisfação ilusória;

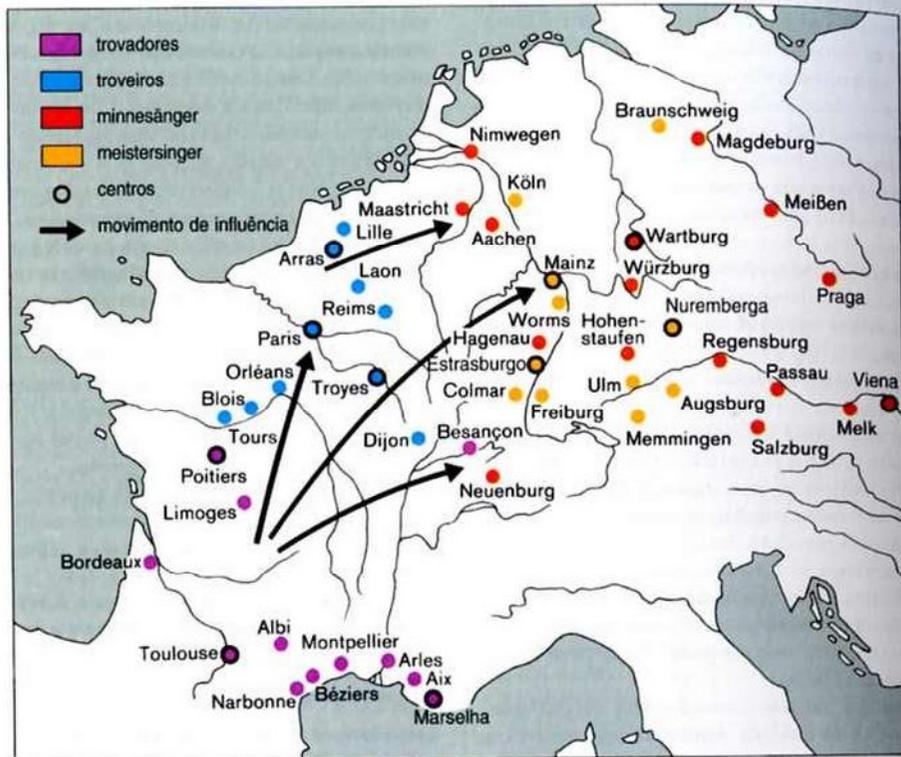
— **alba, aube (canção do dia):** a alvorada separa os amantes;

— **pastorela:** canta o amor baixo (cavaleiro-rapariga camponesa);

— **sírventes (aforismo):** canções políticas, morais, sociais e outras;

— **chanson de Croisade (canção de Cruzada):** exortação às Cruzadas ou relatos das mesmas;

— **lamentação, planch (canção fúnebre):** à morte do amo, etc.



A. Locais onde floresceu a arte da canção profana na Idade Média

Jaufré Rudel segundo Genrich

Lan-quan li jorn son lonc en may. M'es belhs dous chans d'au. zels de lonh,

segundo Ludwig

segundo Husmann

8 Nu al-rest leb ich mir wer-de, sit min sün-dic ou-ge-siht. daz rei-ne lant und ouch die er-de den man vil der e-ren giht.

8 Mirst ge-schen des-ich ie-bat, ich bin ko-men an die-stat

Música	a	b	a	b	c	d	b
Rima	a	b	a	b	c	c	c
Estrutura	Stollen		Stollen		Abgesang		

Canção circular

da got man-nich-li-chen trat.

incisos melódicos

B. Walther von der Vogelweide, *Canção da Palestina* (ca. 1228), modelo possível (J. Rudel, ca. 1140) e forma

WALTHER parte do ideal cortesão do **höhen minne**, ao qual oferece uma vivaz contrapartida nas suas canções de raparigas, para chegar finalmente ao **ebene minne**. As suas canções políticas e religiosas são notáveis. WALTHER escreveu a **Canção da Palestina** para a Cruzada de 1228 (embora não tenha participado nela). É a única melodia de WALTHER que se conservou na íntegra (fig. B). Talvez tenha por trás um modelo francês (RUDEL) mas, mesmo sem isso tem claramente afinidades com as fórmulas melódicas dos modos. No entanto, a melodia de WALTHER destaca-se claramente. Do ponto de vista formal é uma **canção circular** embora isso só se reconheça através da melodia e não do texto.

4.º período (1230-1300): **transição do Minnesang**: caracteriza-se pela passagem aos estratos burgueses. KONRAD VON WÜRZBURG († 1287), HEINRICH VON MEISSEN, conhecido por FRAUENLOB († 1318, Mainz), WIZLAV III, PRÍNCIPE DE RÜGEN († 1325), o lendário TANNHÄUSER (que actuou ca. 1250 na Baviera).

5.º período (séc. XIV-XV): **Minnesang tardio**: coexiste já com o *Meistersang* (canto de mestres), entre outros com HERMANN MÜNCH VON SALZBURG (séc. XIV), HUGO VON MONTFORT (1357-1423, Bregenz) e OSWALD VON WOLKENSTEIN (1377-1445, Tirol, «o último Minnesänger»).

Situação das fontes. Enquanto que os textos do Minnesang nos foram já transmitidos a partir dos séculos XIII-XIV (por exemplo, no *Grosse Heidelberger Liederhandschrift* ou *Codex Manesse* de 1315-1330, sem notação musical), as melodias registadas só procedem dos séculos XIV a XVI (serão ainda conformes ao original?). Os mestres-cantores utilizaram as melodias dos Minnesänger, compilando-as e anotando-as. As fontes mais importantes são:

- **Fragmento de Münster**, começos do século XIV, notação quadrada, 3 melodias de WALTHER com texto, uma delas completa (fig. B);
- **Carmina burana**, ca. 1300 (até 1803 no Convento de Benediktbeuren, actualmente em Munique, Staatsbibliothek), parcialmente com neumas, **poesia latina e alto-alemã** média de clérigos (PHILIPPE DE GRÈVE, STEPHAN LANGTON, etc.) mas também de DIETMAR VON AIST, REINMAR, WALTHER, MORUNGEN, NEIDHART e outros, com aforismos, canções amadoras (amíúde com **estrofes adicionais em alto-alemão médio**), canções báquicas e de dança dos **goliardos** (clérigos fugitivos e estudantes) e autos sacros;
- **Canção de Jena**, ca. 1350, notação quadrada, 91 melodias;
- **Canção de Viena**, anterior a 1350, melodias de FRAUENLOB, REINMAR VON ZWETER e outros;
- **Canção de Mondsee-Viena**, ca. 1400, 56 melodias, sobretudo de MÜNCH VON SALZBURG;
- **Canção de...**

— **Canção de Donaueschingen**, ca. 1450, 21 melodias, em especial de FRAUENLOB;

— **Canção de Rostock**, ca. 1475, 31 melodias. **A atribuição de uma melodia** a um texto conhece 3 graus de certeza:

1. O texto e a melodia foram-nos transmitidos simultaneamente; muito pouco frequente (*Fragmento de Münster*, ver acima).
2. Uma melodia com texto alheio leva o nome de um *Minnesänger*, p. ex., «*Herrn Walther guldin wise*» no *Canção de Colmar*. No entanto, coincide formalmente, com exactidão, com um texto de WALTHER, neste caso o *Taglied*. A atribuição é duvidosa.
3. Melodias de tradição românica aplicam-se a textos de canções em alto-alemão médio, correspondentes nos aspectos de conteúdo e forma (**contrafactura**). Quanto mais complexa for a forma, tanto mais fundada será a atribuição.

Os Meistersinger (mestres-cantores)

Habitantes dos burgos, sobretudo artesãos, agruparam-se em **escolas de canto** corporativas, com regulamentos e estatutos fixos (semelhantes aos *puis* em França). O período de maior esplendor deste movimento de canto foi o dos séculos XV-XVI (Mainz, Würzburg, Nuremberga, etc., fig. A). A sua decadência deu-se no século XVII. Os textos estavam relacionados na maior parte dos casos, com a Bíblia; às vezes eram político-satíricos mas também havia canções cómicas e de dança.

As melodias (*tons*) são modais, com tendência para o sistema maior-menor, silábicas, às vezes com ornamentações melismáticas («*floreios*»).

A forma estrófica mais corrente é a **forma Bar** (aab), também com *versículo duplo* aa, ponte b e recapitulação do versículo a.

As canções eram compiladas em manuscritos próprios e conservavam-se ciosamente. O mais conhecido é o «*Livro de Ouro de Mainz*» (*Canção de Colmar*, ver acima).

Nas suas reuniões semanais, o **cantor** (sentado na cadeira de canto) apresentava a sua nova canção, que os **marcadores** (situados por detrás de uma cortina) julgavam de acordo com a sua **tabela** de numerosas regras. Distingua-se entre **alunos**, que ainda cometiam erros contra as regras, **poetas**, que cantavam textos novos sobre melodias antigas, e **mestres**, que inventavam textos e melodias novas.

Os mestres cantores mais famosos foram HEINRICH VON MEISSEN, conhecido por FRAUENLOB, fundador da mais antiga escola de canto, em Mainz (ca. 1315, ainda próximo do Minnesang), MICHEL DEHAIM († 1476), HANS FOLZ († 1513) e HANS SACHS (1494-1576, sapateiro de Nuremberga, autor de mais de 4500 canções, mais de 2000 aforismos e mais de 2000 representações). A conhecida melodia de Sachs, *Silberweise*, tem a seguinte forma:

Sit glo - ri - a ... Sit glo - ri - a ... in sae - cu - la, lae - ta - bi - tur

Γ A B C D E F G A H C¹ D¹ E¹ F¹ G¹ A¹ H¹ C¹S¹

Organum de quintas paralelas, simples e duplicado (*Musica enchiriadis*, séc. IX)

ma ris un di mi ne coe mi ne Rex coe li do mi ne ma ris un di so ni

Te hu mi les fa mu li mo du ve ran do

fa mu li du lis ve ran do

V 1a V 2a

Organum de quartas não paralelas, sequência «Rex coeli» (começo). *Musica enchiriadis*, original e transcrição

■ quartas ■ consonância perfeita ■ dissonância ■ agudos (âmbito)

D. Âmbitos hexatônicos na *Musica enchiriadis*

E. Tropário de Winchester, Alleluia de Páscoa (séc. XI)

F. O organum ca. 1100, a) Tratado de Milão, b) J. Cotton

○ voz principalis (cantochoão) — tom inteiro
● voz organalis (organum) > meio-tom
■ graves (âmbito) ■ cantochoão
■ finais (âmbito) ■ organum

B. Sistema tonal da *Musica enchiriadis*

Da conjugação do gregoriano, como elemento melódico que, com a cristianização foi transplantado do âmbito mediterrânico para o norte, com as práticas musicais sonoras (sobretudo o órgão), resultou, na Baixa Idade Média, um campo de tensões com forças horizontais e verticais, o qual, a partir da dissonância, conduziu, o mais tardar a partir do século IX, a uma polifonia «artificial», iniciando e oferecendo renovadamente a possibilidade de um desenvolvimento progressivo nesse campo. Com base na exploração permanente das possibilidades de composição alcançadas em cada caso, resultaram as numerosas vagas de «Música Nova» características da história da música ocidental.

Na Baixa e Alta Idade Média praticou-se a polifonia nas escolas de canto de algumas catedrais e conventos. Era improvisada e só nos chegaram poucos exemplos, disponíveis em tratados teóricos e anotações isoladas. A polifonia era um tropo vertical, com o sentido de uma ornamentação sonora. Recebeu o nome de **organum** (em grego, *organon*, instrumento, órgão), seguramente devido às alturas de som exactas dos tubos do órgão enquanto premissa necessária para a combinação de várias vozes.

O *Musica enchiriadis*, tratado musical anónimo do século IX, originário do Norte de França, descreve como primeira fonte, além do canto paralelo em oitavas, um organum de quintas e um organum de quartas. Ambos dependem de uma voz dada de antemão, *vox principalis* ou *cantus* (desde o séc. XIII, *cantus firmus*). Devido ao seu carácter de voz principal, encontra-se na posição superior.

Organum de quintas: o *cantus* recebe o acompanhamento da voz organal em **quintas paralelas** inferiores. É possível a duplicação à oitava de ambas as vozes (fig. A). Também podem ser duplicadas por instrumentos, especialmente o órgão com a sua mistura de quintas e oitavas (som de organum).

Organum de quartas: para evitar a dissonância do trítone, não se empregam sempre quartas paralelas, mas também intervalos menores. A *vox organalis* já não é só uma duplicação do *cantus* noutra posição, mas torna-se autónoma. Aqui começa a polifonia propriamente dita («artificial»).

O *Musica enchiriadis* toma o exemplo de organum de quartas de uma sequência cujos versículos duplos são cantados polifonicamente por solistas (versículo 1a, 2a, ...) e, em forma alternada, homofonicamente pelo coro (versículo 1b, 2b, ...). As sílabas de ambas as vozes aparecem num sistema de linhas com sinais que indicam a altura dos tons (fig. C).

A *vox organalis* não deve descer abaixo do dó, nota mais grave do *cantus*. Começa em unísono consonante com o *cantus*, permanecendo depois sobre o dó (segunda e terceira como dissonâncias), até o *cantus* alcançar a quarta fá (consonância perfeita), prosseguindo, em quartas paralelas e unísono...

com o organum de quintas, destacam-se o *começo* e o *final* da linha em relação ao movimento paralelo «regular».

O sistema tonal da *Musica enchiriadis* divide-se em 4 tetracordes de igual estrutura, com meio-tom no centro: — *graves* («pesadas»): notas graves, — *finales*: notas principais dos modos eclesiásticos, — *superiores*: notas agudas, — *excellentes*: notas «que sobressaem».

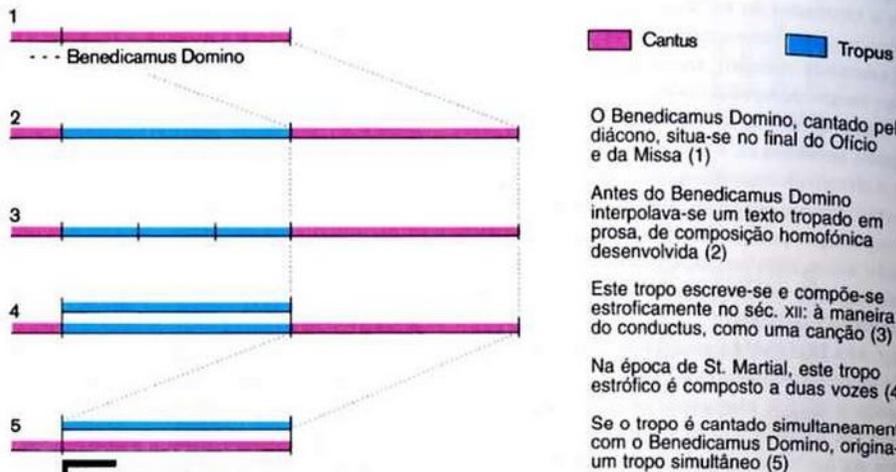
A estas somam-se as *residui* como duas notas «restantes» (fig. B, cf. pp. 188 sg.).

As notas de igual posição no tetracorde (distância de quintas) têm a mesma qualidade (envolvimento tonal ou interválico) e, por isso, um sinal afim para caracterizar a nota (o sinal grego *dasia*, fig. B sob a nota mi, cf. p. 170, fig. D). Esse sinal é variado 4 vezes, girando-o e invertendo-o. Distinguem-se ainda 3 espaços sonoros: dó-lá, sol-mi¹ e fá¹-ré¹. Partem das *graves*, *finales* e *superiores* que, em todos os casos, se ampliaram um tom inteiro para baixo e para cima (até ao próximo limite de meio-tom). A *vox organalis* move-se dentro destes âmbitos de seis notas (**hexacordes**). Se o *cantus* ultrapassasse o limite do hexacorde, originar-se-ia um trítone na *vox organalis* em caso de quartas paralelas, na fig. C sobre a sílaba «les»: fá-si¹. Por isso, a *vox organalis* salta a tempo, mais exactamente ao chegar à sílaba «te», no começo do versículo, para a nota fundamental sol do novo hexacorde (mudança de espaço tonal). — Estas mudanças não escritas no organum de quartas, apontam para uma execução solista, enquanto que o organum de quintas era destinado ao coro.

Na época de GUIDO DE AREZZO, por volta do ano 1000, ainda se cultivavam os tipos antigos de organum, ainda que GUIDO descreva o encontro gradual das vozes no final da linha (teoria do *occursus*) e o cruzamento das vozes.

O Tropário de Winchester (ca. 1050), como primeiro monumento do organum, fez-nos chegar uns 150 organa (responsórios, sequências, etc.). As partes corais são homófonas e as solistas, a duas vozes (fig. E). O *cantus* ou *coral* acha-se presumivelmente na parte superior. As vozes estão notadas em livros diferentes e com neumas de difícil interpretação.

O organum ca. 1100 (JOHANNES COTTON, *Tratado de Milão*, fragmentos Chartres 109 e 130, etc.) reforça o movimento contrário e ensina expressamente o cruzamento das vozes, de modo que a *vox organalis* ganha em autonomia e muitas vezes encontra-se por cima do *cantus*. Converte-se em «*discantus*» (canto divergente ou contracanto). Alternam-se consonâncias e dissonâncias, achando-se as primeiras situadas no princípio e no fim das unidades verbais e conceptuais (fig. F, b). A voz...



Or-ga-nae-ti-ti-ae
 vox-so-nat-ec-cle-si-ae,
 rex-ae-ter-nae-glo-ri-ae

fi-li-us fit fi-li-ae; ver-bum de-i fit in car-ne
 in-car-nan-di no-vo mo-re,

Be - - - - - (ne)

melisma contra sílaba, técnica de notas sustentadas

A. Tropo do Benedicamus Domino

Vi-de-runt he-ma-nu-el

melisma contra sílaba, técnica de notas sustentadas

viderunt [hemanuel... natum in palacio]

na-tum in pa-la-cio

silaba contra silaba melisma contra melisma
 técnica de discante

B. Tropo do Gradual de Natal

Con-gau-de-ant ca-tho-li-ci le-ten-tur ci-ves ce-li-ci

C. Canção de Santiago de Compostela, Codex Calixtinus (ca. 1140)

Na primeira metade do século XII, a polifonia atinge uma nova etapa. Este novo organum já não é improvisado, mas composto e notado. O cantus já não se encontra situado na parte superior, mas antes na inferior, como base construtiva da composição polifônica, enquanto que a vox organalis superior adquire maior peso, devido à sua nova posição e qualidade.

A principal escola é o Convento de St. Martial, em Limoges (Sul de França), que é, ao mesmo tempo, o centro da nova monodia (tropos e sequências, canções sacras, p. 191). No Sul de França, com a Aquitânia, desenvolve-se também, paralelamente à canção sacra, a nova lírica profana dos trovadores, utilizando-se em parte as mesmas melodias nos âmbitos sacro e profano (cf. p. 193).

As novas formas da canção sacra, além da sequência estrófica, são:

— **Conductus** (do latim *conducere*, conduzir, levar), uma canção que se interpretava no serviço religioso, entre outras, antes das leituras, enquanto o diácono se dirigia para o seu atril. Como «canção condutora», o *conductus* também aparece nas entradas e saídas de personagens importantes nas representações sacras da época.

— **Tropos do Benedicamus Domino**, uma interpolação, originariamente em prosa, e depois também em forma estrófica, antes do *Benedicamus Domino*, que desde o século XI se situa no fim dos Ofícios e da Missa (nesta, como alternativa ao *Ite missa est*).

O novo tipo de composição a duas vozes só se aplica em St. Martial apenas aos cânticos novos, de tipo canção (*cantus*) e não ao antigo canto gregoriano. Presumivelmente, também este era executado polifonicamente, mas obviamente à antiga maneira do *organum*, ou seja, improvisado. Está ausente nas notações polifônicas. As fontes muitas vezes transmitem-nos as mesmas canções a uma ou mais vozes. Existem 4 manuscritos de St. Martial que vão da época pouco anterior a 1100 até começos do século XIII, com quase 100 peças a duas vozes, além do *Codex Calixtinus* de Santiago de Compostela (Norte de Espanha, lugar de peregrinação de S. Tiago), com 20 peças. Os *organa* estão escritos em disposição de partitura, com neumas colocados sobre linhas, de modo que a altura das notas é clara, mas não o ritmo. Por vezes, o ritmo dos versos do texto pode ajudar à interpretação.

Os pontos principais da estrutura do novo organum são ainda as consonâncias de unísono, oitava, quinta e quarta. No entanto, a técnica da ornamentação incorpora-se na composição enriquecendo por vezes a *vox organalis* com fórmulas melismáticas.

No organum da época de St. Martial, é possível distinguir diversas estruturas de composição:

1. **Técnica de notas sustentadas** (fig. A): uma voz superior cantando sobre uma voz inferior, com notas sustentadas...

sustentada do *cantus* ouve-se um melisma da voz organal, que se canta sobre a mesma sílaba. O melisma é ritmicamente livre, mas os cantores devem ter o cuidado de atacar simultaneamente as sílabas (execução solista). No tropo do Gradual de Natal da fig. B, sobre as notas do cantochão «Viderunt» e as notas de composição nova do tropo «hema» (em função coral), há melismas mais breves, enquanto que a sílaba «nu» é destacada através de um dilatado melisma.

2. **Técnica de discante** (*discantus*, alienação da designação polifônica da Baixa Idade Média *diaphonia*: canto divergente): escrita nota contra nota, e isto em duas formas:

a) *sílaba contra sílaba*, no *cantus* silábico. Ambas as vozes se movem ao ritmo do texto;

b) *melisma contra melisma*, no *cantus* melismático. O ritmo é livre, mas possivelmente adquiriu uma tendência para a regularidade (ritmo pré-modal?) devido à distribuição de consonâncias e dissonâncias e por repetição de fórmulas melismáticas. — Antes da sílaba final «o», que começa com uma consonância de quinta (fig. B), ouve-se uma vez mais, agora como cadência, um melisma contra uma nota sustentada.

A sua estrutura diferenciada assegura ao novo organum uma matizada riqueza de conteúdo. Um encanto especial parece ter residido na alternância do ritmo ligado ao verso e de ritmos organais livres.

Entre as peças polifônicas têm especial significado os tropos do *Benedicamus Domino*. Os textos tropados ouvem-se ao mesmo tempo que as notas do canto litúrgico (não gregoriano) *Benedicamus Domino*, que se estendem desmesuradamente mediante a técnica de notas sustentadas (fig. A, nota ré). Neste **tropo simultâneo** anuncia-se um princípio de composição que depois se tornou característico do **motete**: sobre um tenor litúrgico soa uma nova voz superior com texto novo. O ritmo do verso conserva-se na composição silábica do tropo *Organa laetitiae* (cujo *cantus* pertence seguramente ainda ao século X). A palavra «organum» não tem de referir-se necessariamente ao ornamento festivo da polifonia, podendo também ser interpretada no sentido de **canção festiva** (monódica!).

O *Codex Calixtinus* transmite-nos uma canção de peregrinos a 3 vozes (fig. C). A melodia propriamente dita da canção encontra-se na voz inferior, em conformidade com o novo organum (pentagrama inferior, notas brancas) e por cima dela soa uma voz superior moderadamente melismática (pentagrama superior). A terceira voz foi acrescentada mais tarde (pentagrama inferior, notas negras). É silábica e presumivelmente representa uma alternativa simples (privada de ornamentações?) à voz superior...

ntochão, uma voz

Cláusula «mors», 4 vozes

Cantochão, uma voz

W. Christus non moritur, mors
W. Cristo não morre, a morte

illi ultra non dominabitur. Alii
não o dominará. Al.

Cláusula do organum a 4 vozes «Mors», Pérolin (?), ca. 1200, começo

Conductus altamente melismático «Dic Christi veritas», estrutura e exemplo

Cláusula «Mors», conductus, fontes

W.; ingl. ca. 1240	F. Paris ca. 1250	W ₂ ; fr. 1270
organa a 4 v. f. 3-6v	organa a 4 v. f. 1-13v	organa a 4 v. (x') f. 1-5
organa a 3 v. f. 9-16	organa a 3 v. f. 14-47	organa a 3 v. f. 6-30
organa a 2 v. f. 17-24	organa a 2 v. f. 65-98	conductus a 3 v. f. 31-46 (x)
organa a 2 v. f. 25-48	organa a 2 v. f. 99-146	organa a 2 v. f. 47-62
cláusulas a 2 v. f. 49-54	cláusulas a 2 v. f. 147-184	organa a 2 v. f. 63-91
cláusulas a 2 v. f. 55-62	conductus a 3 v. f. 201-262	conductus a 2 v. f. 92-122
organa a 3 v. f. 63-69	conductus a 2 v. f. 263-380	motetes a 3 v. f. 123-144
conductus a 3 v. f. 65v-94	motetes a 3 v. f. 381-398	motetes lat. a 2 v. f. 145-192
conductus a 2 v. f. 95-176	motetes a 2 v. f. 399-414	mot. fr. a 3 v. f. 193-215
conductus a 1 v. f. 185-192	canções a 1 v. f. 415-462	mot. fr. a 2 v. f. 216-253
Missa de Maria a 2 v. f. 193-214	rondelli a 2 v. f. 463-476	—

• Léonin • Pérolin

C. Fontes principais da época de N. D., distribuição do conteúdo

Magnus liber organali et de antiphonario
Melismas (instr.?) Estrofe silábica

A geração de PÉROTIN passou da polifonia a 2 vozes aos
organa a 3 e 4 vozes. Estas vozes denominam-se *tenor*,
duplum, *triplum* e *quadruplum*. Movem-se todas no
âmbito das vozes masculinas agudas, ou seja, no âmbito
do «tenor». A Idade Média tinha predileção pelos sons
claros, transparentes, linearmente definidos, em contraste
com as volumosas amálgamas sonoras posteriores. Tam-
bém era aguda a tessitura dos instrumentos que podiam
acompanhá-los.

Devido à reduzida tessitura, são frequentes os encontros
e cruzamento de vozes. Em contrapartida, diferenciavam-
se ocasionalmente no ritmo. O exemplo A mostra o
começo da cláusula *Mors*: no tenor encontram-se as duas
primeiras ordens com as suas longas e pausas (c. 1 a 3 e
4 a 6; esta fórmula rítmica permanece inalterada ao longo
de toda a cláusula), enquanto que o *duplum* é um pouco
mais movimentado e o *triplum* e o *quadruplum* se acham
no rápido primeiro modo.

Do ponto de vista harmónico, as vozes formam, sobre os
pontos de apoio rítmicos do princípio, e frequentemente
também do meio, as denominadas *perfectiones* (na fig. A
caracterizadas como compassos, *unidades duplas*), con-
sonâncias *perfeitas* formadas por uníssonos, quartas,
quintas e oitavas. Entre estes apoios, encontram-se dis-
sonâncias.

Todas as vozes cantam o vocalizo «o» (de *mors*), sem
nenhum texto adicional (só mais tarde aparecerá a apli-
cação de textos à voz superior, cf. mais abaixo motete).
Trata-se, pois, de um agregado puramente musical
(«tropo») ao cantochão. As cláusulas polifónicas são
especialmente sumptuosas. Muitas vezes destacam
palavras principais; por exemplo, a cláusula *mors* destaca
a «morte» vencida no Aleluia de Páscoa (fig. A, onde
também o cantochão tem um melisma). Ao lado destas
composições de discante, fortemente rítmicas e plena-
mente modais, o antigo e rítmicamente livre *organum*
purum deixa primeiro de estar em moda, para encontrar
renovado interesse no final do século XIII, por se começar
então a considerar monótona a homogeneidade rítmica.

O motete

Seguindo o procedimento medieval do tropo, aplicava-
se um texto silábico às vozes superiores melismáticas de
uma cláusula de discante. Este texto devia coincidir rit-
micamente com o duplum modal e ter a mesma estrutura
deste. Tratava-se de versos. O seu conteúdo, e fre-
quentemente também as suas rimas, referia-se ao texto
do cantochão aplicado ao tenor (p. ex., a *in seculum*, cf.
p. 202, fig. D e p. 130, fig. A). O *duplum* com texto
denominava-se *motetus* (do francês *mot*, palavra, ou
motet, verso, estribilho), e ao género aplicou-se o mesmo
nome de *motete* ou *moteto*. A cláusula com texto, bem
como a que carecia dele, usou-se como *tropo de elabo-
ração do cantochão* e, tal como a cláusula, podia ser
intercambiada livremente. Isto conduziu à sua autono-
mização: o motete cantava-se fora do âmbito do can-
tochão, por exemplo no fim do serviço religioso, e em
de basear-se em cláusula alguma, visto que se tratava de
uma composição independente.

O conductus

Como canção de 1 a 3 vozes, é um género principal da
época de Notre-Dame. O seu conteúdo é sacro, mas não
litúrgico, sendo depois também profano, moral, político,
etc., sempre como uma arte clerical festiva e séria. No
conductus, a voz principal, com função de tenor, situa-
-se na parte inferior, mas não é dada de antemão, em
forma litúrgica, como o tenor gregoriano do motete: é
uma melodia de canção de composição nova, com estru-
tura regular análoga. O texto deste tenor de canção vale
também para as vozes superiores (articulação simultânea
das sílabas, disposição em partitura). A forma estrófica
geral do texto oferece duas possibilidades para a com-
posição:

- a música é repetida a cada estrofe, ou a cada dupla estrofe, ou
 - cada estrofe recebe uma música nova, ou seja, sub-
mete-se o texto a uma *composição desenvolvida*.
- O conductus pode ser simplesmente silábico, também
com pequenos melismas nas vozes superiores (exemplo
musical, fig. B), ou então apresentar partes melismáticas
mais prolongadas em todas as vozes ao mesmo tempo;
isto, sobretudo, no começo e final de cada linha, também
como prelúdios, interlúdios e poslúdios das estrofes, em
cujo caso estas partes se executavam sem texto silábico
(*sine littera*, isto é, vocalizando), ou eventualmente tam-
bém em forma instrumental. Um conductus altamente
silábico desta índole resultava especialmente solene
(esquema da fig. B).

O rondellus

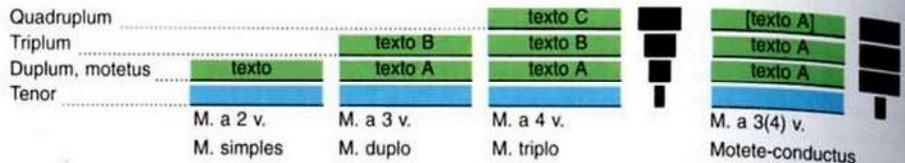
Além do conductus existem também **canções de roda**
(*rondelli*) a uma voz, que os discípulos dos conventos
dançavam e cantavam.

As fontes

Existem quatro manuscritos que contêm todo o repertório
de Notre-Dame, e que se compilaram e ordenaram em
fascículos, segundo géneros e número de vozes. Deles,
três manuscritos conservam o *Magnus liber* (fig. C):

- **Florença** (F), Biblioteca Mediceo-Laurentiana, plut.
29, 1, meados do século XIII, França;
- **Wolfenbüttel** (W₁), Herzog-Aug.-Bibl., Helmst., 628,
meados do século XIII, Inglaterra;
- **Wolfenbüttel** (W₂), *ibid.*, 1099, finais do século XIII,
França;
- **Madrid** (Ma), Biblioteca Nacional, 20486, finais do
século XIII, Espanha; algo diferente e sem o *Magnus*
liber.

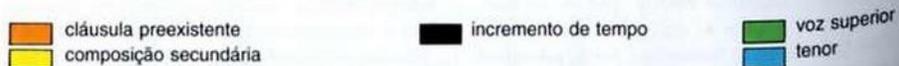
Os manuscritos começam com os organa a 4 vozes,
atribuídos em parte a PÉROTIN, considerados uma singu-
laridade extraordinária. O *Magnus liber* aparece na sua
primeira versão, a que mais se aproxima da de LÉONIN,
em W₁ (fascículos 3-4, seguindo-se as cláusulas de subs-
tituição de PÉROTIN nos fascículos 5-6). Uma versão pos-
terior, com cláusulas de substituição de PÉROTIN inter-
caladas, encontra-se em F e a última versão em W₂.
Comprovadamente, muitas das cláusulas de substituição



A. Tipos de motete

B. Motete duplo, em latim, começo (completo em Husmann) e estrutura

C. Motete-conductus com triplum de substituição posterior



A época da *Ars antiqua* abarca aproximadamente o período compreendido entre 1240-50 e 1310-20. Esta denominação surgiu por volta de 1320 como conceito oposto ao de *Ars nova* (sobretudo em JACOBUS DE LIÈGE, antes de 1324-25). É problemático determinar uma fronteira entre a *Ars antiqua* e a época de Notre-Dame. Ambas cultivavam os mesmos gêneros. Por outro lado, no século XIII desenvolveram-se intensamente o ritmo e a notação, e como a *Ars nova* ca. 1320 se manifestou precisamente nesse terreno, existem muitos elementos a favor de uma vinculação da *Ars antiqua* ao surgimento da notação mensural e à evolução dos gêneros correspondentes, delimitando-a da época modal.

Os gêneros da *Ars antiqua*

- o **organum** da época de Notre-Dame (*organa dupla, tripla e quadrupla*) continua a cantar-se, mas pára a criação de obras novas;
- o **conductus** continua a gozar de preferências, mas é paulatinamente suplantado pelo motete. Por vezes, conductus sacros têm como melodia subjacente canções profanas de tropeiros. Inversamente, também surgem melodias sacras de conductus como canções de tropeiros. Isto equivale a dizer que é corrente a contrafactura. Como o conductus é registado em notação mensural, é possível extrair ilações sobre a conformação rítmica das canções de tropeiros, partindo do princípio que essas canções não se modificaram ao serem incorporadas no conductus;
- o **motete** é o gênero principal da *Ars antiqua*, e ao mesmo tempo o campo para inovações e experiências;
- o **hoquetus** remonta, quanto à sua técnica de composição, à época de Notre-Dame, desenvolvendo-se a sua aplicação (cf. p. 209);
- o **rondeau** é composto com a técnica polifônica e é considerado o precursor da posterior cantilena polifônica (cf. p. 209).

Quanto ao resto, na prática, o canto monódico continua a ter maior importância, com o cantochão e a canção profana. A polifonia é assunto de conhecedores e especialistas. As denominações de *Ars antiqua* e *Ars nova* só dizem respeito à polifonia.

O motete da *Ars antiqua*

Surgiu da aplicação de textos à voz superior de cláusulas de discante da época de Notre-Dame (cf. p. 205). Isto significa que o decisivo é a invenção do texto, ou seja, dos versos ou do estribilho (*mot, motet*), já que a música era dada de antemão. Por isso, o motete é um gênero tão importante no aspecto literário como no musical. Ao princípio era sacro e latino, e executava-se na igreja como adereço não litúrgico do serviço religioso (sobretudo no final). Como não era litúrgico, o motete depressa se tornou francês e depois também profano (inclusive-mente erótico). Deste modo, começou a ser executado cada vez mais fora da igreja. Era cantado por vozes superiores com ac-

carece sempre dele e é provável que a sua execução tenha sido sempre instrumental (fig. A):

- o **motete simples**, a 2 vozes, tenor e *duplum* com texto ou *motetus*, em latim ou francês;
- o **motete duplo**, a 3 vozes, tenor, *motetus* e *triplum*, as vozes superiores com 2 textos diferentes: ambos em latim (*motete duplo latino*), ambos em francês (*motete duplo francês*) ou misto (*motete duplo latino-francês*). O *triplum* tem sempre mais texto e é mais rápido que o *motetus*. O motete duplo é a forma mais frequente de motete (fig. B);
- o **motete triplo**, a 4 vozes, com *quadruplum*, 3 textos diferentes para as vozes superiores, em latim, francês ou misto;
- o **motete-conductus**, a 3-4 vozes, tenor e vozes superiores de texto igual, estando por conseguinte também rítmicamente equiparadas. Diferentemente do que ocorre no *conductus*, o tenor só tem o incipit de texto, já que não provém de uma canção mas de um melisma do cantochão (fig. C; *In Bethlehem*).

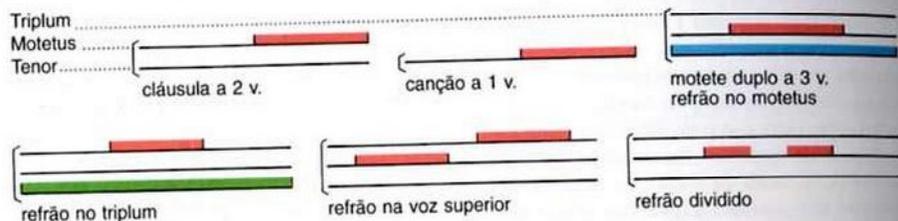
A relação entre texto e música nestas estruturas é sumamente complexa. Presumivelmente foram obra de músicos-poetas, ou então o poeta devia conhecer exactamente a cláusula para cujas vozes superiores escrevia o texto de motete. A maior parte dos poetas são anónimos. Por outro lado, mal se podiam compreender os diferentes textos, devido à sua execução simultânea, de modo que prevalecia o aspecto musical dos motetes. No tratamento das vozes, reconhece-se a construção racionalista do motete.

Tal como na cláusula de discante, também o tenor dos motetes de composição nova se forma a partir de um melisma do cantochão, ou seja, a partir de material litúrgico, rítmicamente preparado. Isto não é válido para os raros tenores de canção, que se cantavam com texto. A disposição geral de muitos motetes é bipartida, como também o são as suas cláusulas. Em matéria de texto, a cada parte atribui-se uma estrofe (fig. B): no tenor, com um modelo rítmico de 5 notas, e depois de o repetir 8 vezes, sobram 3 notas do melisma do cantochão, as quais marcam o final da estrofe como longas singulares; segue depois a repetição do tenor como segunda parte).

Muitos motetes simples a duas vozes converteram-se depois em motetes duplos a 3 vozes, por adunção de um *triplum* rápido, moderno, com texto próprio. O novo texto relaciona-se com o antigo, p. ex., *motetus*: elogio dos sacerdotes; *triplum*: censura aos sacerdotes (fig. B). No aspecto harmónico, o novo *triplum* adequa-se à cláusula antiga, mas difere intensamente no aspecto rítmico.

Em diferentes ocasiões também se substituíram vozes superiores antigas por outras mais modernas. A fig. C mostra um motete-conductus para a Festa dos Santos Inocentes, que foi reestruturado para se converter num motete duplo em latim: no antigo motete-conductus escuta-se o mesmo texto: «In Bethlehem», em ambas as vozes superiores, enquanto, na nova motete duplo, o

A. Petrus de Cruce, motete duplo a 3 vozes «Aucun ont-Lonc tens-Annuntiantes», início



B. Estribilhos errantes

C. O hoquetus, peça instrumental «In seculum longum», séc. XIII

■ tenor NE ■ tenor IN SECLUM ■ refrão «Cele m'a» ■ passagem de hoquetus

Motetes no estilo de Petrus de Cruce

Nos últimos anos do século XIII, o motete entra numa nova etapa, representada por PETRUS DE CRUCE (ca. 1300): o *triplum* adquire notas mais rápidas e rítmicamente mais variadas.

A subdivisão da *breve* vai de 3 semibreves a 9 valores mais pequenos, todos denominados ainda *semibreves*, embora na realidade já pertençam ao âmbito da *mínima* da *Ars nova*. A duração destas semibreves é muito variável: quando há duas semibreves, produz-se a alteração da segunda; a partir de 3 ou mais, obtêm-se divisões uniformes, ou seja, tercinas, quatrinas, quintinas, etc. (fig. A). Estes grupos de semibreves eram separados entre si por pontos (cf. p. 210, fig. 1). Como a cada uma destas notas rápidas corresponde uma sílaba, o tempo da *breve* deve ter-se tornado mais lento em relação à época franco-normanda. A estrutura da composição torna-se cada vez mais complexa.

A nova canção polifónica. A canção polifónica continua a ser cultivada no século XIII, como *conductus* (cf. acima). No *conductus*, a melodia principal encontra-se na voz inferior. Mas agora existem também canções em que a melodia principal se desprende da tessitura do tenor, convertendo-se numa voz média ou superior, acompanhada. Este é o primeiro passo para uma técnica de canção nova, mais moderna, que se desenvolve no século XIV.

Um exemplo é constituído pelos *rondeaux* a 3 vozes do troveiro ADAM DE LA HALLE (cf. p. 192, fig. D). Neles, a voz principal acha-se no meio. A mesma surge em outras fontes como canção a 1 voz. A composição a três vozes é simples, a harmonia sonora cheia de terceiras e sextas, que na teoria ainda são consideradas dissonâncias, mas que neste caso se compõem para formar suaves acordes de sexta (à semelhança do posterior *faux-bourdon*). A isto soma-se a suavização operada pelos sinais de alteração, nascidos nesta altura, da *musica ficta* («cromatismo» do séc. XIII, cf. p. 189).

Estribilhos errantes. As canções dos troveiros parecem ter sido, em parte, muito conhecidas e apreciadas. No entanto, as suas melodias não diferiam das melodias sacras. A isto se deve que as mesmas, e sobretudo os seus estribilhos de moda, fossem inseridos como citações em motetes sacros e profanos. Além disso, a sua própria origem poderia ser, por sua vez, sacra, p. ex., a voz superior sem texto de uma cláusula de discante do *Magnus duplum* da cláusula de discante de Notre-Dame (fontes dos motetes). O *duplum* da cláusula converte-se então numa canção a 1 voz. Há 4 formas típicas de emprego dos estribilhos nos motetes (quase sempre motetes duplos franceses a 3 vozes) (fig. B):

- citação completa no motetus, por cima do tenor dado;
- citação completa no triplum, por cima do tenor dado;
- citação completa no tenor, por cima do tenor dado;
- citação completa no tenor, por cima do tenor dado;

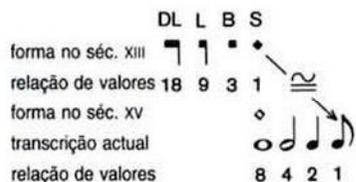
— citação dividida em dois no motetus, servindo de enquadramento a outras melodias.

O exemplo musical da fig. B mostra o estribilho «cele m'a amour donee...» («ela deu-me o seu amor, a ela pertencem o meu coração e o meu corpo») como *triplum* por cima do conhecido tenor *In seculum* (cf. p. 202) e como *motetus* por cima do tenor *Ne* (de *Adjuva me domine*, parte do gradual de Santo Estêvão *Sederunt principes*). Isto conduz a problemas harmónicos e rítmicos, os quais, todavia, se resolvem mediante uma leve variação do estribilho.

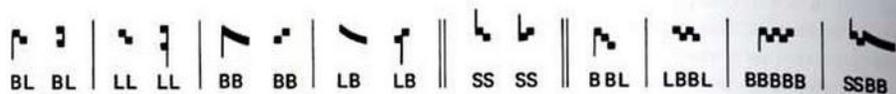
O hoquetus. Já na época de Notre-Dame existem nas vozes superiores dos *organa*, a partir de ca. 1200, passagens em que as vozes apresentam alternadamente pausas, de modo tal que sempre uma se cala quando canta a outra, e vice-versa. A alternância ocorre com rapidez e nota a nota, de modo que se interpretou a palavra *hoquetus* como correspondendo à palavra «solução» em francês. Os teóricos qualificam o *hoquetus* como uma «fragmentação da voz» («truncatio vocis», FRANCO DE COLÓNIA). De entre as várias vozes, são sempre apenas duas que fazem *hoquetus*, por exemplo, as vozes superiores na fig. C sobre o tenor de ritmo regular. As passagens de *hoquetus* são virtuosísticas e expressivas. Por isso, estão situadas em momentos da composição de grande importância quanto a texto e forma. No decurso do século XIII e mais tarde, o *hoquetus* deixa de ser uma técnica de composição e passa a ser um género. No *Codex Bamberg* encontram-se *hoqueti* sem textos, evidentemente pensados para instrumentos, sobre o tenor *In seculum* (fig. C; cf. p. 212, fig. B).

Compositores e teóricos da Ars antiqua:

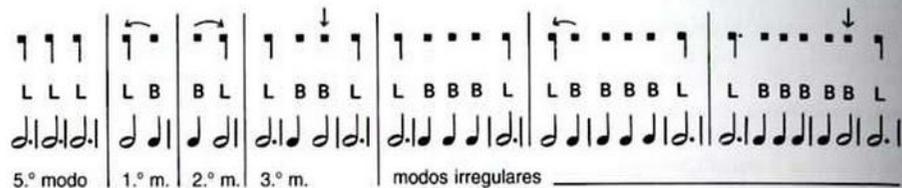
- JOHANNES DE GARLANDIA, ca. 1190-1272, Paris, *De musica mensurabili positio*, ca. 1240.
- FRANCO DE COLÓNIA, *Ars cantus mensurabilis*, ca. 1280.
- HIERONYMUS DE MORAVIA, segunda metade do séc. XIII, Paris, escreveu uma grande compilação com acrescentos próprios.
- ANONYMUS 4 (CS I), depois de 1272, Inglaterra, *De mensuris et discantu*.
- ADAM DE LA HALLE, ca. 1237-1287 ou 1306, conhecido troveiro.
- JEHANNOT DE L'ESCUREL, † 1303, conhecido, entre outras coisas, como compositor de canções.
- PETRUS DE CRUCE, segunda metade do século XIII, compositor posterior a FRANCO DE COLÓNIA, muito provavelmente mestre de JACOBUS DE LIÈGE.
- JOHANNES DE GROCHEO, ca. 1300, Paris. *De musica*. tratado muito moderno.
- WALTER ODINGTON, começos do século XIV em Evesham, Inglaterra, *De speculatione musices*.
- JACOBUS DE LIÈGE, ca. 1260-1330, Paris e Liège,



A. Notas individuais



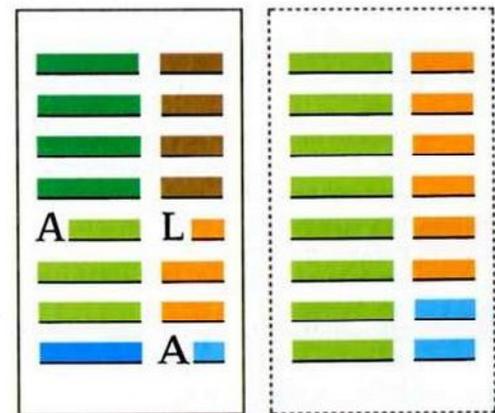
D. Ligaduras (1-14), forma base de duas notas (BL) com variantes e ligaduras de várias notas



E. Perfeição, imperfeição (↖) e alteração (↓) (1-7)



F. Ponto (1-4)



I. Aspecto da notação no Codex Montpellier, f. 278 e 278v



B. Plica

C. Conjunturas

A aplicação de textos às vozes superiores das cláusulas e a diferenciação dos ritmos no século XIII criaram a necessidade de dissolver as combinações modais de ligaduras e de definir ritmicamente a nota individual. Isto conduziu à **notação mensural** ou de medida, cujo primeiro teórico e inventor foi FRANCO DE COLÓNIA. Este escreveu o seu tratado *Ars cantus mensurabilis* ca. 1280.

Cantus mensurabilis, ou também *musica mensurabilis*, é a música polifónica cujas durações de sons se podem referenciar entre si e «medir-se» num sistema de medidas regulado por relações numéricas. O conceito oposto *cantus planus* designa o cantochão monódico cuja rítmica uniforme, ou seja livre e não susceptível de medição, não se anotava.

A **notação mensural** esteve em uso até ca. 1600, antes de se impor a **notação moderna** com o seu sistema de compassos. A notação mensural de FRANCO DE COLÓNIA utilizava notas negras (*notação mensural negra*). Nos séculos XV-XVI, essas mesmas notas passaram a ser ocas (*notação mensural branca*).

Notas individuais (fig. A)

A unidade principal é a **brevis**, também denominada **tempus** (tempo), *unidade de pulsação* ou *de tempo*. A sua duração corresponde à medida mínima de uma sílaba cantada («quod est minimum in plenitude vocis», FRANCO DE COLÓNIA).

A brevis tem 3 **semibreves** e a **longa** 3 breves. O valor de maior duração é a **duplex longa** (2 longas). À excepção desta, o sistema é ternário: com o conteúdo simbólico da Trindade, as unidades ternárias são consideradas perfeitas e a sua duração, em especial a da longa, como a perfeição (*perfectio*).

Os valores mais pequenos continuaram a subdividir-se e a sua pulsação tornou-se mais lenta. No aspecto formal, a semibrevis negra do século XV corresponde ao losango oco, e actualmente à semibreve de forma redonda. Para reproduzir correctamente a relação de tempo, transcreve-se a brevis como unidade de tempo em forma de semínima (com ponto), a semibrevis em forma de colcheia, etc. (relação de transcrição de 8:1, fig. A).

Combinações de notas

Plica é uma pequena linha que parte da cabeça da longa ou da brevis. Significa uma nota ornamental ascendente ou descendente, cuja duração é geralmente a metade da nota principal (fig. B).

Conjunturas são combinações de semibreves rápidas, subtraídas à nota principal. Os valores breves precedem sempre o mais longo (fig. C).

As **ligaduras** representam as notas *ligadas*, que originalmente correspondiam a uma mesma sílaba. No entanto, FRANCO DE COLÓNIA confere-lhes um significado rítmico individual. O ponto de partida é constituído pelas antigas ligaduras modais B(revis)-L(onga), descendentes e ascendentes (fig. D, 1 e 2, cf. p. 202, fig. C e D). Uma modificação do começo ou do fim de uma ligadura significava a *virga* (fig. D, 11-14).

1 a 3); ascendente: começo *com haste*, a B converte-se em L (fig. D, 2 a 4); *notação oblíqua* descendente com haste: a L converte-se em B (fig. D, 1 a 5); longa quadrada superior *virada para a direita*: a L converte-se em B (fig. D, 2 a 6), etc. Uma *haste ascendente* no começo indica duas semibreves (fig. D, 9-10). Nas ligaduras de várias notas, todas as notas intermédias são breves, e o começo e fim lêem-se como ligaduras de duas notas (fig. D, 11-14).

Perfeição, imperfeição e alteração

Uma longa que precede outra longa é sempre perfeita, uma sucessão de longas corresponde ao 5.º modo (fig. E, 1). Se a uma longa se soma uma brevis, esta subtrai-se à longa: converte a longa em *imperfeita*. Uma imperfeição partindo de trás corresponde ao 1.º modo, e partindo da frente, ao segundo (fig. E, 2 e 3). Se 2 breves estão situadas entre 2 longas, a primeira brevis permanece inalterada (*brevis recta*), e a segunda é duplicada (*brevis altera*). Esta *alteração* corresponde ao terceiro modo (fig. E, 4). Se há mais de 3 breves situadas entre 2 longas, emprega-se a imperfeição e a alteração (fig. E, 5-7).

Os **pontos** provocam formações diferentes de perfeições. Assim, o ponto de divisão separa 2 breves e impede a alteração (cf. figs. E, 4 e F, 1), enquanto que o ponto de perfeição situado atrás de uma longa protege esta da imperfeição (cf. F, 2 e E, 2).

Todas as regras para a relação entre a longa e a brevis valem também para a relação entre a brevis e a semibrevis. A semibrevis de um tempo é denominada *minor* e a de dois tempos *major* (fig. G).

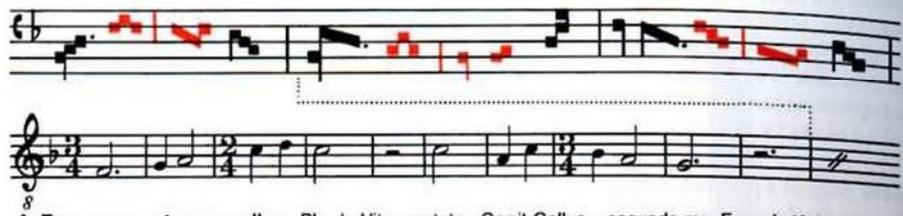
As **pausas** podem provocar imperfeição, mas não podem ser imperfeitas ou alteradas: o número de espaços atravessados corresponde às unidades de brevis que dura a pausa, ou seja, 3 espaços para a pausa perfeita da longa, 2 para a imperfeita, etc. (fig. H).

Os manuscritos mais importantes da Ars Antiqua são:

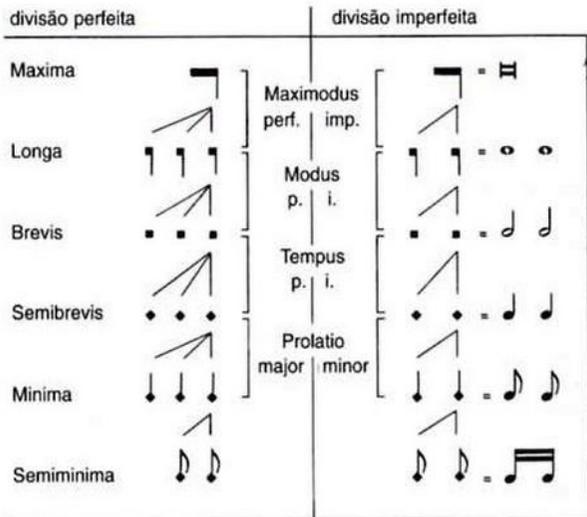
- **Bamberg (Ba)**, Staatsbibliothek, lit. 115, ca. 1300, Norte de França; 100 motetes (99 a 3 vozes e um a 4 vozes), ordenados alfabeticamente segundo o *motetus*; no apêndice: 1 *conductus* e 7 *hoqueti* instrumentais.
- **Burgos (Hu)**, Monasterio de Las Huelgas, começo do século XIV, Burgos; 186 peças (*organa*, motetes, *conductus*, etc.).
- **Montpellier (Mo)**, Bibliothèque de la Faculté de Médecine H. 196, séc. XIV, Paris; aproximadamente 330 peças (em especial, motetes), fascículos 1-6 repertório antigo, 7-8 repertório novo (ca. 1300).
- **Turim (Tu)**, Biblioteca Reale, vari 42, ca. 1350, Liège; 34 peças (*conductus*, motetes).

Os manuscritos têm formato *in-4.* e estão dispostos de forma adequada à execução prática. As vozes dos motetes estão dispostas, separadamente, em colunas: à esquerda o *triplum*, à direita o *motetus*, em baixo o *tenor*, mas sempre de modo que se *virge* a página em simultâ-

- DL Duplex Longa
- L Longa
- B Brevis
- S Semibrevis



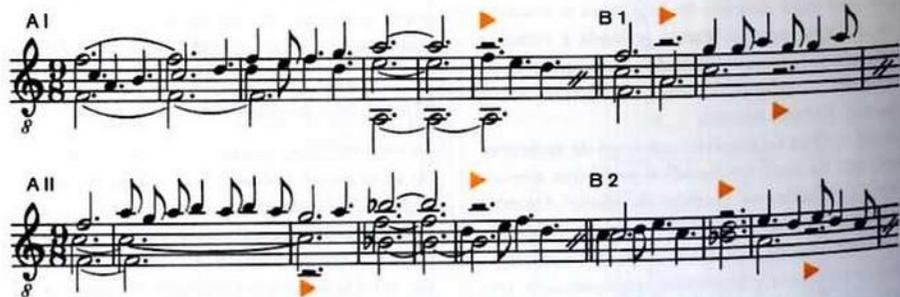
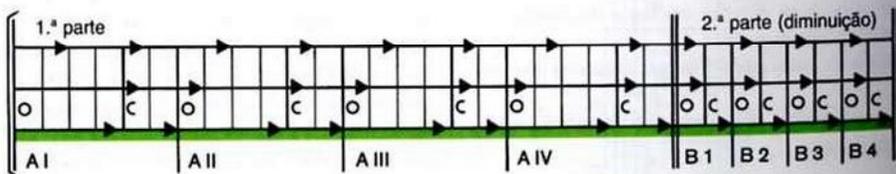
A. Tenor com notas vermelhas, Ph. de Vitry, motete «Garrit Gallus», segundo ms. Fauv, f. 48 (1316)



C. Tipos de tempus



B. Sistema mensural da Ars nova



D. Motete isoperiódico, Ph. de Vitry, «Garison», estrutura e periodização

▶ Pausa (fim de período) A, B Tenor-color I... 1... Tenor-talea ■ Tenor

A época da Ars nova compreende, aproximadamente, os anos entre 1320 e 1380. É especificamente francesa, com centro em Paris.

A denominação desta época remonta ao tratado de PHILIPPE DE VITRY de 1322 intitulado *Ars nova*. Anteriormente, JOHANNES DE MURIS, matemático e astrônomo da Sorbonne, tinha já exposto o sistema mensural da Ars nova no seu *Notitia artis musicae* de 1321. Na disputa gerada acerca da Ars nova interveio JACOBUS DE LIÈGE, o último autor a compilar o conjunto de toda a teoria musical especulativa da Idade Média nos 7 vastos livros do seu *Speculum musicae* de 1321-1324; neles defende, com vigor mas também com competência, a *Ars antiqua*. As inovações da *Ars nova* reportam-se essencialmente aos domínios seguintes:

- motete (isoperiodicidade, isorritmia),
- canção polifônica (cantilena),
- sistema mensural,
- notação mensural.

O *organum* e o *conductus* desaparecem. Predomina a música profana. Neste facto manifesta-se a debilidade interna da Igreja no século XIV. De Avignon, o Papa JOÃO XXII condena mesmo a *Ars nova* na sua bula *Docta Sanctorum*, de 1324-25 (com ameaça de sanções, eclesiásticas se a música nova for executada na igreja).

O sistema e a notação mensurais ampliam o antigo sistema de FRANCO DE COLÓNIA. A unidade mais pequena é, oficialmente, a mínima, mas por volta de 1320 também esta é já divisível, embora somente em 2 semiminimas, e não ainda em 3. A máxima, no entanto, também pode ser tripartida. O sistema mensural ternário compreende assim 4 níveis (*gradus*) completos:

- Maximodus: relação máxima-longa,
- Modus: relação longa-breve,
- Tempus: relação breve-semibreve,
- Prolatio: relação semibreve-mínima.

Além da divisão ternária aparece com plena validade a binária (ainda que qualificada de *imperfeita*). Esta tem um quinto *gradus*: mínima-semiminima. Como as notas em si não permitem descobrir se estão divididas de maneira binária ou ternária, o modo de divisão indica-se amiúde por meio de notas vermelhas ou de sinais mensurais especiais.

1. **Notas vermelhas.** Designam uma mudança transitória de mensura (mudança de compasso). O primeiro exemplo é o tenor do motete *Garrit gallus-In nova fert* de VITRY (inventor das notas vermelhas?). Consta de duas secções de igual estrutura rítmica, com a sucessão: negro LBB, vermelho BBL, pausa de 2 tempos, vermelho LBB, negro BBL, pausa de 3 tempos (fig. A). Mediante a imperfeição, a alteração e a mudança de compasso, resultam diferentes valores das notas.

2. **Sinais de mensuração.** São usados para trechos mais prolongados, especialmente para as 4 combinações de *tempus* e *prolatio*:

- *tempus perfectum* (B = 3 S) *cum prolatione maiori* (S = 3 M), correspondente ao compasso de $\frac{3}{4}$;
- *tempus perfectum* (B = 3 S) *cum prolatione minori* (S = 2 M), correspondente ao compasso de $\frac{3}{8}$;

— *tempus imperfectum* (B = 2 S) *cum prolatione minori* (S = 2 M), correspondente ao compasso de $\frac{2}{4}$.

Os sinais são um círculo para o *tempus perfectum*, um semicírculo para o *tempus imperfectum*, um ponto para *cum prolatione maiori*, e sem ponto para *cum prolatione minori* (fig. C).

O círculo conservou-se durante muito tempo como sinal de compasso (ainda utilizado por BACH), enquanto que o semicírculo continua a significar o compasso de $\frac{3}{4}$ ainda hoje.

O motete é o género principal da Ars nova, em especial o motete duplo francês. O seu conteúdo refere-se ao amor, à política, a questões sociais, etc. Apesar de o motete continuar a ser uma peça para entendidos, converteu-se, ao mesmo tempo, numa forma artística pública. Sobretudo o motete isoritmico permanece, durante cerca de 150 anos, um género tradicional para as altas festividades. As suas partes são mistas, vocais-instrumentais:

- **Triplum:** converte-se no *cantus* na tessitura de soprano, vozes de crianças ou masculinas agudas, ritmo rápido (p. ex., $\frac{3}{8}$ na fig. D);
- **Motetus:** voz principal em tessitura de contralto, de movimento equilibrado;
- **Tenor:** voz de apoio instrumental em valores longos e compassos grandes (valores longos, p. ex. $3 \times \frac{3}{8}$, fig. D). Por vezes junta-se um *contratenor* da mesma índole.

Forma do tenor, diminuição e aumentação. O tenor ainda continua a ser um melisma gregoriano elaborado segundo um modelo rítmico. Este modelo é mais longo e chama-se *talea* (do francês *taille*, corte, secção, em poesia esquema métrico de um poema). Na fig. A, a *talea* mede 10 compassos e repete-se 3 vezes, na fig. D mede 6 compassos grandes e repete-se 4 vezes (A I-IV). A segunda parte da fig. D tem uma *repetição das notas do tenor* (color). Ao mesmo tempo, abrevia a medida: 6 grandes unidades convertem-se em 2 (B 1-4, no exemplo musical: as *semibreves com duplo ponto* fá, lá, etc. convertem-se em *mínimas com ponto* fá, lá, etc. no tenor). O encurtamento chama-se *diminuição* e o alargamento *aumentação*. Ambos os procedimentos são assinalados por meio de sinais mensurais, sem uma nova notação do tenor. A maioria dos motetes da *Ars nova* têm uma parte em diminuição (segunda parte, cf. fig. D).

Isoperiodicidade. Para levar as vozes superiores a um ordenamento correspondente ao do tenor, VITRY adapta a construção periódica, por cima das diversas secções do tenor. As cesuras (pausas) aparecem sempre no mesmo lugar, p. ex., na fig. D, no *triplum* A I, c. 6 = A II, c. 6, etc.; no *motetus* B 1, c. 3 = B 2, c. 6, etc. São possíveis pequenos desvios, p. ex. no *motetus* A I, c. 3 = A II, c. 3. A divisão em períodos iguais (*isoperiodicidade*) não toma em conta o material melódico, e, por vezes, nem

Cantus
Contratenor
Tenor

IA II III IV V
II II III IV V
I II III IV V

5/3 | a a b b c c | 7/4 | c d d e e f f | 7/4 | g g g g h h i i | 1/1 | i |

1.ª parte 2.ª parte 3.ª parte

Tenor

A. G. de Machaut, Motete a 3 vozes, «Trop plus-Biauté-Je ne suis», estrutura e tenor de *rondeau*

Ballade: A B → A A B (a₁ a₂ b)

Virelai: A B C → A B B C A (a₁ b₁ b₂ c a)

Rondeau: A B → A B A A B A B (a₁ b₁ a₂ a₃ b₂ a₁ b₁)

1. 4. 7. 2. 8. 3. 6. 5.

Rondeau

B. Formas de notação de canções de discante

Cantus
Contratenor
Tenor

Je puis trop bien ma - - - da-me com-pa-rer A
D'y - - - voi - re fu, tant belle et si sans per Que

1. 2.
l'y - ma - ge que fist Py-ma-li - on. que Me-de-e Ja - zon.
plus l'a - ma

C. Estrofe de uma *ballade* a 3 vozes de G. de Machaut

hoquetus	canto texto	a, a', b... rima (texto)
pausa	instrumentos	← cadência	A, B, C... música
tenor	refrão (coral)		I, II, III... talea

Isoperiodicidade (continuação). Outro exemplo de isoperiodicidade é o motete de MACHAUT *Trop plus-Biauté-Je ne suis* (*triplum-motetus-tenor*). Como tenor não tem uma melodia gregoriana, mas antes um *rondeau*, presumivelmente composto pelo próprio MACHAUT. Eis o seu refrão:

«Je ne suis mie certains d'avoir amie, mais je suis loy- aus amis» (*Não estou seguro de ter uma amiga, mas sou um leal amigo*).

A sua parte A inicia-se com um fá e termina numa semi-conclusão sobre dó. A parte B reconduz-nos ao fá. Por outro lado, a parte A consta de 2 motivos iguais, que também retornam em B, ligeiramente variados (exemplo musical, fig. A).

A disposição geral do tenor de motete corresponde agora exactamente à forma de *rondeau* («ad modum rondelli»): AB = talea I, A = talea II, A = talea III, AB = talea IV, AB = talea V (cf. figs. A e B, *rondeau*). O tenor determina a extensão, estrutura, tonalidade e conteúdo do motete. O texto e a configuração musical das vozes superiores são concebidos em função do tenor. O *motetus* (aqui como contratenor) e o *triplum* (neste caso como *cantus*) têm formas estróficas diferentes: o *triplum* é uma estrofe de *laïch*, à maneira de uma sequência, com rimas duplas contínuas *aa bb cc...*, e o *motetus* é uma estrofe de *laisse*, à maneira de uma litania, sobre uma mesma rima *aaaa...*; o *triplum* é muito mais extenso que o *motetus*: 10 versos duplos contra 12 versos simples. Ambos comentam o tenor, ao elogiar a beleza da adorada e aludindo, ao mesmo tempo, à sua virtude.

O motete comporta três grandes partes, cada uma com passagens em *hoquetus* no final:

- parte 1: talea I, relação de versos *triplum-motetus* 5:3;
- parte 2: taleas II e III com sobreposição, relação de versos 7:4;
- parte 3: taleas IV e V, com a última secção do tenor, B, como conclusão especial.

Os períodos das cadências e das pausas são iguais nas vozes superiores, de modo que o *cantus* e o contratenor têm uma intensa relação recíproca.

A **isorrítmia** vai ainda além da isoperiodicidade: a igualdade não se aplica apenas à estrutura dos períodos, mas também aos **valores das notas** dos mesmos. A organização racional do tenor com subdivisão em *color* (altura de som) e *talea* (duração do som) também se estendeu, desse modo, às vozes superiores. O motete isorrítmico constitui o cume em matéria de estruturação racional na música gótica. Ao mesmo tempo, a isorrítmia consegue um equilíbrio entre a melodia expressiva e o incremento da coloração harmónica (terceiras, cromatismo).

A isorrítmia também transitou do motete para as partes da missa e para as canções. Um exemplo é constituído pelo *Agnus Dei* da Missa de MACHAUT (p. 218). VITRY e MACHAUT compunham já motetes isorrítmicos na década de 1320.

panhantes. A espinha dorsal deste processo é constituída pela estrutura a 2 vozes de discante e tenor (melodia da canção e voz acompanhante), a que se pode juntar o contratenor como voz de preenchimento na tessitura de tenor. As mesmas composições chegaram-nos muitas vezes a 2 e a 3 vozes. Por vezes, existe também uma quarta voz na tessitura de *cantus* (*triplum*).

Na técnica da **cantilena** (também canção de discante) aplica-se sobretudo formas de refrão *ballade*, *rondeau* e *virelai* (cf. p. 192). A forma de notação mostra claramente como, a partir de umas poucas células musicais, e graças à diferente repetição e aplicação de textos às mesmas, se obtém extensas e complexas combinações de canções (fig. B):

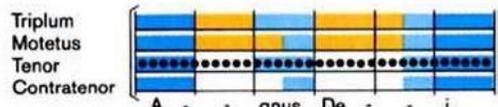
— **Ballade** (do francês *baler*, dançar). Tem normalmente uma introdução (*envoi*) e três estrofes com refrão. Na *ballade* retrógrada de MACHAUT, o refrão é melodicamente igual às estrofes, e também carece de *envoi*, de modo que só se escreve a estrofe de canção. Como de costume, o resto do texto escreve-se noutra parte, mas não por debaixo das notas. — A *ballade* é a forma mais frequente da técnica de cantilena (daí que LUDWIG fale também da *técnica da ballade*). Das 42 *ballades* com música de MACHAUT (*ballades notées*, ao contrário dos seus 204 textos de *ballades* sem música), só uma está escrita a uma voz, enquanto que 19 estão a 2 vozes, 15 a 3 vozes e 4 a 4 vozes, a que se soma, à maneira do motete, uma *ballade* dupla (a 3 vozes) e uma *ballade* tripla (a 4 vozes).

A fig. C mostra a estrofe de uma *ballade* a 3 vozes de MACHAUT. Sobre a tranquila base instrumental, flutua o animado *cantus* com os seus vocalizos livres.

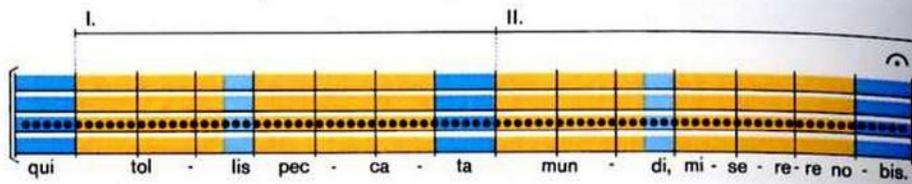
— **Rondeau**, canção de ronda, de tipo monódico com refrão coral, e sem ele na sua forma polifónica, consta apenas de dois membros melódicos A e B, que se repetem segundo a sucessão de versos 1-7 (fig. B). De 21 *rondeaux* de MACHAUT, 8 estão escritos a 2 vozes, 11 a 3 vozes e 2 a 4 vozes, encontrando-se entre eles casos peculiares como jogos de cânones, de números e de rimas.

— **Virelai** (do francês *vire*, virar, e *lai*). É mais raro do que o *rondeau* e a *ballade*; ao refrão A segue-se uma estrofe de canção com estâncias BB e epodo C, retornando depois novamente o refrão A. A e C podem ser melodicamente iguais. Diferentemente do *rondeau* e da *ballade*, os versos são de extensão desigual. De 34 *virelais* de MACHAUT (*chansons balladées*), 26 estão escritos a 1 só voz, 7 a 2 vozes e somente um a 3 vozes.

As **passagens em hoquetus** são mais frequentes no século XIV que no século XIII. Aparecem ainda em lugares peculiares da composição, como por exemplo no final dos motetes e das suas partes. MACHAUT escreveu



■ pontos de repouso
■ isorritmia
●●●● tenor litúrgico
■ cores diferentes



Triplum
Motetus
Tenor
Contratenor

I.

II.

Guillaume de Machaut, Missa a 4 vozes, Agnus Dei, 1.ª parte (isorritmica)

A **chasse** (do francês, também *chace*, caça) é um cânone a 3 vozes em uníssono, cujo conteúdo relata uma cena primaveril ou de caça, existindo um certo paralelismo entre a perseguição dos animais e a sucessão das vozes canônicas; também pode ser designada por *fuga*. A denominação latina do cânone é *rota*, ou seja, roda (*radel*, *round*), com referência ao movimento circular das vozes, assim como à apresentação gráfica circular de alguns cânones. O princípio do cânone está já presente no procedimento de permuta de vozes, sobretudo nas vozes superiores dos motetes ingleses no século XIII (e também em breves passagens das cláusulas de Notre-Dame).

Ordinário da missa

No século XIV, a composição do Próprio vê-se substituída, de forma crescente, pela composição polifônica de partes do Ordinário: **Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus e Agnus Dei**. Normalmente, o coro cantava-as como cantochão a uma voz. Este coro, ou seja, a *Schola cantorum* eclesiástica e, a partir de então cada vez mais, a *capela da corte*, cantava também o Ordinário polifônico. Este era composto por secções individualizadas (de uma maneira não cíclica), compiladas de forma correspondente nos manuscritos, começando pelos Kyrie. Desta maneira, o modo de composição destas secções é também muito variado:

- 1. Composições sobre gregoriano:** emprega-se sobretudo nos trechos com abundância de texto, como o Gloria e o Credo; a melodia do cantochão encontra-se no tenor, mas é livre, e não ordenada; todas as vozes têm o mesmo texto; a técnica de composição é simples, quase sempre acórdico-silábica.
 - 2. Composições em estilo de motete:** sobretudo no Kyrie e Agnus Dei. O *cantus firmus* encontra-se no tenor, e está ordenado como no motete, enquanto que as vozes restantes se movem de maneira muito diferente, ainda que tenham o mesmo texto que o tenor e raras vezes tenham texto próprio, como no motete; no entanto, existe sempre pluralidade de textos no **Ita missa est** que, durante muito tempo, ainda se compôs polifonicamente, constituindo desse modo o termo do ciclo do Ordinário.
 - 3. Composições em estilo de cantilena:** para secções com abundância de texto, sem *cantus firmus*, com uma voz superior condutora, livremente inventada (como a *ballade* profana, daí que LUDWIG a denomine também *missa-balada*), ou com uma paráfrase do gregoriano na voz superior.
- Também os primeiros **ciclos do Ordinário** são combinações livres de andamentos, não constituindo ainda ciclos musicais. Além das missas a 3 vozes de Toulouse (fragmento) e Besançon, conhecem-se sobretudo dois exemplos:
- **Missa de Tournai**, a 3 vozes, começos do século XIV, do manuscrito de Tournai, andamentos de diversas épocas: antigos ritmos modais nas elaborações de *cantus firmus* do Gloria e do Credo.

— **Missa de G. de Machaut**, a 4 vozes, Kyrie, Sanctus, Agnus e It'e missa est em estilo de motete, Gloria e Credo em estilo de cantilena. Na p. 218 pode ver-se a primeira parte do Agnus. O tenor procede da Missa XVII. O **Agnus Dei** canta-se com três pontos de repouso no começo, no meio e no final (compassos 1, 3, 5-6). No compasso 4, ambas as vozes superiores, apesar de constituídas por material sonoro diferente, exibem o mesmo ritmo que no compasso 2: são, pois, *isorrímicas*.

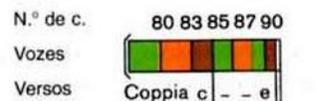
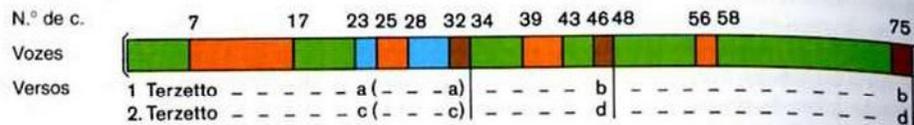
Continua depois esta disposição, projectada em grande escala, por assim dizer, nas secções I e II, que constituem, ao mesmo tempo, as *taleas* do tenor. Nas vozes restantes é fácil seguir a isorritmia: no exemplo musical, os compassos ritmicamente iguais estão exactamente sobrepostos (linhas I e II). Aparecem assim no contratenor, em ambas as linhas: pausa, 3 mínimas, pausa, mínima, semibreve, etc.; as notas sobre *tollis pecca* são lá fá mi ré lá sol lá, etc., mas sobre *mundi miserere* são dó' fá sol lá dó' si b lá, etc. Há algumas excepções, que aparecem como ornamentações, em valores mais curtos (*colores*).

A maioria das partes de Ordinário encontram-se nos manuscritos de *Ivrea* e *Apt*, que contêm todo o repertório da capela papal de Avignon (entre 1309 e 1377, os Papas, residiram em Avignon — o exílio babilónico —, onde também houve um Antipapa durante o Grande Cisma de 1378-1417/30).

O manuscrito de Apt transmitiu-nos também **hinos a 3 vozes**, com a melodia principal na voz superior e texto igual nas restantes.

Na predilecção de que gozavam o motete e a canção de discante no século XIV, revela-se o começo de um novo sentimento profano da música. Nele, a temática e as imagens dos textos são, acima de tudo, «românticas», na sua alta estilização de sentimentos e formas antigos, inclusivamente da mitologia antiga. A isto corresponde a refinada melodia na canção e no motete, assim como a rítmica cinzelada da Ars nova. O compositor manifesta-se pessoalmente como criador da obra de arte polifônica. É a sua realização pessoal que assegura autonomia estética à nova música. Os dois compositores mais famosos já não eram servidores anónimos no âmbito de uma música servil, mas sim, ao mesmo tempo, poetas e personalidades cosmopolitas que gozavam de grande consideração.

PHILIPPE DE VITRY (1291-1361), de Vitry, na Champagne, músico-poeta e político em Paris, amigo de PETRARCA, a partir de 1351 bispo de Meaux.
GUILLAUME DE MACHAUT (ca. 1300-1377), de Machaut, Champagne, a partir de 1323 secretário de JOÃO, Duque do Luxemburgo e Rei da Boémia. Viagens prolongadas por toda a Europa, a partir de 1340 cônego da Catedral de Reims; vasta obra poética, além de 23 motetes, 18 lais, cerca de 100 canções, uma Missa, e outras obras. — MACHAUT fez compo-



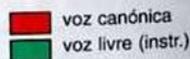
Angnel son bianco e vo belando, be, be
(An)gnel son bianco e vo belando, be, be, be, be, be, be, be
E per ingiuria di capra superba
Belar convego e per d'un boccon d'erba
Il danno è di colu'i dico in tè,
(Il danno è di colu'i dico in tè, be, be, be, be, be, be,
Che grasso mi de'aver cho'llana bionda,
Se capra turba che non m'abbi tonna
Or non so bene che di me se'ra
Ma pur guisto singnor men mal vorta

A. Giovanni da Firenze, Madrigal a 2 v. «Angnel son bianco», distribuição de melisma e texto

Primus
Secundus
Tenor

Ritornello

B. Mestre Piero, caccia «Chon brachi assai»
Princípio estrutural e começo do ritornelo



I. binaria

II. quaternaria

senaria imperfecta

III. octonaria

ternaria

senaria perfecta

novonaria

duodenaria

C. Divisão italiana da brevis

Durante o século XIV desenvolve-se em Itália uma polifonia autónoma. Trata-se de uma arte da canção profana para vozes masculinas agudas com acompanhamento instrumental. Inicia-se um pouco mais tarde que a Ars nova francesa, mas supera-a em impulso melódico e clareza harmónica. No entanto é-lhe inferior no que diz respeito à estrutura refinadamente racionalista e à complexidade rítmica.

A arte da canção polifónica do Trecento está a cargo da aristocracia: até ca. 1350 nas cidades do Norte de Itália e depois especialmente em Florença. As cortes mais importantes do Norte de Itália eram:

- **Milão:** as signorias dos VISCONTI (LUCCHINO e GIOVANNI) e dos SFORZA;
- **Verona:** as famílias DELLA SCALA (ALBERTO e MASTINO II);
- **Mântua:** os GONZAGA;
- **Pádua:** os DELLA SCALA e DA CARRARA;
- **Modena e Ferrara:** a família D'ESTE.

Foram feitas composições principalmente sobre textos de PETRARCA (1304-1374), BOCCACCIO (1313-1375) e SACCHETTI (1335-1400).

A história da origem da música do trecento é objecto de controvérsia. Durante os séculos XIII e XIV, Itália assistiu ao florescimento da canção homofónica (*lauda*). Por isso atribui-se a nova polifonia à influência provençal, bem como ao *conductus* francês. Teorias mais recentes sustentam que houve na Itália do século XIII uma grande música sacra polifónica, sobretudo com composições a duas vozes, nas quais a voz principal se situava na parte superior e que, além disso, a rica prática improvisatória de cantores e instrumentistas se teria concretizado nas composições do Trecento.

À primeira geração dos compositores activa ca. 1330-1350 pertencem:

- JACOPO DA BOLOGNA;
- GIOVANNI DA CASCIA (GIOVANNI DA FIRENZE), actuou, entre outras cidades, em Milão e Verona;
- DONATO DE FLORENTIA, VINCENZO DA RIMINI, PIERO DI FIRENZE, GHERARDELLO DE FLORENTIA.

Os géneros principais do Trecento são o **madrigal** (conservaram-se ca. de 178), a **caccia** (ca. de 26) e a **ballata** (umas 420, quase exclusivamente a uma voz, na primeira geração).

O **madrigal** trata dos idílios pastorais e campestres, do amor numa forma críptica, às vezes também de grosseira comicidade, da moral e da sátira (acerca do nome do género, cf. p. 127). A sua forma poética abarca 2 a 3 estrofes e um ritornelo (p. 126, fig. A). As estrofes têm a mesma melodia e o ritornelo melodia nova. A composição é a 2 vozes (mais tarde também a 3), estando a voz principal na parte superior e utilizando-se o mesmo texto para ambas as vozes ou para todas elas. A sua voz inferior, o tenor, é de invenção e condução livres, o que se passa também com a sua condução (não ordenada à maneira francesa), sendo ambas sumamente melódicas e, sobretudo a voz superior, cheia de prolongados melismas (coloraturas). — Como forma mista com a caccia existiu o **madrigal**.

No madrigal *Angnel son bianco* de GIOVANNI DA FIRENZE (fig. A), o texto amoroso é estilizadamente rústico (a amada é um cordeiro branco, etc.). Os pontos de repouso estão situados no final das linhas. A primeira linha repete-se (o ponto de repouso desloca-se de forma correspondente). Cada linha começa e acaba com um melisma como se verifica pela distribuição do texto. Do esquema da fig. A, fiel às proporções (1 mm = 1 compasso) depreende-se claramente que os melismas ocupam mais espaço que as partes do texto: predomina a música «pura».

O madrigal é propício à descrição sonora: o «belando» (*balindo*) converte-se num *hoquetus* que, inclusive, se prolonga na repetição da linha.

O ritornelo é relativamente curto, quando comparado com o madrigal no seu todo (exemplo musical p. 126). Apesar de prevalecerem as consonâncias perfeitas (uníssonos, quinta e oitava), aparecem muitas terceiras, dando vida à composição e conferindo-lhe brandura e plenitude sonora. Predomina sempre a linha melódica das vozes individuais. Daí resultam com nitidez as cadências à oitava (c. 3-4) e à quinta (c. 7-8).

A **caccia** (em italiano, caça) trata, tal como a *chasse* francesa, das caçadas e de outras cenas turbulentas, adornadas com interjeições. Mais tarde também se compôs sobre textos amorosos, etc.

Regra geral, a *caccia* tem 2 vozes superiores animadas, que se movem canonicamente (canon em uníssonos) e que expõem o texto, e uma voz inferior instrumental, calma e livre. Esta voz inferior encontra-se ausente nalgumas peças. — A *caccia* é bipartida: à sua extensa primeira parte segue-se um breve ritornelo.

Na *caccia* *Chon brachi assai* do Mestre PIERO (fig. B) há uma grande distância canónica entre as entradas de ambas as vozes na primeira parte (8 compassos); essa distância é pequena no ritornelo (1 compasso, cf. exemplo musical). O ritornelo também pode ser livremente imitativo.

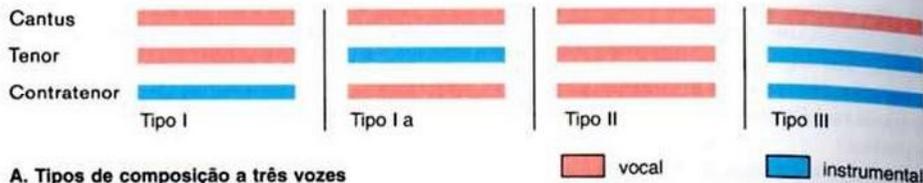
Na **rítmica e na notação** do Trecento (fig. C) considera-se a **brevis** como o valor fundamental. A sua divisão (*divisio*) em três graus dá origem aos diferentes tipos de compassos:

o **primeiro grau** divide a *brevis* em 2 ou 3 partes («semínimas»), ou seja em compasso par ou ímpar, em igualdade de condições;

o **segundo grau** divide a *brevis* em 4, 6 ou 9 partes («colcheias»), aparecendo o 6 como 2 vezes 3 (senária imperfeita = $\frac{6}{4}$) e 3 vezes 2 (senária perfeita = $\frac{3}{2}$). Estas divisões correspondem às 4 classes de tempo da Ars nova francesa (cf. p. 214, fig. C);

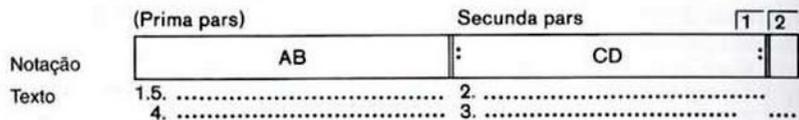
o **terceiro grau** divide a *brevis* em 8 ou 12 partes (semicolcheias).

Além disso, utiliza-se um sistema de 6 linhas, para além da forma francesa das notas e dos pontos de divisão (de *brevis*, *semínima*, *colcheia*, *semicolcheia*, *quarta*, *quinta*, *sexta*, *setima*, *octava*, *nona*, *decima*, *undecima*, *duodecima*).



A. Tipos de composição a três vozes

partes formais	refrão	estância	estância	epodo	refrão
em italiano	ripresa	piede	piede	volta	ripresa
texto (rima)	aa	bc	bc	ca	aa
sequência de linhas	1. ^a	2. ^a	3. ^a	4. ^a	5. ^a
música	AB	CD	CD	AB	AB



B. Estrutura e forma de notação de uma ballata

1.5. Più bel - la don - n'al mon - do m'a non fi
 4. Che den - tro nel - la men - te son ra - col

- a, Se non re - gnia pie - ta - - - te Che lla
 - ti, Per ch'io non ve - gio an - cho - - - ra Ne ri

bil - ta t'a - dor - ri'e le - gia - - - dri - - - a.
 re quell' o - ra che sia - te pi - - - a.

2. Gli ochi à lu - cen - ti pien di va - ghi ra - ci Gli a - t - le - gia
 3. Che spes - so sol per gli o - chi so' sel - - - vag - gi Mi fano spar - ger

dr'e cha-pe'bion-d'e fol - - - ti.
 gran pian-ti e sos-pir mol - - - ti.

C. Francesco Landini, Ballata «Piu bella donn'al mondo», estrofe I

A segunda geração de compositores abarca aproximadamente, de 1350 a 1390. A ela pertencem BARTOLINO DA PADOVA, LAURENTIUS DE FLORENTIA, NICCOLÒ DA PERUGIA, PAOLO TENORISTA e a figura principal da música do Trecento,

FRANCESCO LANDINI (também LANDINO, ca. 1335-1397), nascido em Fiesole, ficou cego em criança e actuou como músico-poeta e organista na Catedral de Florença. Chegaram até nós 154 obras suas, entre elas 141 ballate (91 a 2 vozes, 50 a 3 vozes, entre as quais 8 com uma terceira voz acrescentada posteriormente), 11 madrigais (9 a 2 vozes, 2 a 3 vozes), 1 madrigal canónico a 3 vozes, 1 caccia a 3 vozes.

Como já foi mencionado, o centro de gravidade da música do Trecento desloca-se, territorialmente, do Norte de Itália em direcção ao sul até à Florença dos Medici, mas também até Pisa, Lucca e Perugia.

A ballata

É a forma principal da segunda época. Aparece a partir de ca. 1365 a 2 vozes, logo também a 3 vozes, e marginaliza o madrigal. A **composição a 2 vozes** assemelha-se à do madrigal, o que significa que ambas as vozes têm o mesmo texto e estão vocalmente concebidas. Mas também é possível a combinação de uma parte vocal e de uma voz instrumental acompanhante. Por sua vez, a **composição a 3 vozes** é diferente:

- **tipo I:** duas partes vocais, *cantus* e *tenor* (2 vozes masculinas agudas), mais um *contratenor* instrumental (voz inferior ou média);
- **tipo II:** as três partes são vocais;
- **tipo III:** uma parte vocal, com o carácter de *cantus*, acompanhada por duas vozes instrumentais: possivelmente trata-se de uma imitação da cantilena francesa.

Pode haver sempre, inclusivamente no tipo II, acompanhamento instrumental, o que origina uma sonoridade mista.

A **forma da ballata** corresponde ao *virelai* francês. Uma estrofe composta de 2 estâncias (*piedi*) e epodo (*volta*) enquadrada por um refrão (*ripresa*). Regra geral, cada uma destas partes compreende dois versos rimados. De forma correspondente, a *ripresa* (primeira linha do texto) consta de duas frases melódicas A B, do mesmo modo que os *piedi* constam de outros dois, C D. O primeiro *piede* (segunda linha do texto) desemboca numa semi-conclusão (*verto*), enquanto que o segundo (linha 3) desemboca numa conclusão definitiva (*chiuso*). A *volta* (quarta linha) canta-se sobre a mesma melodia que a *ripresa*. No final (quinta linha) repete-se a *ripresa* (fig. B).

A ballata *Piu bella donn'al mondo* de Landini é considerada uma das mais belas canções de amor (refrão e primeira estrofe, completas na fig. C). A voz superior conduz, a voz inferior acompanha (eventualmente também pode ser instrumental, ainda que o número de sílabas coincida exactamente com o número de notas). O seu carácter de apoio ou de acompanhamento fica especialmente claro no compasso 3, por comparação com a voz superior.

para sublinhar o «não», executando logo quintas e novamente coloraturas.

As vozes deslocam-se quase sempre em movimento contrário. As passagens melódicas e os ritmos são decididamente cantáveis. Daí que sobressaia a passagem no começo do melisma final, nos compassos 8 e 9 da segunda parte, que quase constitui um hoquetus.

Do ponto de vista harmónico, a segunda parte começa sobre o «plano da dominante», lá, conduzindo depois de volta à tonalidade fundamental ré, o que constitui uma tendência primordial de aproximação à tonalidade da tríade.

A fórmula conclusiva com as síncopas e o salto de terceira (si-ré¹) é uma passagem frequente no Trecento (*cadência de Landino*).

A fixação destas peças mediante a escrita não reproduz por completo a **prática de execução**. Assim, a partir do texto musical não é possível perceber de que maneira participavam os **instrumentos**; as fontes também diferem quanto ao número e distribuição das **coloraturas**. Com o seu carácter de ornamentação, estas coloraturas não eram exclusivamente questão dos instrumentos pois também eram abundantemente usadas pelos próprios cantores. As coloraturas escritas documentam já uma elevada **cultura vocal e de canto** que muito provavelmente constituía, já no período medieval, uma especialidade italiana. Apesar da plenitude e brandura harmónica, com rasgos «pré-tonais», também a polifonia italiana carece da região do baixo. As vozes eram cantadas por tenores agudos solistas e o som permanecia claro e transparente.

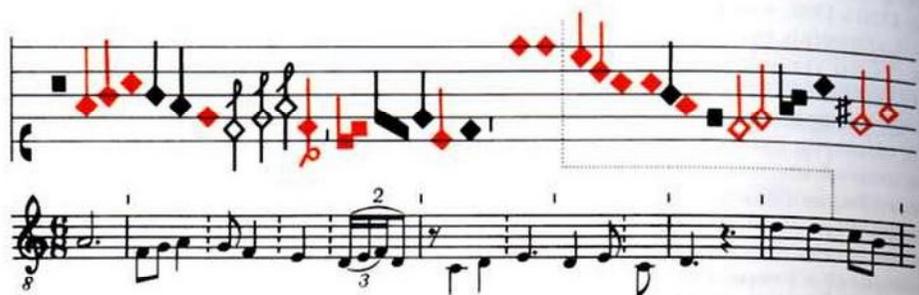
A partir de 1360, aproximadamente, torna-se perceptível em Itália a influência da Ars nova francesa. O facto relaciona-se politicamente com o domínio de príncipes franceses nalgumas cidades de Itália e com o retorno do papa e da sua capela de Avignon a Roma, em 1377. A Itália adoptou o motete com isorritmia e pluritextualidade, a técnica da cantilena, os métodos franceses de notação e, por vezes, textos franceses.

Isto refere-se, sobretudo, à **terceira geração** dos trecentistas, com GRATIOSUS e BARTOLINO DA PADOVA, PAULUS e ANDREAS DE FLORENTIA, MATHEUS DE PERUSIO, MAGISTER ZACHARIAS, os CASERTA e outros (época tardia, 1390-1420, cf. pág. 225).

Os teóricos mais conhecidos do Trecento são MARCHETTUS DA PADOVA (*Lucidarium* e *Pomerium*, 1325) e PRODOSCIMUS DE BELDEMANDIS (Pádua, princípio do séc. XV).

As fontes fizeram com que chegassem até nós cerca de 650 peças em mais de 30 manuscritos, entre eles:

- **Codex Rossi (RS)**, Roma, Biblioteca Vaticana, Rossi 215, ca. 1350 e anterior, primeira fonte do Trecento com 37 peças, das quais 30 são madrigais;
- **Codex Squarcialupi (Sq)**, Florença, Biblioteca Mediceo-Laureniana, Palat. 87, primeira metade do século XV (com uma indicação de propriedade: *Antonio Squarcialupi*, organista de Florença, 1417-80), pre-



A. Notação maneirista, finais do século XIV, segundo Ms. Mod. A, f. 39, e transcrição

Triplum
Motetus
Contratenor
Tenor

duo de discantus (canônico ou imitativo)
estrutura harmônica (instrumental, sem c.f.)
imitação
passagens cadenciais
acorde de quinta e oitava

su - sci - pe de - pre - ca - ti - o - nem no - - stram.
su - sci - pe de - pre - ca - ti - o - nem no - - stram.

B. Johannes Ciconia, configuração das vozes e exemplo da estrutura harmônica do «motete-caccia» e parte de um Glória.

órgão
Motette
Ad... e... (sto)

Alleluja Benedictus

C. Tablatura de um motete da Ars nova (Vitry?) para órgão, Inglaterra, século XIV

França. As realizações da Ars nova tinham sido definitivas para a história do gênero: o **motete isoritmico** de VITRY e de MACHAUT, no seu reflectido equilíbrio entre forma e expressão, constitui o ponto culminante do desenvolvimento do motete desde a época de Notre-Dame. MACHAUT leva de imediato a **canção de discante** da Ars nova a um nível insuperável. Dado que depois da morte de MACHAUT em 1377 se verifica uma ausência de impulsos novos, os compositores prosseguem por caminhos já percorridos. Origina-se assim o **período tardio francês** (BESSELER), durante o qual a Ars nova ascende a uma **Ars subtilior** (GÜNTHER), tal como essa mesma época entendia a sua música e a sua notação: uma cultura musical multifacetada, delicada, excelentemente cultivada.

Introduziu-se a isorritmia e a pluritextualidade também no gênero da cantilena, e sobretudo prossegue-se no terreno principal da Ars nova: o ritmo e sua notação. O sistema mensural ampliou-se para além da semiminima, e a pulsação tornou-se novamente mais lenta. O ritmo sofisticado com frequentes mudanças mensurais, bisinas, tercinas, síncoas, etc., deu origem a uma **notação maneirista** (APEL) com a *fusa* e a *dragma* como valores mais pequenos, que aparecem em formas variadas com hastes duplas, caudas e cabeças ocas (fig. A).

A maior parte dos compositores encontravam-se ao serviço de uma *capela de corte*, sobretudo da francesa em Paris (CARLOS V, 1364-80; CARLOS VI, 1380-1422). À **primeira geração**, que chega até ca. 1400, pertencem: E. ANDRIEUX (discípulo de MACHAUT?), JEAN CUVÉLIER, JEAN GALIOT, SOLAGE, JEAN SUSAY, JEAN VAILLANT e outros.

Na **segunda geração**, a partir de ca. 1400, contam-se: JOHANNES CARMEN (Paris), JOHANNES CESARIS (Anger), BAUDE CORDIER (Reims), NICOLAS GRENON (Paris e Borgonha), RICHARD LOCQUEVILLE (Cambrai), TAPISSIER (Borgonha) e outros.

Itália. Enquanto que em Florença, depois da morte de LANDINI em 1397, se manteve ainda uma tradição trecentista, e que o sul, à volta de Nápoles (PHILIPPUS e ANTHONELLO DE CASERTA, NICOLAS DE CAPUA), cultivava uma música profana de influência francesa, no norte, encabeçado por JOHANNES CICONIA (1335-1411), iniciou-se uma paulatina mudança, que preparou o estilo neerlandês. Incrementa-se as composições sacras e modifica-se a condução das vozes e a harmonia. CICONIA era oriundo da cidade de Liège, submetida à influência francesa. Foi um dos primeiros «neerlandeses» conhecidos (*franco-flamengos*) que emigrou para Itália. Na década de 1360 já tinha actuado transitoriamente em Itália; desde 1403 e até à sua morte viveu em Pádua, como músico responsável pela catedral.

Utilizando a composição a 4 vozes, CICONIA converte o tenor e o contratenor do motete francês numa **estrutura harmônica** sem c.f. ordenado. São característicos os saltos de quinta e oitava. Ambas as vozes são executadas...

mediante a *técnica canônica e imitativa*. O resultado é um **motete-caccia**, de composição sonora e equilibrada. Nas suas obras vocais (sacras), CICONIA estendeu a imitação a todas as vozes, por exemplo no Glória a 3 vozes da fig. B. Também chamam a atenção aqui as passagens fortemente cadenciais com sensíveis e a sua resolução, a qual recorda já a posterior tonalidade.

Inglaterra. Apresenta a polifonia preferencialmente no âmbito sacro. O motete isoritmico só se apresenta de forma isolada e não aparece sequer a canção de discante. As preferências orientam-se em direcção às estruturas de composição inglesas, mais simples.

As fontes fizeram-nos chegar os seguintes gêneros do século XIV:

- **passagens do ordinarium:** o gregoriano está situado no tenor, ou seja no meio ou na voz inferior, e só raramente na voz superior, como acontece nas formas francesas correspondentes no estilo de discante;
- **magnificats:** da tradição mariana inglesa, no estilo de elaboração do coral;
- **hinos:** escritos a 3 vozes, têm a melodia principal na voz superior;
- **conductus:** continua a cantar-se em Inglaterra; composição simples, silábica;
- **carols:** enquanto sucessores do conductus perto dos finais do século XV, canções natalícias sacras a 2 ou 3 vozes, com estribilho.

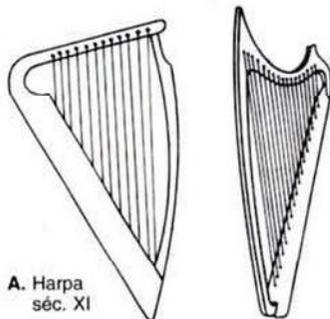
Em geral, Inglaterra apresenta-se como tradicional, em comparação com a Ars nova em França. A antiga preferência pelas sonoridades plenas e melodiosas faz aumentar o uso de terceiras e sextas, também como encadeamentos de acordes com conclusão de quinta-oitava («fauxbourdon», cf. pág. 213).

Alemanha. OSWALD VON WOLKENSTEIN, do Tirol (1377-1445), é o primeiro que, além de canções monódicas, escreve composições a 2 e a 3 vozes:

- segundo o modelo da cantilena, em cujo gênero chegou mesmo a traduzir algumas canções de discante francês e a recolhê-las de forma variada,
- com melodia de canção no tenor, por cima do qual colocava uma voz instrumental relativamente simples (cf. pág. 256, fig. A). Na composição a 3 vozes soma-se ainda uma voz instrumental inferior.

No cancionário manuscrito de Mondsee, Viena (início do séc. XV), há também algumas peças a 2 e a 3 vozes de MÜNCH VON SALZBURG. Nelas a melodia da canção está no cantus.

No âmbito da nova **música instrumental** conservou-se a primeira tablatura organística ou cravística de Inglaterra: um motete a 3 vozes de VITRY aparece transcrito (*tabulatura*) numa notação posicional (*tabulatura*). As vozes do motete, que habitualmente se escreviam em separado, aparecem aqui sobrepostas, sem texto, num único sistema de notas e letras. Neste sistema, a mão esquerda ou o pedal desempenham o papel do tenor (*notes, leuws*), enquanto a mão direita executa as...



A. Harpa
séc. XI

B. Arpa gótica
séc. XIV



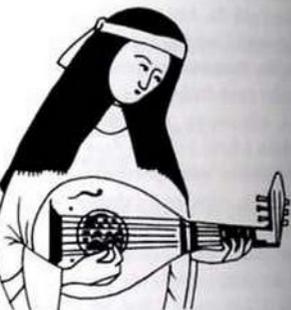
C. Lira



D. Crota

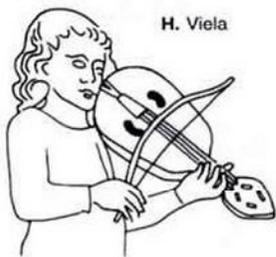


E. Saltério

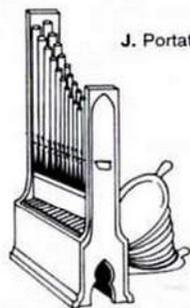


G. Alaúde de cravelhame dobrado

F. Alaúde friccionado (tipo rababe)



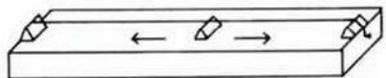
H. Viela



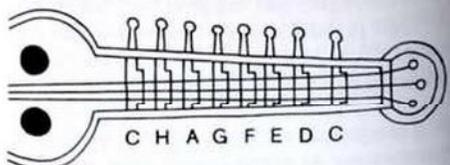
J. Portativo



L. Santona (Organistrum) para 2 executantes.



K. Modelos de monocórdio



No fundamental, a Idade Média recolhe o instrumento da Antiguidade. Contudo, não existe no período medieval um desenvolvimento intencional dos instrumentos, nem tão-pouco se estabelecem normas para a sua construção. Daí a matizada multiplicidade e as diferentes formas em que aparecem os distintos tipos de instrumentos, bem como a falta de uniformidade na sua denominação. Somente nos séculos XV-XVI, com o aparecimento de uma música instrumental independente e com o aperfeiçoamento da região do baixo, tem início a formação das famílias instrumentais e a sua sistematização teórica (obras de destaque: VIRDUNG, *Musica getuscht*, 1511; PRAETORIUS, *Syntagma musicum*, II, 1619).

O som instrumental do período medieval era agudo, claro, penetrante, totalmente situado nas tessituras de soprano e tenor. Os baixos graves estão ausentes. Não existe uma orquestra de grande volume sonoro, somente pequenos agrupamentos individuais de solistas, sempre que possível de sonoridade obtida por combinação de instrumentos de corda, sopro e percussão.

Os instrumentos usam-se para o acompanhamento das canções (sobretudo os instrumentos de corda, dedilhados e friccionados), para bailes e procissões (sobretudo os instrumentos de sopro). Quase tudo se improvisa partindo de modelos. Só na polifonia, os instrumentos tocam partes próprias ou duplicam as partes vocais, lendo-as nos livros correspondentes. A música instrumental pura é muito rara, e mesmo nesse caso, trata-se quase sempre de géneros originalmente vocais (*hoquetus*, cf. p. 208, *tablatura de motetes*, cf. p. 224).

Os executantes eram, para além do organista, jograis ao serviço permanente da corte (*menestréis*) ou até artistas ambulantes (simultaneamente jograis, bufões, etc.) que animava feiras e festas.

Cordofones (fontes, cf. p. 271)

Harpa. Desde o século VIII que se comprova a sua existência como harpa de caixilho na sua compacta forma românica e, desde o século XIV na sua esbelta configuração gótica (figs. A, B); era uma especialidade irlandesa-inglesa (*cythara anglica*, que se conservou até ao dia de hoje no escudo irlandês).

Liras. A lira e a kithara da Antiguidade voltam a encontrar-se aqui, com ligeiras modificações: a primeira foi a lira de Oberflacht (descoberta num túmulo germânico, sécs. V-VI), de esbeltos braços laterais e 6 cravelhas, semelhante ao saltério de Munique (sécs. X-XI) com 5 cordas, botão e chave para a afinação (fig. C). Existe ainda a lira arredondada sem braços independentes presos à caixa (*cythara teutonica*, sécs. VII-IX) que, no século IX, também teve uma escala como reforço central e 3 cordas. Esta *citara de escala* já aparece no século IX, também com arco para friccionar as cordas, como *crwth*, *crotha* ou, em alemão, *rotta*, sobretudo na Irlanda como instrumento dos bardos (fig. D).

Saltério. A sua existência está documentada a partir do século IX, sendo uma forma antecessora da cítara (fig. E); é aparentado com o dulcimer (cf. p. 34). Nos séculos XIII-XIV, por incorporação a este instrumento de um mecanismo de percussão, desenvolveu-se a partir do mesmo o *clavicymbal* (*cravo*).

Alaúde. A sua existência está documentada a partir do século X como *alaúde de braço dobrado* (cf. p. 160).

corpo pequeno, periforme e abaulado, sem braço diferenciado, de 3 a 5 cordas e cravelhal em forma de disco, era dedilhado, mas também se friccionava (*alaúde friccionado*, *rubebe*, *rebec*) em qualquer posição, sobre os ombros ou os joelhos (fig. F); como *alaúde de braço dobrado*, de corpo grande, muitas cordas, maior tensão das mesmas, daí a sua morfologia em ângulo; chegou à Sicília e Espanha por intermédio dos árabes (fig. G).

Viela (*viella*, *viola*, também *lyra*, *geige*). Já aparece citada no Livro do Evangelho de OTFRID (séc. IX), em forma de caixa com separação do braço, só a partir dos séculos XI-XII apresenta recortes para o arco em formas muito diferentes (enquanto que o tipo de rebabe era periforme), de 3 a 6 cordas, às vezes com bordão (cf. p. 38), posicionava-se geralmente sobre o ombro esquerdo (fig. H), ou também transversalmente diante do corpo.

Sanfona (*organistrum*). A partir do século IX, 3 cordas (depois até 6), friccionadas simultaneamente por uma roda; os instrumentos de maiores dimensões mediam até 180 cm de comprimento e estavam pensados para dois executantes (fig. L, escultura, Santiago de Compostela, séc. XIII); as tangentes giratórias (alavancas situadas sobre as letras que indicavam as notas, fig. L, caixa de tangentes aberta, segundo um desenho do séc. XIII) tocam todas as cordas ao girar para cima, e com uma afinação por quinta-oitava das cordas (ré lá ré') produzem-se sons paralelos como no antigo organum (daí o seu nome de *organistrum*). As tangentes também podem estar construídas de outra maneira, de modo a tocarem apenas uma corda (melodia), enquanto que as outras continuam a tocar sem alteração (bordões).

Monocórdio. Instrumento de uma só corda com um cavalete móvel, para a demonstração das proporções interválicas 1:2, 2:3, etc.; no lugar de um cavalete móvel utilizavam-se também vários fixos, que se faziam subir por meio de alavancas (teclas) até à corda (fig. K); desta maneira nasceu o clavicórdio (cf. p. 36); também existiu com várias de cordas, com o nome de *poliocórdio*.

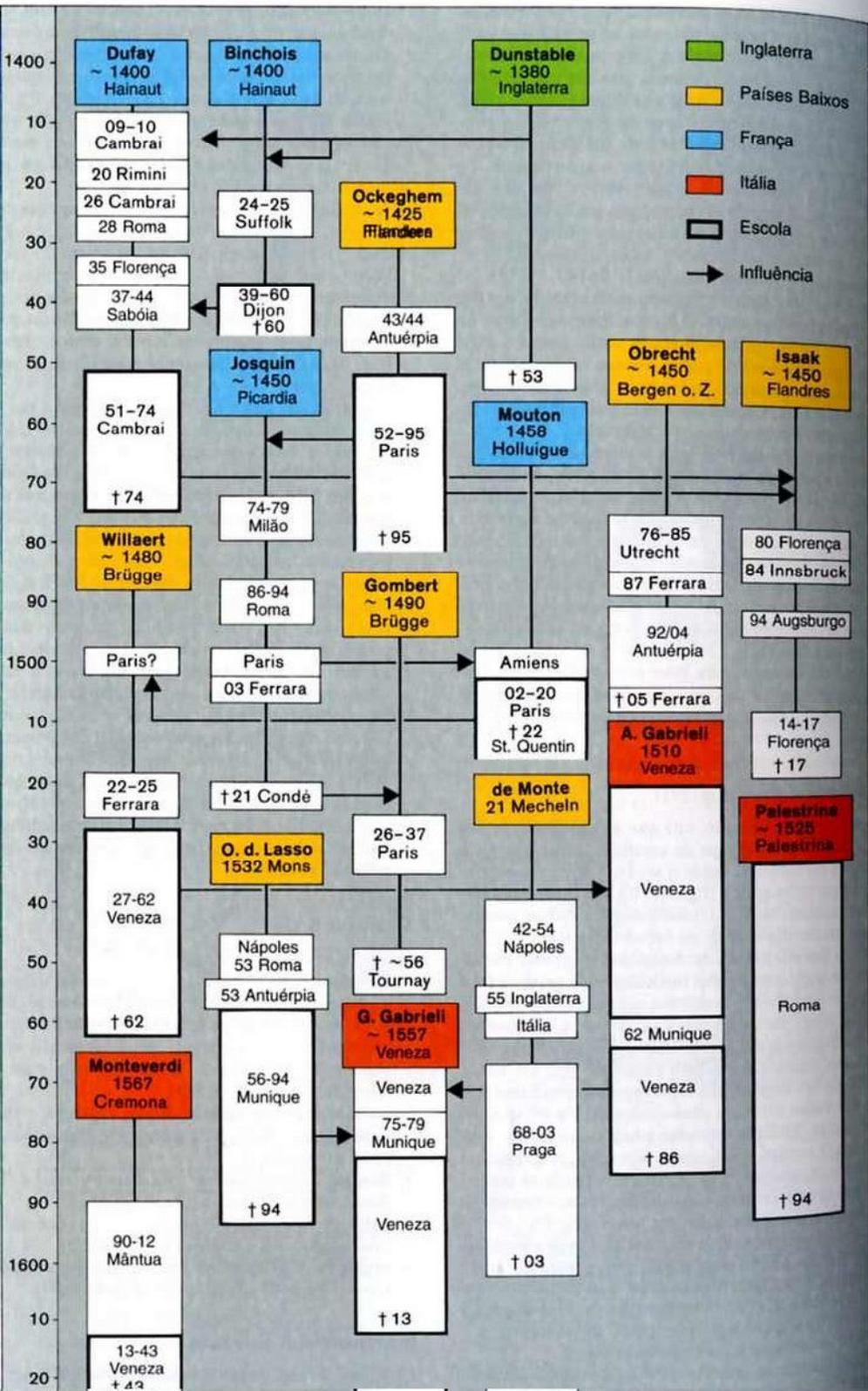
Aerofones, órgão

Quase todos como na Antiguidade:

- **trompa** (*cornu* romano), pequena trompa natural de metal, corno de animal (*bugle*, em alto-alemão antigo *herhorn*, séc. IX, cf. p. 48) ou marfim (*olifant*);
- **trompeta** (*tuba* romana, em alto-alemão antigo *trumba*, em alto-alemão médio *trumpet*), com vara como *sacabuxa* (cf. p. 50);
- **instrumentos de palheta dupla**: *chirimia* e *Plater* (com cápsula mole), somando-se-lhes a *bombarda* a partir do século XV;
- **flautas**: longitudinais (de bico), transversais e flauta dupla, siringe e flauta-tamboril (*galobé*);
- **gaita-de-fole**, desde o século IX, com um ou dois tubos melódicos e bordões (p. 54, fig. D);
- **órgão**, desde o século VIII no Ocidente como **positivo** e como **portativo** (portátil) (fig. J; cf. p. 59).

Instrumentos de percussão

Iguais aos do espaço mediterrâneo na Antiguidade: tambores de mão, tambores com galgas, pequenos tímpanos.



Os séculos XV e XVI mostram um desenvolvimento da música. O ponto central é constituído pela música vocal polifónica. O ponto culminante é alcançado com ORLANDO DI LASSO e PALESTRINA. A música instrumental desenvolve uma primeira etapa de autonomia quase como contrapeso ao predomínio da música vocal. O centro da criação desloca-se de França, passando pela região franco-flamenga e pelo seu país de origem, a Borgonha, para Itália que assume o comando no século XVI. Para o começo desta evolução tem grande significado Inglaterra, com DUNSTABLE, e Itália, com a época de CICONIA, situada por volta de 1400. Os séculos XV e XVI foram denominados a era da **polifonia vocal neerlandesa**, mas os principais mestres daquela época não provêm somente dos Países Baixos, mas também do que é actualmente o Norte de França, de Hainaut, da Bélgica, etc. Por isso, é mais correcto falar da música **franco-flamenga**. Quanto ao resto, existia um activo intercâmbio internacional; a maior parte dos compositores realizaram extensas viagens, e passaram a maior parte das suas vidas como *ultramontani* (do outro lado das montanhas) em Itália.

Renascimento e Humanismo

O conceito de Renascimento foi usado pelo pintor VASARI em 1550 e, desde BURCKHARDT (depois de 1860), emprega-se habitualmente para nos referirmos à arte dos séculos XV e XVI em Itália. Este termo significa um *renascimento* do homem a partir de um encontro consciente com a Antiguidade. Nessa época, o homem tinha-se convertido na medida de todas as coisas. Agora voltava a orientar-se em torno de si mesmo. Neste aspecto coincidem o Renascimento e o Humanismo (do latim *humanitas*, humanidade). Com a «descoberta» do homem corre em paralelo a descoberta moderna da natureza e do mundo. É o fim da Idade Média:

- descoberta da América em 1492 por COLOMBO, primeira circum-navegação do mundo em 1519-21;
- desenvolvimento das ciências naturais modernas, entre outros com COPÉRNICO († 1543), GALILEO GALILEI († 1642), KEPLER († 1630);
- invenção da arte da impressão de livros por GUTENBERG, em Mogúncia, ca. 1455, e da impressão de música por HAHN (HAN), Roma, 1476.

A nova imagem do homem leva também a um novo tipo de artista (com precursores no séc. XIV): o *génio*, que sente uma força criadora integrada numa ordem divina universal. Ao mesmo tempo, a nova consciência de si mesmo do homem reflecte-se nos *distúrbios eclesiásticos* e nas *guerras religiosas*, nos numerosos *concílios* celebrados no século XV, na obra reformadora celebrada de Ma...

arquitetura, a orientação segundo a Antiguidade conduz a uma **nova simplicidade** da linha, da forma e das proporções (BRAMANTE, MIGUEL ÂNGELO). Neste aspecto, o sul italiano assume a condução do processo, frente ao norte gótico (gótico tardio, ainda no séc. XVI). Na **pintura** aspira-se à **naturalidade**, aperfeiçoa-se a **perspectiva** e incorpora-se o homem na imagem (MIGUEL ÂNGELO, RAFAEL, LEONARDO DA VINCI, GRÜNEWALD, DÜRER; os irmãos VAN EYCK, BREUGHEL). Na **escultura** criam-se figuras livres no espaço (DONATELLO). A **música** dos séculos XV e XVI, ao contrário das outras artes, não contou com obras originais da Antiguidade para sua inspiração, mas mesmo assim também nela é possível demonstrar a existência de elementos renascentistas. Estes levam a uma **humanização** da música em comparação à Idade Média:

- a **sonoridade mista** do gótico tardio cede o seu lugar à **sonoridade cheia** do Renascimento na polifonia vocal neerlandesa;
 - a linha desenvolve, por estratificação polifónica, o **acorde**;
 - a composição sucessiva das vozes cede o seu lugar à **concepção simultânea**;
 - os sons estáticos de quinta e oitava são inundados de suaves **terceiras e sextas**;
 - prepara-se a **harmonia funcional da tríade**;
 - a elaborada linha gótica deixa de ser o ideal, e passa a sê-lo a **melodia simples**, estruturada segundo a respiração humana;
 - a complicada rítmica gótica cede o seu lugar a uma **vivacidade** de pulsação;
 - a estrutura ordenada do tenor, a complexa racionalidade e o construtivismo da isorritmia abandonam-se em benefício de **formas e proporções simples**;
 - a exigência de **naturalidade** na música (GLAREANUS, ZARLINO) constitui uma novidade: a música deve imitar a natureza, imitando o texto enquanto música vocal (*imitar le parole*), ou seja, reproduzindo o seu conteúdo emocional e expressivo.
- Resíduos góticos tardios estão presentes na música dos números e nas artes canónicas neerlandesas.

As gerações de músicos (figura)

- I (1420-1460): DUNSTABLE, DUFAY, BINCHOIS;
- II (1460-1490): DUFAY, OCKEGHEM, BUSNOIS;
- III (1490-1520): OBRECHT, ISAAC, JOSQUIN, MOUTON;
- IV (1520-1560): WILLAERT, GOMBERT, CLEMENS NON PAPA, JANEQUIN;
- V (1560-1600): A. GABRIELI, DE MONTE, LASSO, PALESTRINA.

Um último grupo introduz já a nova época do Barroco: G. GABRIELI, SWEELINCK, GASTOLDI, GESUALDO, MARENZIO, MONTEVERDI.

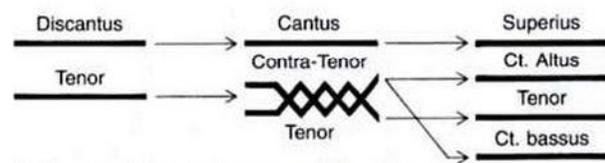
Os centros de formação são **Cambrai** (DUFAY), **Paris** (JOSQUIN, MOUTON), **Veneza** (GABRIELI, SWEELINCK, GASTOLDI, GESUALDO, MARENZIO, MONTEVERDI).

Vos qui se-cu-ti es-tis me

Fauxbourdon qui se-cu-ti es-tis me

Tenor

A. Primeira composição de fauxbourdon conservada no continente.
G. Dufay, «Missa S. Jacobi», Postcommunio (1429?)



B. Desenvolvimento da composição a 4 vozes

cláusula de tenor cláusula de soprano e tenor cláusula de terceira inferior

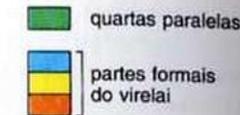
C. Cláusulas mais importantes

1. 2. 3. 4. quarta 5. quinta 6. quarta 7. V-I

D. Desenvolvimento da cadência tonal

L'hom-me, l'hom-me, l'homme ar-mé, l'homme ar-mé, l'homme ar-mé doibt on doub-ter,
On a fait par-tout cri-er Que has-cun se viegne ar-mer D'un haubre-gon de fer.

E. «L'homme armé», segundo Pietro Aron, II



1. à maneira do fauxbourdon
2. cadência de dupla sensível
3. contratenor sustentado
4. ct. com salto ascendente
5. ct. com salto descendente
6. acorde final sem terceira
7. tenor ascende à terceira

No Renascimento a polifonia como a soma de vozes individuais (conservadas em partes separadas e não em partitura) com uma configuração contrapontística. A adaptação das vozes profigura-se através do que é dado chamar-se vocalização total: todas as partes adquirem carácter vocal («humanização» da música, ver acima). Os meios principais para isso são a melodia fluida e a imitação generalizada na composição. Além disso, o ideal sonoro do Renascimento transforma-se pela incorporação da região do baixo (a composição a 4 vozes como norma), pelos coloridos sonoros de terceira e sexta (fauxbourdon) e pela harmonia da tríade pré-tonal (cadências). No término desta evolução encontra-se o acorde como fundamento material da época do baixo contínuo.

Fauxbourdon significa cadeias de acordes de sexta que se resolvem num acorde de quinta-oitava. A sua origem remonta muito provavelmente à influência inglesa (faburden, p. 234).

Na composição continental a 3 vozes, em conjunto com a melodia principal (coral) na voz superior, soam duas vozes inferiores (bourdon e «fa-bourdon» como «contra» tenor), em passagens encadeadas de acordes de sexta à maneira inglesa. Mas, possivelmente para eludir a proibição de compor em quartas paralelas, apenas se anota uma estrutura a 2 vozes. A voz média que corre em quartas paralelas em relação à voz superior, isto é, que o faz de uma maneira «falsa», é completada pelos executantes segundo a indicação de «à faux bourdon», «à maneira de um baixo falso». O fauxbourdon aparece no continente a partir de ca. 1430, ou seja, simultaneamente com o faburden em Inglaterra.

Possivelmente é a isto que se refere no seu *Champion des Dames*, ca. 1440, MARTIN LE FRANC, quando escreve que DUFAY e BINCHOIS faziam «frisque concordance» à maneira inglesa, seguindo DUNSTABLE. O primeiro documento deste tipo que encontramos no Continente é o Postcommunio da Missa de Santiago, de 1429, de DUFAY (fig. A). A passagem do texto «vós, que me haveis seguido...» reflecte-se na sequência em quartas paralelas da voz média.

A composição a 4 vozes, enquanto norma, é alcançada em finais do século XV. O seu ponto de partida é a composição a 2 vozes dos séculos XI-XII com tenor gregoriano (cantus) e voz superior (discantus). Na composição a 3 vozes dos séculos XIII-XV junta-se um contratenor em tessitura de tenor, que se cruza frequentemente com o tenor. Depois, o contratenor divide-se num agudo (altus) e num grave (bassus), de modo que as vozes se denominam:

- discantus ou soprano («superior»), quase sempre condutor da melodia;
- contratenor altus ou contralto, geralmente uma voz de preenchimento harmónico;
- tenor, amide

A conclusão tem especial importância para a tonalidade. Na monodia, a nota final (finalis) é a fundamental da tonalidade. Por estar situada em baixo e a ela por um intervalo de segunda, a partir de lá mais raramente de baixo para cima (fig. C, cláusula de tenor). Por isso, as últimas 2 ou 3 notas têm escassas possibilidades de mudar. Constituem fórmulas con denominadas **cláusulas**. Encontramos as cláusulas importantes na composição a duas vozes (fig. C):

- **cláusula de tenor:** tal como sucede na homofonia, o tenor alcança a finalis mediante um passo de meio-tom inteiro a partir de cima; o passo de meio-tom emprega na conclusão frígia;
- **cláusula de soprano:** em movimento contrário ao tenor, o soprano ascende por segundas, geralmente por meio-tom (sensível). Na frequente cláusula de terceira inferior, ou de Landino, este passo é substituído por um salto de terceira ascendente.

Na composição a 3 vozes, a voz média assume a maneira do fauxbourdon, por segundas até à final (fig. D, 1). Subidas de meio-tom (sensível) reforçar o efeito conclusivo. A cadência com cláusula de terceira inferior é frequente nos séculos XIV-XV (fig. D, 2). A voz média também pode permanecer sobre a mesma nota (fig. D, 3). No século XV aparecem então duas cláusulas desta cadência, que apontam o futuro:

- o contratenor não parte do registo médio, mas do inferior. Ascende por salto uma oitava ou duas, para a quinta no acorde final (fig. D, 4 e 5). No caso, a relação entre as notas mais graves dos últimos acordes é a de uma quarta ascendente, enquanto que no segundo é de uma quinta descendente. Em ambos os casos o resultado é a sequência de acordes fundamentais dominante-tónica (graus V-I).

Na composição a 4 vozes dos séculos XV-XVI, a cláusula D-T, como quarta ascendente, converte-se num acorde de quinta enquanto que a estrutura discante-tenor ainda constitui o fundamento da composição (na figura em notas ocas). Até ao século XVI, o acorde de quinta permanece sem a terceira.

Em finais do século XVI, o baixo assume a função de suporte na cadência por salto de quarta ou quinta (fig. D, 6 e 7). Por último, o tenor ascende um intervalo de quarta até à terceira (acorde de tríade completo). Até ao século XVIII, esta terceira final é sempre maior, mas as peças no modo menor (*terceira picarda*), seguem por causa dos batimentos produzidos pela terceira no temperamento mesatónico (fig. D, 7).

A **paródia** conta-se entre as características do estilo renascentista: uma melodia de canção substitui o canto gregoriano como cantu. A canção mais frequentemente parodiada foi a *armé* (fig. E, forma de balada), com umas características. Como modelo utilizaram-se também

A. Figuras simples e pausas

Denominação	Sf	F	Sm	M	S	B	L	Mx
Figuras								

1:1

1:2

1:4

B. Ligaduras

	LL
	BB
	LB
	SS
	SS

Sf Semifusa
 F Fusa
 Sm Semiminima
 M Minima
 S Semibrevis
 B Brevis
 L Longa
 Mx Maxima

C. Ligaduras, esquema e exemplos

em cima

em baixo

BBL BBBL L.B.BB L.BBB SSBB L BL SS BL

C. Ligaduras, esquema e exemplos

D. Mensura de tempus e prolatio com transcrição

3:3
 3:2
 2:3
 2:2

D. Mensura de tempus e prolatio com transcrição

E. Coloração

original	diminuições	prop. tripla	prop. dupla	proportio
integer valor	prop. dupla	alla breve	alla breve	sesquialtera
alla semibreve	alla breve	alla breve	alla breve	

F. Princípio das proporções

composições... Só no decurso do século XVI, com o novo madrigal italiano, aparece um género profano equivalente aos sacros, aos quais se soma.

O processo da vocalização total pode observar-se com a maior nitidez na canção de discante e no motete. Na primeira igualam-se a melodiosa voz superior e as vozes instrumentais de apoio, as quais se fazem mais fluentes e cantáveis. O mesmo é válido para o tenor e para as restantes vozes do motete. Ao mesmo tempo, a estrutura da composição torna-se mais clara e transparente, tanto no aspecto vertical (partes homófonas) como no horizontal (formação de secções). Isto não ocorre de forma brusca, nem mesmo seguindo uma progressão uniforme visto que, de vez em quando, se produzem contracorrentes nas gerações de compositores.

Os géneros sacros

Ordinarium da missa: predomina a formação cíclica baseada em c.f. (também da paródia, p. 244) ou de motivos característicos. As rubricas da missa compõem-se maioritariamente à maneira de motete;

Proprium da missa: volta a fazer-se mais frequentemente; compõe-se à maneira de motete;

Composição do ofício: numerosos magnificats, hinos e antífonas;

Motete: de texto preponderantemente sacro (Bíblia). Os escassos motetes profanos são sérios e solenes.

A estrutura do motete transforma-se por completo: já não há pluritextualidade nem isorritmia. O objectivo da sua nova evolução é a formação de secções livres, cada uma delas com um novo motivo para a imitação (séc. XVI).

Os géneros profanos

Chanson francesa: sucessora da canção de discante, o seu ponto culminante produz-se no século XVI;

Madrigal italiano do século XVI: eleva-se até se converter no mais refinado dos géneros de composição do século XVI, com forte conteúdo expressivo;

Canção de tenor alemã: de sonoridade instrumental-vocal mista, como na canção de discante, com c.f. (melodia da canção) no tenor;

Formas populares: as italianas frottola, balletto e villanella (correspondente ao villancico espanhol), e outras, de carácter fortemente homófono.

As fontes

Entre as grandes compilações manuscritas do século XV contam-se:

Old Hall (OH), St. Edmund's College, Rep. 1360-1440 Inglaterra, ca. 150 peças inglesas de DUNSTABLE, POWER e outros;

Códices de Trento (Tr 87-93), Trento, Cabido Mss. 87-92 e Arquivo caridul...

preencher com tinta preta as cabeças... Passou-se então a desenhar somente... Esta notação mensural, que passou a baseia-se nos princípios da notação (pp. 210, 214).

As figuras individuais e as pausas

larmente com a semínima, a fusa... as relações podem ser binárias e ter... de transcrição propõe-se a relação de...

As ligaduras

correspondem às negra... fig. D). As notas do meio são as bre... e o final das ligaduras variam: a fig...

para a L, a B e a S no caso das liga... («em cima») e ascendentes («em...

exemplo musical n.º 1: ligadura asce... cima» figura quadrada com haste, ou...

«em baixo» figura quadrada sem ha... Nas ligaduras também pode haver p...

Relação de tempus e prolatio

(fig. I) os tipos de compasso mais frequer... Quase sempre se coloca um sinal n...

também um número que indica a pro... **A coloração,** geralmente a negro, da...

possibilita a obtenção de particulari... — **formação de tercinas:** 3 notas n...

notas brancas;

— **mudança de compasso:** sem sin... na formação de tercinas, inversã...

em ternária e vice-versa (na fig. I... como unidade de compasso);

— **formação de hemíolas:** a B negr... à branca, um terço do seu valor.

B negras unem 2 compassos para... unidade superior.

O princípio das proporções fundar

notação mensural não indicar valo... somente relativos. Só uma determin...

mensural) fixa o valor da nota (hoje... o símbolo da nota, já que a mesm...

A unidade de medida é a pulsação o... pelo que começou a chamar-se o i...

íntegro). O sinal de medida ou a indi... determinam o valor da nota sobre o...

integer valor. A fig. F mostra um... duplamente mais rápida, e na pro...

triplemente rápida. Neste caso, o... sobre a brevis (alla breve). Nas pro...

exemplo entre dupla e seisquialtera... nador da fracção refere-se ao que s...

numerador ao que se passa atrás. N...

A. Coloração inglesa do discante, J. Dunstable, Gloria (cantochão da Missa IX)

Accordis in sight e voice

Discante inglês

B. Sight-system inglês e faburden

D. J. Dunstable, Motete a 3 vozes «Quam pulchra es», final

M Mene F Faburden
T Treble Cn Countir n.
■ Plainsong
■ representação
— acordes em movimento
— acordes em repouso
↓ acordes inicial e final

Também na Inglaterra do século XV, o maior peso da polifonia recaí sobre a **música sacra**, com rubricas de missas, motetes sacros, composições marianas, hinos e carols (p. 225). São tipicamente ingleses uma melodia simples e popular, um ritmo facilmente compreensível e uma harmonia rica, que dá preferência às sonoridades cheias (terceiras e sextas). Mais arcaizante do que moderna, a música inglesa converte-se, de certo modo ao produzir-se a corrente oposta, em impulso e modelo para uma nova naturalidade que irrompe na época francesa tardia.

Coloração do discante. Em Inglaterra desenvolve-se um tipo especial de tratamento do gregoriano. Numa obra a 3 vozes, o cantochão, encontra-se na parte superior (ordinarium da missa, cf. p. 225), mas de tal maneira que as suas notas ficam encadeadas num ritmo simples (de $\frac{3}{4}$) e são ornamentadas (*coloridas*) com algumas notas intermédias. O resultado é uma melodia que flui com naturalidade, com cesuras respiratórias determinadas pelo texto e modestos melismas.

A fig. A mostra um cantochão e, por baixo dele, uma coloração de discante. O canto (pauta superior) foi transposto da tessitura do tenor, uma quarta acima, para a tessitura do discante. Este tratamento melódico do cantochão contrapõe-se grandemente à estrutura francesa do tenor.

Discante inglês e sight-system. Em correspondência com a antiga prática do discante improvisado no Continente («*discantus supra librum*», utilizado ainda no séc. XVIII) existe em Inglaterra, no século XV, uma polifonia litúrgica improvisada, o denominado **discante inglês**. Este baseia-se no **canto paralelo de consonâncias imperfeitas** (até um número de cinco) entre acordes de referência de quinta-oitava. O cantochão (*plainsong*) encontra-se na parte inferior ou central (no *faburden*, ver abaixo). Em vez de notação empregava-se um determinado sistema de representações (*sightsystem*). Os cantores observam o tom de plainsong anotado, imaginando para ele intervalos (*accordis*) fixados por regras (*in sight*, «à vista», fig. B: pontos acastanhados), mas cantam-nos transpostos (*in voice*, fig. B: pontos azuis):

- **mene** (contravoz principal), transposta uma quinta acima, âmbito sonoro (*degree*, fig. B): até à oitava por cima do plainsong;
- **treble** (*triplum*), transpõe à oitava superior, âmbito sonoro: da quinta até à duodécima;
- **quatrebte** (*quadruplum*) transpõe à duodécima ascendente, âmbito sonoro: dupla oitava (vozes infantis);
- **faburden**, transposição à quinta descendente, âmbito sonoro até uma terceira por baixo do plainsong;
- **countir in natural sight** (*Cn*, contravoz natural), transposição de quinta descendente, chega até à oitava por baixo do plainsong;
- **countir in alterid sight** (*Ca*, contravoz alterada), transposição de duodécima descendente, chega até à oitava por baixo do plainsong;

acastanhados, no acorde de quinta e oitava (fig. B: pontos negros). Estes acordes delimitam unidades de linha e de sentido.

No **faburden** o plainsong está situado no meio, ou seja, na voz do *mene*, que também se denomina *burden*. Por baixo dela soa o *faburden* como contravoz grave ao *burden*, e por cima, o treble: veja-se exemplo musical B, sequência de Páscoa *Victimae paschali laudes*, notas imaginárias e reais.

A prática improvisatória do discante inglês foi descrita na primeira metade do século XV por L. POWER, R. COTELL, PSEUDO-CHILSTON e outros.

Por trás deste sistema sonoro percebe-se ainda a antiga prática do organum. Os rígidos acordes de quinta e oitava que recordam o velho organum paralelo (p. 198), no entanto, foram dissolvidos, com exceção dos acordes angulares nos extremos das linhas, com um movimento de *sonoridade sensual, colorido* e com *impulso dinâmico*, mediante terceiras e sextas (estilo do fauxbourdon), cromatismo e sensíveis (fig. C).

As composições dos músicos ingleses conservaram-se sobretudo no *Manuscrito de Old Hall* e nos *Códices de Trento* (cf. p. 233; para os géneros, cf. p. 225).

O compositor mais importante é JOHN DUNSTABLE (ca. 1380-1453), cónego e músico do DUQUE DE BEDFORD, graças ao qual conheceu a música gótico-tardia francesa e a de Borgonha, e provavelmente também a música italiana. DUNSTABLE recolhe esses estímulos, mas escreve principalmente segundo o gosto inglês:

— **missas**, ao princípio rubricas soltas do ordinário, amiúde com o tenor ordenado, depois com tenores livres ou com o cantochão no discante (fig. A); mais tarde o mesmo tenor para dois andamentos do ordinário, p. exemplo para o Glória e o Credo («pares da missa»), e por último com o mesmo tenor em todos os números: desse modo, o ciclo litúrgico da missa converteu-se num ciclo musical, o da **missa de tenor** (p. ex. *Missa Rex coelorum*). O tenor varia nos diferentes andamentos. Não tem que ser necessariamente litúrgico;

— **motetes**, a 3 vozes, em latim, sacros; dos 30 que escreveu, 12 são isorrítmicos. A voz inferior é o tenor. Às vezes aparece por baixo deste um contratenor na qualidade de quarta voz. — O exemplo musical C apresenta o final de um motete sobre o Cântico dos Cânticos. É possível que as vozes inferiores tenham sido executadas instrumentalmente. No aspecto harmónico alternam estáticos acordes iniciais e finais com partes intermédias movimentadas, à maneira do fauxbourdon. No final soa, por cima do Aleluia, uma vocalização cadencial.

A. Chanson borgonhesa, G. Binchois, rondó a 3 vozes (retrógrado)

B. Fauxbourdon, G. Dufay, Hino do Advento (ca. 1430)

C. G. Dufay, Balada a 3 vozes, composição desenvolvida, começo

Instrumental
Vocal
duo vocal discante-tenor melodia de chanson no tenor

Como novo centro político e cultural surge a Borgonha. Esta região abarca, no sul, o Franco-Condado e a Borgonha propriamente dita, com capital em **Dijon**; e no norte agregam-se Lorena, Luxemburgo, o Nordeste de França (Picardia, Hainaut), a actual Bélgica e os Países Baixos (Flandres, Brabante, etc.). As mais importantes cidades residenciais do Norte de Borgonha eram **Bruxelas** e **Lille**. A corte borgonhesa, sobretudo sob **FILIPPE O BOM** (1419-1467) e **CARLOS O TEMERÁRIO** (1467-1477), atrai numerosos artistas (os irmãos **VAN EYCK** como pintores da corte, etc.).

A capela da corte (ca. 17 cantores) sob a direcção de **BINCHOIS**, era quase totalmente francesa, e só na segunda metade do século XV prevaleceram os neerlandeses (ca. 1500 tinha 36 cantores). Entre eles contam-se **NICOLAUS GRENON**, **HAYNE VAN GHIZEGHEM**, **DUFAY**, **PHILIPPE DE LA FOLIE**, **PIERRE FONTAINE**, o inglês **ROBERT MORTON**, **GILLES JOYE**, **CONSTANT DE TRECHT**, **JACQUES VIDE**, **RICHARD LOCQUEVILLE**, **ANTOINE BUSNOIS** e, sobretudo,

GILLES BINCHOIS (ca. 1400-1460), de Mons (Hainaut), mestre da capela de **FILIPPE O BOM**, mestre da *chanson borgonhesa*.

A Ars nova ca. 1430

A conversão do período tardio francês à nova música do Renascimento é levada a cabo ca. 1430 aproximadamente (cf. p. 229). Nessa época, **DUNSTABLE** está no apogeu da sua fama; por outro lado, intervém na evolução a geração mais jovem, com **DUFAY** e **BINCHOIS**. Dado que os músicos viajam muito, especialmente para Itália, produz-se uma ampliação do horizonte gótico-francês, e uma fusão com influências inglesas e italianas. A novidade revela-se sobretudo na obra do jovem **DUFAY**.

No seu *Champion des Dames*, ca. 1440, **MARTIN LE FRANC** fala da «*contenance angloise*», que os compositores jovens teriam adoptado, e da *nova prática de utilizar concordâncias frescas* («*la nouvelle pratique de fere frisque concordance*»). Refere-se, muito provavelmente, por um lado à terceira, à sexta e ao fauxbourdon (**BESSELER**), e por outro ao novo tratamento da dissonância (**BUKOFZER**; preparação e resolução, cf. fig. C, c. 5).

JOHANNES TINCTORIS (ca. 1435-1511), teórico musical e compositor de Brabante, qualifica expressamente de *Ars nova* a nova música a partir de 1430 aproximadamente. Cita os ingleses, com **DUNSTABLE** como sua fonte, **DUFAY** e **BINCHOIS** na primeira geração e **OCKEGHEM**, **BUSNOIS** e **CARON** na segunda, como seus representantes continentais (CS IV, 154b, prefácio ao *Proportionale* de 1477).

A observação de **TINCTORIS**, no sentido de que só a partir de 1437, aproximadamente, havia *música digna de ser ouvida* («*auditu dignum*») (CS IV, 77b, *Ars contrapuncti*, 1477) refere-se ao domínio da *sempre*

As características do novo estilo são a sua simplicidade e despretenção (cf. p. 229):

Melodia: mais arredondada, fraseada, respeitando a respiração, claramente articulada, frequentes terceiras maiores e formação de acordes triádicos (cf. *cantus*, fig. B, c. 1-3, *tenor*, fig. C);

Ritmo: influência elementar da dança e do corpo, proporções simples, frequente compasso ternário (¹/₄, *tempus perfectum*, figs. B, C);

Harmonia: além do acorde de quinta e oitava, muitas terceiras, tríades e acordes de sexta (*fauxbourdon*, fig. B), efeitos sonoros de peso crescente graças à nova região do baixo com tendência harmónico-funcionais, especialmente dominante-tónica (cf. *contratenor*, figs. A, C).

DUFAY leva a cabo de maneira exemplar o princípio do fauxbourdon nos seus hinos do Advento de 1430 (fig. B). Estes são cantados a uma e três vozes, alternadamente por estrofes. A melodia da canção encontra-se no discante, a contravoz é o tenor (com a marca litúrgica do texto imposta pela tradição francesa: *Qui condolens*). O contratenor corre em quartas paralelas ao discante. Canta-se de forma improvisada, segundo a *indicação canónica* «*faulx bourdon*» (foi completado no exemplo musical B).

Número de vozes: a 3 vozes, a partir de meados do século XV a 4 vozes como norma; ocasionalmente há uma quinta voz.

Estrutura da composição: formação livre de secções, imitação e variação do material, contrastes sonoros por alternância de partes a 2, 3 e 4 vozes.

As chansons francesa e borgonhesa

Posto que o mais importante mestre da chanson pertencente à primeira geração, **BINCHOIS**, actuou na corte de Borgonha, fala-se, em sua consideração, da *chanson borgonhesa*, mas com isso alude-se apenas a uma localização da chanson francesa em geral. No aspecto formal, a chanson segue a tradição dos troveiros e, como em **MACHAUT**, é **ballade**, **rondeau** (fig. A: refrão AB, *addimenta*: CA) e **virelai** (**bergerette**), mas agora também é frequente que se componha de maneira totalmente desenvolvida. A composição é a três vozes e o seu ritmo, dançante (amiúde em 6/8). A melodia da canção está no cantus ou no discante. O tenor e o contratenor acompanham-na instrumentalmente (género da canção de discante, fig. A). No entanto, muitas vezes a configuração do tenor é tão semelhante à canção como a do cantus (duo discante-tenor, fig. C). Às vezes reaparece como c.f. em missas e motetes. O contratenor é uma voz de preenchimento harmónico, e é sempre instrumental.

Em **DUFAY**, a melodia da canção encontra-se com frequência no **tenor**, acompanhado por um discante vocal (novamente um duo discante-tenor). Também nele, o contratenor é sempre uma voz instrumental de preenchimento

III. $\text{C} = 2/4$

IV. $\text{C} = 3/4$

Terrorabilis...

Terrorabilis...

Terrorabilis...

vir - gi - num, tu - us te Flo - ren - ti - ae, de - vo - tus

Ter - (Ter-) ri - bi - lis

II. $\text{C} = 4/4$

Terrorabilis est locus iste...

men.

Ter - ri - bi - lis est lo - cus iste. A . . .

B. G. Dufay. Motete para a consagração da Catedral, Florença, 1436.

Disposição geral, forma do tenor e excerto

I. Kyrie frases 1-7

II. Et in terra Qui tollis 1-10

III. Patrem 1-10

IV. Sanctus 1-3

Pleni Osanna 4-7

Agnus I 1-7

Agnus II

Agnus III 8-10

Kyrie eleison

Kyrie eleison

cantus e contratenor, de composição desenvolvida, isomelódico tenor e tenor secundus, repetido 4 vezes, metricamente modificado composição a 4 v., frases da chanson como notas prolongadas do tenor (valores longos) composição a 2-3 v., sem tenor, combinação variável de vozes motivo principal, empregado repetidamente dentro da missa

1. Kyrie

2. Gloria

3. Credo

4. Sanctus

5. Agnus

B. G. Dufay. Missa de tenor a 4 v. «Se la face ay pale»,

Estrutura geral com as frases da chanson utilizadas e começo do Kyrie

Missa. Nas composições sem c.f., a voz condutora é a superior (*missa livre de discante*). Mas normalmente há um c.f., e ele ocorre no discante ou no tenor:

Missa de discante: o c.f. da voz superior é parafraseado seguindo fórmulas, e mais tarde é elaborado como uma melodia do tipo da canção, seguindo o modelo da coloração do discante inglês (p. 234). Formação de ciclos por andamento através de c.f. igual ou da variação do seu início.

No princípio compunha-se, como no século XIV, rubricas individuais do ordinário, depois pares de seções e, a partir de ca. 1420-30, ciclos completos (segundo o modelo de DUNSTABLE?). Um dos primeiros ciclos é a *Missa sine nomine* de...

Para além do motete sacro, surgem também, nos começos do século XV, os motetes profanos festivos (p. ex. motetes nupciais). Depois, o motete profano desaparece por completo. O seu lugar é ocupado pela chanson e, no século XVI, pelo madrigal.

Compõe-se sobre textos bíblicos e dos Salmos, bem como para o próprio da missa e para o ofício (antifonas, magnificats, etc.). No século XV existe também o pequeno **motete-canção** em que a voz superior é a condutora, a 3 vozes, com estrutura de discante-tenor, como na chanson; às vezes tem um contratenor como cantus firmus.

Um exemplo de motete festivo representativo é o motete de DUFAY *Nuper rosarum flores*, escrito para a consagração da Catedral de Florença em 1436 (fig. A). A base do motete a 4 vozes é constituída pelos dois tenores, que só se anotam uma vez (exemplo musical A: tenor I completo), mas que se executam 4 vezes: como se o fizesse a partir de uma célula germinal, desenvolve-se o conjunto, cuja severa arquitetura é um símbolo da ordem da Criação. Os sinais mensurais determinam a relação recíproca das 4 grandes seções, de diferentes proporções: I:II:III:IV = 6:4:2:3, seguindo-se à primeira parte 3 partes de diminuição.

Cada parte é introduzida por um bicinium das vozes superiores. O exemplo musical A mostra em que medida diferem as vozes superiores das inferiores, facto arcaizante. Em contrapartida, é moderna a maneira como as vozes superiores variam, por cima das seções do tenor, um material melódico parcialmente igual (*isomelodia*).

Motete. Abandona-se a pluritextualidade. Consideremos o ordenamento do tenor e a isorritmia são considerados antiquados (somente se utilizam ainda nos motetes festivos, ver abaixo). O c.f. continua a estar no tenor, mas corre em notas livres e longas. A tendência é para igualar o tenor às outras vozes, mediante a supressão do c.f. e da técnica imitativa. O motete tem, geralmente, duas grandes seções com mudança de compasso ($3/4$, $2/4$). A composição é, normalmente, a 4 vozes, com muitas cadências estruturantes, partes homófonas (declamação silábica) e variação do número de vozes em cada secção.

ciclos mediante c.f. iguais em todos as seções e motivos principais iguais no discante.

A fig. B mostra a estrutura de uma missa de tenor (DUFAY, *Missa Se la face ay pale*, ca. 1450). Baseia-se na chanson de 10 frases *Se la face ay pale* (p. 236, fig. C). No Kyrie ouve-se a chanson uma vez, completa (sobre o texto «Kyrie eleison») mas distribuída entre as duas partes extremas: o *Christe* central está isento de c.f. e constitui uma parte contrastante, de poucas vozes, em ritmo par. No **Gloria** e no **Credo**, a canção soa 3 vezes por inteiro. O **Sanctus** e o **Agnus** voltam a trabalhar com a fragmentação da chanson e passagens contrastantes.

O exemplo musical B mostra as notas longas da chanson no tenor, a função de apoio harmónico das vozes inferiores (cf. CICONIA, p. 224) e o motivo principal, que aparece variado nas diversas seções, na voz superior.

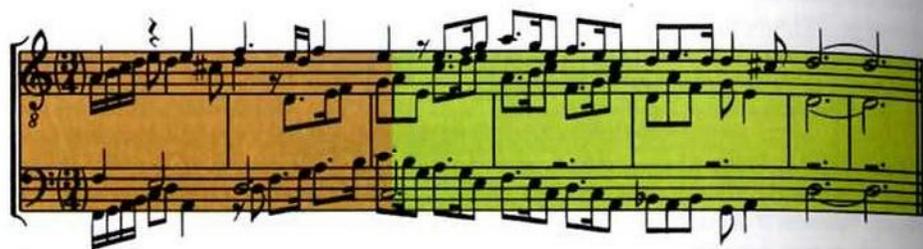
A **missa de tenor a 4 vozes** converte-se na forma principal da polifonia vocal neerlandesa. A sua execução é coral com instrumentos, que duplicam as vozes corais conforme se deseje (ou disponha deles), mas amiúde é também puramente vocal.

GUILLAUME DUFAY (ca. 1400-1474), de Fay, perto de Cambrai (Hinaut), músico de primeira grandeza no século XV. A sua rica e variada biografia (segundo BESSELER) é típica da vida transumante dos músicos franco-flamengos:

1. **Cambrai 1410-20**, período de aprendizagem como menino de coro (com RICHARD LOCQUEVILLE);
2. **Rimini, Pesaro 1420-26**, na corte dos MALATESTA, estilo da época tardia francesa, motetes festivos e balada nupcial *Resveilles vous*;
3. **Cambrai 1426-28**, influência inglesa: *Missa S. Jacobi* com fauxbourdon (p. 230), em 1427 é ordenado sacerdote em Bolonha;
4. **Roma 1428-33**, cantor da capela de MARTINHO V, motete a 5 vozes *Ecclesiae militantis* (escrito para a eleição do Papa EUGÉNIO IV, 1431), ciclo de hinos (p. 236);
5. **Sabóia 1433-35**, com o estatuto de «o melhor mestre-de-capela do mundo» com o Duque LUÍS e a Duquesa ANA;
6. **Florença, Bolonha 1435-37**, com o Papa EUGÉNIO IV, motete para a consagração da Catedral em 1436 (fig. A);
7. **Sabóia 1437-44**, motete *Magnanimae gentis* para Berna e Friburgo, *Missa Caput*;
8. **Cambrai 1445-60**, canonicato em Cambrai e Mons (BINCHOIS), viagens, para o Banquete dos Faisões de Lille em 1454 (para salvar dos turcos a Constantinopla cristã) escreve o motete elegíaco *O tres piteulx*, ciclos de missas (fig. B);
9. **Cambrai 1460-74**, estilo tardio com dissolução do c.f. e melodia amplamente fluente, missa a 4 vozes *Ecce ancilla Domini*, missa *Ave regina coelorum* e

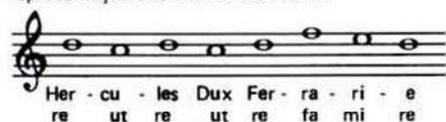
parte da missa	começo do c.f.	modo	conclusão
Kyrie	ut (c)	jônico	dórica
Gloria	re (d)	dórico	dórica
Credo	mi (e)	frígio	dórica
Sanctus	fa (f)	lídio	dórica
Agnus I	sol (g)	mixolídio	dórica
Agnus II	la (a)	eólico	dórica

- jônico, conclusão do c.f. cadência sobre o dó
- modulação, cadência sobre o ré
- imitação emparelhada



A. Josquin, « Missa l'homme armé super voces musicales ». Estrutura da missa e final do Kyrie

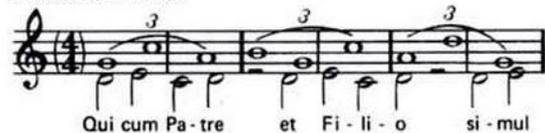
representação das sílabas com notas



interpretação do número «3»



símbolo da Trindade



Exemplos das missas «Hercules Dux Ferrarie» e do Credo da Missa «De Beata Virgini»

B. Simbolismo musical em Josquin



C. Estrutura baseada em bicínias em Josquin, motete «Ave maris stella», 2.ª parte, início

OBRECHT escreveu sobretudo missas de tenor, amiúde com interpolações homofônicas, para destacar partes importantes do texto numa declamação acórdica, p. ex. o «et incarnatus est» do Credo (o que se converteu em tradição até ao século XIX). Também se deve a OBRECHT a primeira Paixão segundo São Mateus polifônica ao estilo de motete, na qual as partes das personagens individuais também se encontram polifonicamente compostas (Paixão de motete, cf. p. 138). A figura dominante desta época foi JOSQUIN DESPREZ. JOSQUIN era do Norte de França mas também actuou durante muito tempo em Itália (ver abaixo). Conduziu a música ao nível de uma elevada arte expressiva, inspirada pelo texto, embora com uma técnica de composição musical clara e transparente. Na sua obra predominam missas, motetes e chansons.

Missa: JOSQUIN ainda emprega o c.f. em notas prolongadas no tenor, mas o c.f. passa amiúde de uma linha para outra, percorrendo as diversas vozes.

— Muitas vezes o c.f. converte-se também numa **estrutura canónica** a duas vozes, entre o tenor e o soprano (antiga estrutura de discante e tenor).

— Além dos modelos de c.f. preexistentes, JOSQUIN inventa também **sucessões livres de notas**, de conteúdo quase sempre simbólico. Assim, por exemplo, obtém o c.f. de uma missa para o Duque de Ferrara adjudicando a cada sílaba do nome «Hercules Dux Ferrarie» uma sílaba de solmização com a mesma vogal (fig. B).

— Nas missas acresce ainda a possibilidade da **formação de ciclos** puramente musicais. Na Missa *L'homme armé super voces musicales* (missa com o c.f. *L'homme armé sobre as diferentes sílabas musicais*), o c.f. começa um tom mais alto em cada secção: desde o Kyrie sobre o ut (dó) até ao Agnus II sobre o lá no hexacorde natural. Desta maneira, cada rubrica está numa nova tonalidade, mas a conclusão é sempre dórica (fig. A). A modulação regressiva mostra, ao mesmo tempo, a elaborada **técnica sequencial** de JOSQUIN, que contribui dessa forma para a transparência e beleza sonora do seu estilo (exemplo musical A).

Os **motetes** voltam a aumentar em número. São sacros (textos do próprio e de outras passagens bíblicas), bipartidos (*prima* e *secunda pars*, também neste caso amiúde ainda com mudança de mensura), com e sem cantus firmus.

Imitação desenvolvida. Tanto nos motetes como nas missas, especialmente nos de tipo livre, sem fundamento num c.f., existe o que se denomina imitação desenvolvida, o que significa que o material motívico se distribui entre todas as vozes numa imitação recíproca, quase sempre no começo das secções. Sirva como um dos primeiros exemplos de imitação desenvolvida total a Missa *Pangue Lingua* de JOSQUIN. Noutros casos, também se pode com provar a existência de relações motívico-imitatórias entre as vozes (fig. A; na parte modulatória; fig. C: imitação normal no começo).

Construção de bicínias. A estrutura clara, de cunho renascentista, em proporções e seccionamentos simples, revela-se também nas combinações alternantes de 2, 3 e 4 vozes na composição, o que origina vivos contrastes sonoros e uma pluricoralidade aparente. Amiúde acoplam-se duas vozes (**bicínium**) e contrapõem-se a outras duas ou às quatro vozes. Nesta técnica, os pares de vozes imitam-se entre si (*imitação emparelhada*, fig. C).

Simbolismo musical. Os contemporâneos de JOSQUIN não só admiravam neste compositor os seus conhecimentos como tal, mas também a sua força musical expressiva. Isto permite ver claramente em que medida a música do Renascimento se tornou subjectiva em relação à medieval. O conteúdo expressivo guia-se pelo texto (interpretação especial de determinadas passagens). Nisto também desempenha um papel de crescente importância o **simbolismo musical**. No entanto, o ouvinte devia conhecer o significado destes símbolos, pois de outro modo não podia compreendê-los. Assim, por exemplo, no Credo, na passagem *tertia die* (ao terceiro dia), aparecem tercínas, o mesmo que aparece, como símbolo da Trindade sobre o *Qui cum patre et filio simul adoratur* (Que é adorado juntamente com o pai e o filho, fig. B). O simbolismo musical e a interpretação fortemente expressiva do texto continuam a aperfeiçoar-se no século XVI.

Entre os músicos da terceira época contam-se ALEXANDER AGRICOLA (1446-1506), PHILIPPE CARON, LOYSET COMPÈRE (1450-1518), ANTOINE DIVITIS (1475-depois de 1526), ANTOINE DE FÉVIN (1473-1511/12), JEAN GHISELIN (VERBONNET?), HEINRICH ISAAC (ca. 1450-1517, cf. p. 257), JEAN MOUTON (1458-1522, Paris), PIERRE DE LA RUE (1460-1518, modalidades canónicas especiais em missas), os teóricos PIETRO ARON (1489-1545), FRANCHINO GAFFURI (1451-1522), GIOVANNI SPATARO (1458-1541) e

JACOB OBRECHT (1450-1505), de Bergen op Zoom, mestre-de-capela em Utrecht, Bergen, Bruges, Antuérpia, etc., Morreu em Ferrara; numerosas missas (PETRUCCI, 1503 ss.) e motetes, 14 obras profanas.

JOSQUIN DESPREZ ou DES PRÉS (ca. 1450-1521), nascido perto de St. Quentin (Picardia), 1459-74 na capela dos Sforza em Milão, 1486-99 na capela papal em Roma, até 1505 em Milão e Ferrara, morreu em Condé. — Obras: mais de 30 missas a 4 vozes (apareceram nas primeiras impressões de PETRUCCI: 5 [1502], 6 [1505], 6 [1514], e outras), motetes (pela primeira vez no *Odhecaton* de PETRUCCI, 1501, e logo noutras colecções), chansons francesas (entre outras, nas antologias de SUSATO, 1545, e ATTAIGNANT, 1549).

Editores de missas, motetes e chansons, etc., em cadernos de partes, tablaturas de alaúde e de órgão, etc., no 1.º e 2.º volumes da *Antologia da Música do Renascimento*.

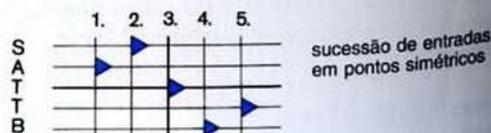
grau	I	VI	IV	V	VI	V	I	V	II	VI	I	V	V	I
função	T	(Tp)	S	D	(Tp)	D	T	D	(Sp Tp)	T	D	D	D	T

formação do *soggetto* a partir do Sanctus da Missa IX

- dissonância
- resolução
- sujeito («tema»)
- sujeito variado



distância de entradas irregular



sucessão de entradas em pontos simétricos

- fundamento triádico
- ornamento
- nota de passagem ou ornamental

Por *Escola romana* entende-se um grupo de compositores que actuaram durante o século XVI na Capela Papal em Roma. O seu principal representante é PALESTRINA. A sua criação caracteriza-se por:

- música predominantemente sacra, sobretudo missas e motetes;
- combinação da polifonia franco-flamenga com a plenitude sonora e a melodia italianas;
- estilo *a cappella*; na Capela Sistina, também se cantavam as obras *a cappella*;
- ritmo tranquilo e fluente;
- predilecção pelo recurso ao canto gregoriano como *cantus firmus*.

A *Escola romana* concretizou as exigências da Contra-Reforma em matéria de música eclesiástica, segundo tinham sido formuladas no Concílio de Trento (1545-63). O Concílio admitiu a música polifónica (*música figurada*) na igreja apesar de moções no sentido de a proibir, mas exigiu:

- *compreensibilidade do texto*; esta obteve-se através de partes declamadas de forma homofónica no caso de textos densos, enquanto se manteve o estilo polifónico quando o texto era curto (como o *Sanctus* ou o *Amen*);
- *dignidade na expressão*: exigência dirigida contra o modo de composição madrigalesco, carregado de afectos;
- *exclusão de c.f. profanos e de paródia* nas missas; este ponto só logrou impor-se no princípio (PALESTRINA, LASSO e outros escreveram numerosas missas de paródia).

Nas deliberações conciliares acerca da música figurada desempenharam um importante papel JACOBUS DE KERLE com as suas «*Preces speciales*» (1561) e PALESTRINA com a sua «*Missa Papae Marcelli*» (1562/63). O estilo de PALESTRINA, com o apoio da Contra-Reforma, converteu-se em essência e paradigma da música polifónica católica em geral.

Contra a crescente autonomização da obra de arte musical na Igreja, exigiu-se uma reforma do canto gregoriano e o seu emprego intensificado. PALESTRINA, ANERIO, SURIANO e outros colaboraram nesta reforma (abreviação dos melismas, etc.). A nova *Editio Medicea* apareceu em 1614. Esteve em uso até à *Editio Vaticana* de 1907.

À *Escola romana* pertenceram, antes de PALESTRINA: C. FESTA († 1545, Roma), CLEMENS NON PAPA (ca. 1510-55/6, Antuérpia), G. ANIMUCCIA (ca. 1500-71, Roma), C. DE MORALES (1500-53, Madrid), ESCOBEDO (1500-63, Madrid);

contemporâneos de PALESTRINA: V. RUFFO (1530-80, Roma), C. PORTA (1530-80, Milão), G. ASOLA (1524-1609, Roma), G. INGEGNIERI (1547-92, Cremona), KERLE (1531-91);

depois de PALESTRINA: G. M. NANINO († 1607, Roma), A. STABILE († 1604, Roma), F. ANERIO († 1614), FR. GUERRERO (1528-99, Sevilha), T. L. DE VICTORIA (ca. 1548-1611, Madrid).

cantor da capela em S. Pedro de Roma, em 1561 mestre-de-capela de Latrão, em 1567 segundo mestre-de-capela do CARDEAL D'ESTE, em 1571 segundo mestre de capela em S. Pedro; escreveu mais de 90 missas (muitas missas de paródia), mais de 500 motetes, além de lamentações, hinos, magnificats, mais de 100 madrigais sacros e profanos.

A obra de PALESTRINA considerava-se como o ponto culminante da polifonia vocal, e o seu estilo, que combina a arte contrapontística com a elegância melódica e harmónica, como o ideal da arte da composição *a cappella* (*stile antico, eclesiástico, grave*). As suas características são:

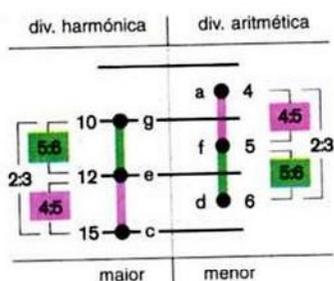
- autonomia das vozes no tecido polifónico, em equilibrada alternância com partes homofónicas;
- melodia cantável, na qual prevalece o movimento de segundas, aos saltos seguem-se modificações de direcção por meio de segundas (exemplo musical, soprano, c. 6-7);
- movimento tranquilo, completando-se os diferentes ritmos das diversas vozes para conformar uma corrente uniforme (*ritmos complementares*, p. ex. as semínimas no c. 8);
- harmonia equilibrada com predomínio da tríade consonante perfeita, cuja nota fundamental se encontra quase sempre no baixo (exemplo musical, pentagrama inferior);
- muitas «tríades secundárias» sobre os graus II, III e VI (carácter modal eclesiástico), embora com cadências funcionais em passagens de importância estrutural (p. ex. c. 8, 10);
- uso prudente de dissonâncias: sempre introduzidas com preparação e resolvidas por graus descendentes, amiúde com *portamento* ou *antecipação* (c. 3), também em notas de passagem (c. 6) e notas ornamentais (c. 5, 10);
- composição predominantemente a 5 e 6 vozes: sonoridade plena com agrupamento das vozes para obtenção de contrastes sonoros;
- frequente emprego do canto gregoriano como *cantus firmus* (no tenor);
- nas composições isentas de c. f., o canto gregoriano proporciona o material temático: a cada secção corresponde um sujeito («tema»), que primeiro é preparado ritmicamente (exemplo musical) e que depois é imitado nas diferentes vozes. Os contrapontos apresentam material (variado) do sujeito;
- encobre-se a claridade racional e os princípios ordenadores da composição. Assim, a sucessão de entrada das 5 vozes agrupa-se de forma simétrica pontual à volta do tenor I, mas a distância de entradas é desigual (fig.). A escrita ganha vida e fantasia.

O estilo de PALESTRINA foi transmitido nos tratados de contraponto (BERARDI, *Arcani musicali*, 1690; FUX, *Gradus ad Parnassum*, 1725, cf. p. 92). No século XIX houve um renascimento de PALESTRINA que, por iniciativa do jurista de Heidelberg, THIBAUT (*Über Reinheit der Tonkunst*, 1825), conduziu à fundação do **Caecilian-**

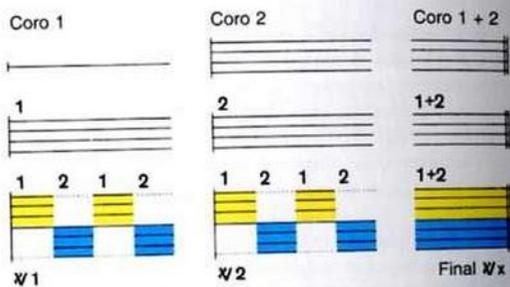
1.º coro	2.º coro	3.º coro	4.º coro
S ₁ 1	4-8	-	V,Z
S ₂ -	-	1-3	-
A 1	4-8	bel.	V,K
T ₁ 1	4-8	bel.	Va,P
T ₂ 1	-	-	bel. P
T ₃ -	-	-	bel. Va,P
B 1	4-8	-	bel. S,P,F
+ Chitarrone 1.º órgão	+ Instrumentos	+ no tenor 2.º órgão	+ 3.º órgão

- coro concertante
- coro alto
- coro principal
- coro baixo
- terceira maior
- terceira menor
- V violino
- Z corneta
- K cromone
- Va viola
- P sacabuxa
- S baixão
- F fagote
- ↓ texto igual

A. Distribuição tetracoral, segundo L. Viadana, Veneza, 1612



B. G. Zarlino, teoria da tríade (1558)



C. Execução de salmos e policoralidade

D. G. Gabrieli, Magnificat para 3 coros (1597), excerto

No século XVI desenvolveu-se em Veneza um estilo próprio, com a **policoralidade** e o **princípio concertante**.

Considera-se que o fundador da *Escola veneziana* foi o neerlandês ADRIAN WILLAERT, mestre-de-capela em S. Marcos entre 1527 e 1562. Seguiram-se C. DE RORE (1563), GIOSEFFO ZARLINO (1563-1590), B. DONATO (1590-1603), G. CROCE (1603-1609), GIULIO C. MARTINENGO (1609-1613), C. MONTEVERDI (1613-43). Juntamente com eles actuaram organistas igualmente famosos nos dois órgãos de S. Marcos, entre outros CLAUDIO MERULO († 1604) e os dois GABRIELI. Os órgãos estavam situados sobre altos coros frente a frente. A execução alternada de ambos os organistas está já documentada na época de PADOVANO (a partir de 1552).

A técnica do coro spezzato

A prática musical por coros alternados é antiga e remonta, entre outras, à execução dos salmos. Os coros, a uma ou mais vozes, alternam a cada versículo e reúnem-se na doxologia, no final (fig. C). Fr. RUFFINO D'ASSISI, mestre-de-capela da Catedral de Pádua, foi o primeiro a escrever, ca. 1510-20, salmos a 8 vozes «a coro spezzato», ou seja, para um coro dividido ou para dois coros a 4 vozes. Nele já existe, para além da alternância por versículo dos salmos, a alternância por palavra ou por unidade de sentido dentro do próprio versículo e, por conseguinte, a técnica do *coro spezzato* propriamente dita (fig. C). WILLAERT aperfeiçoou esta técnica, especialmente nos seus «*salmi spezzati*» a 8 vozes, Veneza, 1550.

Os novos conceitos espaciais do século XVI – a investigação do movimento da terra e dos planetas, o aperfeiçoamento da perspectiva espacial na pintura, os novos efeitos espaciais na arquitectura, etc. – também desenvolveram novas dimensões na música:

- mediante a instalação separada dos coros, explora-se acusticamente o **espaço**. Os diferentes coros de S. Marcos favoreciam estas experiências, mas não foram a sua razão primordial;
- a diferença de composição dos coros, também com instrumentos, produz muitos **timbres** novos e conduz, além do mais, ao princípio **concertante** barroco. O desenvolvimento dum música rica em colorido dentro do espaço correspondia também à crescente necessidade de pompa, representação de poder, fortes impressões sensoriais e efeitos da música. Chegaram a empregar-se 4 e mais coros (VIADANA, *Salmi a 4 cori per cantare e concertare*, Veneza, 1612):

1. **coro concertante**: os melhores cantores, solistas, sem instrumentos (eventualmente instrumentos de corda), com baixo contínuo;
2. **coro principal** (*cappella*): grande formação, com instrumentos (cordas, sacabuxas, etc.) e cravo;
3. **coro alto**: formação menor, de constituição livre, com violinos, cornetas, etc.; a voz superior não se cantava por ser demasiado aguda (que...

4. **coro baixo**: formação mais reduzida, a que se acrescentavam sacabuxas, cordas, etc.; o terceiro órgão também tocava o baixo (fig. A).

Os coros também podem duplicar-se e, além disso, podem distribuir-se no espaço à vontade, todos eles dirigidos por um mestre-de-capela mediante sinais manuais. Os efeitos espaciais também se logravam com um só coro, instalando as vozes *per coros*, isto é, separadas. A polifonia contrapontística foi interrompida por partes acórdicas de ampla extensão, que se tornaram predominantes nos finais do século.

O *Magnificat* para três coros de G. GABRIELI mostra a típica oposição e fusão dos sons (fig. D). Os desfasamentos das entradas de secções do mesmo texto produzem efeitos de imitação e de eco, p. ex. no começo entre o coro alto e a capela (cf. esquema D) ou nos compassos 59/60, entre a capela e o coro baixo, enquanto que o ataque simultâneo acarreta uma união coral maciça e cadências de grande efeito conclusivo (c. 63 ss.).

Princípio triádico dual de Zarlino

Enquanto GLAREANUS (*Dodekachordon*, Basileia, 1547) ainda incorporava nos modos eclesiásticos, o *eólico* e o *jónico* (p. 90), ZARLINO (*Institutioni harmoniche*, Veneza, 1558), em concordância com o crescente significado do acorde, trata de interpretar como oposições duais todas as tríades sobre maior (dó-mi-sol) e menor (ré-fá-lá). A divisão harmónica e aritmética das proporções intervalares dos modos maior e menor demonstra-lhe, ao mesmo tempo, a sua naturalidade (fig. B). Desse modo também viu feita realidade na nova harmonia triádica, a exigência fundamental da época, que ele formulara, de «*imitazione della natura*» (imitação da natureza).

Ao mesmo tempo, ZARLINO recomendava duplicar o baixo, enquanto fundamento dos acordes, tocando-o também – ou então à voz ocasionalmente mais grave – no órgão (*basso per organo, basso seguente*). A sua contraparte era a voz superior. A evolução apontava para a monodia com acompanhamento do baixo contínuo.

Para além dos géneros habituais da música vocal, como missas, motetes, magnificats, salmos, hinos, villanellas, madrigais, etc., desenvolveu-se em Veneza uma **música instrumental** autónoma (p. 264). Os seus principais compositores são:

- ADRIAN WILLAERT (ca. 1480-1562), cf. p. 245;
- CYPRIAN DE RORE (1516-65) de Mecheln, conhecido madrigalista;
- GIOSEFFO ZARLINO (1517-90), ao mesmo tempo principal teórico;
- ANDREA GABRIELI (1510-86), veneziano, grande produção, entre outras obras, *Salmos penitenciais*, 1587;
- GIOVANNI GABRIELI (1557-1612), sobrinho de ANDREA, 1575-79 com LASSO em Munique, o mais importante dos representantes da *Escola veneziana*; edições:

extensão (d)	6	6	6	4	4	4	6	+ 10
música	: A B :		B	C	C'	D	A	+ E
verso	1.	2.	3.	4.	1.			
rima	a	b	b	a	a			
verso	1.	2.	3.	4.	5.	6.	1.	
rima	c	d	d	a	a			

- estribilho
- estrofe
- referido a ré
- referido a fá
- quintas (perfeitas)
- terceiras (imperfeitas)
- vozes principais
- vozes secundárias

Esquema formal (similar à ballata)

A. Frottola de Mântua, B. Tromboncino, «Se bem hor», esquema formal e começo

B. Villanella, D. da Nola. «Occhi miei», 1.ª estrofe

C. Chanson francesa, Th. Crecquillon, canto com acompanhamento de alaúde

No século XIV predominava a música profana: em Itália, a arte da canção do Trecento (LANDINO), em França, o motete e a canção de discante da Ars nova (MACHAUT). Depois, a música polifónica vocal profana foi fortemente relegada para segundo plano em Itália, enquanto que em França e na Borgonha permaneceu viva com a chanson. Durante a segunda metade do século XV surge em Itália uma nova música vocal polifónica profana, que se expande no século XVI.

A música sacra, com a missa e o motete, é preponderantemente latina, e por conseguinte, internacional. Nela, os compositores franco-flamengos desenvolveram o seu equilibrado estilo vocal que seria considerado, pura e simplesmente, música sacra. Por outro lado, a música profana utiliza as línguas nacionais: francês para a *chanson*, italiano para a *frottola*, a *villanella*, o *madrigal*, etc., espanhol para o *villancico*, alemão para o *Lied*, inglês para o *ayre*. Trata-se de uma arte de sociedade, que encontra ampla difusão nas edições do século XVI, sobretudo nos círculos burgueses. A constituição vocal-instrumental é variável: a *cappella*, voz solista com acompanhamento de alaúde, misturas vocais-instrumentais e até conjuntos puramente instrumentais.

Os géneros franceses e italianos têm grande influência para além das fronteiras nacionais. Em particular:

Canto carnavalesco, uma canção de Carnaval para mascaradas e desfiles em Florença, nos finais do século XV, sobretudo com LORENZO MEDICI († 1492), homem muito amante da pompa, e que até mandou fazer música para um texto de sua autoria, tarefa que confiou a ISAAK. O conteúdo destas canções vai da sátira alegre até significativas alegorias, a escrita musical é a 3-4 vozes, de uma simplicidade popular, preponderantemente homofónica com voz superior condutora. As suas numerosas estrofes cantavam-se sobre uma mesma melodia.

Frottola (em italiano, *enxame* de particularidades), uma forma de canção polifónica, ao que parece popular, dos círculos aristocráticos e burgueses de finais do século XV e começos do século XVI, no Centro e Norte de Itália (centro: Mântua). Numerosas edições asseguraram a sua difusão (PETRUCCI, 11 livros entre 1504 e 1514; última edição, Roma, 1531). A frottola foi substituída pela villanella e pelo madrigal.

O seu conteúdo é normalmente poesia amadora. As suas formas poéticas são sucessoras da ballata: *canzone*, *capitolo*, *oda*, *sonetto*, *strambotto* ou a *barzetta* com estribilho (*ripresa*) e estrofes compostas por estâncias (*mutazioni*) e epodo (*volta*, fig. A).

A escrita é a 4 vozes, preponderantemente homofónica, e mais tarde parcialmente polifónica. O soprano é a voz principal e a única com texto, o baixo é a contravoz tonal, enquanto que o contralto e o tenor são vozes de preenchimento (exemplo musical A). A harmonia é simples, com cadências tonais da sequência de graus V-I, ou inclusive I-IV-V-I (exemplo musical A, primeira metade da linha). Existem numerosas tablaturas de alaúde. As frottoles também...

cia estrófica sobre um mesmo esquema do baixo, ou da melodia).

Os compositores mais conhecidos são MARCHETTO CARA de Verona († 1525) e BARTOLOMEU TROMBONCINO de Mântua († 1535) (fig. A, Veneza, 1504).

Villanella (do it. *villano*, camponês), canção estrófica de origem napolitana (*canzone alla napoletana*), uma canção de dança como o *balletto*, aparentado com ela. Esta composição, inicialmente homofónica a 3 vozes com a voz superior condutora, tem amiúde tríades e quintas paralelas, à maneira popular, recurso que estava proibido na escrita contrapontística rigorosa (fig. B). Mais tarde, a escrita passa a 4 vozes e é mais refinada (aproximação ao madrigal). As edições de villanellas apareceram entre 1537 e 1633. As suas sucessoras são as *canzonettas*.

Compositores, em especial: A. SCANDELLO († 1580), G. D. DA NOLA († 1592), B. DONATO († 1603), na Alemanha J. REGNART († 1599).

Chanson

Nos começos do século XVI, a *chanson* é um género central em França e entre os compositores franco-flamengos em Itália. Na sua escrita motetística a 4 vozes, a melodia principal está no tenor. A primeira edição é o *Odhecaton* (1501) de PETRUCCI.

A influência da frottola italiana fez-se prontamente sentir nas passagens homofónicas e rapidamente declamatórias.

Também é preponderantemente homofónica a burguesa *chanson parisienne* que, com os seus elegantes textos e melodias, se converteu no género predominante da *chanson* a partir de ca. 1530. Gozam de popularidade as edições de ATTAIGNANT (50 coleções entre 1528 e 1552), assim como os numerosos arranjos para alaúde (fig. C).

No decurso do século XVI, a *chanson* francesa incorpora influências madrigalescas com expressivas interpretações dos textos e um forte cromatismo.

São seus compositores, entre outros: TH. CREQUILLON († 1557), CLÉMENT JANEQUIN (ca. 1485-1558), CL. DE SERMISY († 1562), J. ARCADELT († 1568), P. CERTON († 1572), O. DI LASSO († 1594), CLAUDE LE JEUNE († 1600), G. COSTELEY († 1606).

Em parte, a interpretação do texto chega a ter rasgos tão descritivos que se fala de **chanson programática** (em JANEQUIN: motivos de cantos de pássaros, cenas de caça, descrições de batalhas).

Na segunda metade de século XVI surge em França, com variedade da *chanson*, o **vaudeville** (*voix de ville*, voz da cidade), que conduz à **air de cour**. A escrita destas canções estróficas populares é essencialmente homofónica (LE ROY, *Airs de cour*, Paris, 1571).

Simultaneamente encontram-se as refinadas *chansons* arcaizantes, com os «*vers mesurés*» dos poetas distintos pertencentes à *Académie de Poésie et de Musique* (1570, com ROUSSEAU, BAYE). A época de esplendor da *chanson* também...



Voz superior (C. de Sermisy, 1528) com ornamentação (A. P. Coclico, 1552)



motivo inicial típico, N. Liégeois, «Noch weet ick een»

A. Chanson francesa

Sucessão livre de linhas sem rimas	número de sílabas	harmonia por linha	comp. a 4 v. silábica
Madonna, per voi ardo,	7	sol-sol	
E voi non me'l credete,	7	sol-ré #	
Perchè non pia quanto bella sete.	11	ré-ré	
Perchè non pia quanto bella sete.	11	ré-sol	
Og'n hora mir'e guardo	7	ré-Fá	
Se tanta crudelta cangiar voleta	11	Si ♭-ré	
Donna, non v'accorgete	7	Si ♭-ré #	
Che per voi mor'e ardo,	7	ré-sol	
Che per voi mor'e ardo,	7	sol-sol	
E per mirar vostra beltá infinita,	11	dó-ré #	
E voi sola servir bramo la vita	11	ré-sol	
E voi sola servir bramo la vita	11	ré-sol	



B. Madrigal italiano, Ph. Verdelot, «Madonna per voi ardo» (1540)



tonalidade remota para significar a ajuda desejada (bramata aita)



cromatismo representando o tormento mortal



movimento rápido para representar o fogo

C. Madrigalimosos, C. Gesualdo da Venosa, de «Dolcissima mia vita» (1611)

Chanson francesa (continuação). O elemento improvisatório da prática de execução dessa época também se apropriou da chanson francesa. De ADRIAN PETIT COCLICO conservou-se a voz superior, exemplarmente ornamentada, de uma chanson a 4 vozes de SERMISY (fig. A, original: hastes descendentes). A chanson francesa foi imitada noutros países, especialmente no âmbito flamengo-neerlandês. Era típico o seu ritmo inicial com a sucessão longa-breve-breve, com repetição de notas (fig. A).

O madrigal italiano

Do século XVI e início do século XVII, teve origem, ca. 1530 no círculo que rodeava PIETRO BEMBO (1470-1547, cardenal desde 1539), em busca de uma arte mais refinada que a frottola corrente, o strambotto, etc. Para isso, orientaram-se principalmente pela linguagem, rica em sentimentos e imagens de PETRARCA (*petrarquismo*) e dos seus madrigais; no aspecto musical, não há relação alguma com o madrigal do Trecento.

Com a sua poesia amorosa altamente estilizada, o conteúdo do novo género correspondia ao culto da mulher, que renascia então, bem como às tendências maneiristas da época, mas estendeu-se rapidamente ao terreno satírico, humorístico, etc.

Os novos textos dos madrigais podiam exibir muitas formas, também estritas (p. ex. o soneto), mas apareceriam, geralmente, nas denominadas *rime libere* (versos livres) sem sucessão de rimas nem número de versos predefinidos (6-16), alternando à vontade heptassílabos e hendecassílabos (fig. B).

No aspecto musical, transferiu-se para o madrigal o modo de composição de tipo motete neerlandês:

— composição desenvolvida, por secções, do texto, imitação motivica, partes homófonas, elevada expressão do texto.

O madrigal converteu-se na contraparte profana do motete. Pertencia à chamada

Música reservata: música *reservada*, para conhecedores, do ponto de vista sociológico, ao mesmo tempo para a aristocracia e para o estrato instruído das cidades, os que tinham acesso e interesse por esta arte. Esta expressão surge pela primeira vez num discípulo de WILLAERT, A. P. COCLICO (no seu *Compendium musices* e como título dos motetes de salmos a 4 vozes *Musica reservata*, ambos de Nuremberga, 1552) e refere-se à música fortemente expressiva, tanto sacra como profana, com abundantes cromatismos, enarmonia, dissonâncias, etc. Último testemunho existente: 1625.

Na história do madrigal distinguem-se 3 fases (cf. p. 127):

1. O primeiro madrigal (1530-50)

É escrito a 4 vozes, com uma mistura de homofonia e polifonia de composição desenvolvida, quase sempre em compasso par.

A fig. B, linha 1 («Madonna, per voi ardo») demonstra como a composição musical segue as palavras: anacrusa, extensão da sílaba principal da exclamação «madonna»...

No final da linha, em todos os casos, há cesuras: cadências, no compasso 5 com pausa de colcheia. — O melisma não tem ainda um carácter de interpretação do texto, reforça sim o efeito conclusivo no final do verso. A repetição da terceira e da última linha está musicalmente condicionada (periodicidade à maneira de uma dança, como continuação do procedimento da frottola). A harmonia é simples. A escrita a 4 vozes com voz superior principal aligeira-se graças a partes a duas vozes.

São compositores da primeira fase PHILIPPE VERDELLOT (1490-1552) de Orange; COSTANZO FESTA (1480-1545), italiano; JACQUES ARCADELT (1500-1568) de Liège (?); o seu primeiro livro de madrigais a 4 vozes de 1539 chegou às 36 edições (até 1664); ADRIAN WILLAERT (cf. p. 245), CYPRIAN DE RORE (1516-65).

2. O madrigal clássico (1550-80)

É escrito a 5 vozes, como o motete da mesma época (também a 6 vozes). A sua arte expressiva, inspirada pelo texto, ocupa o primeiro lugar na estética do seu tempo. Esta música é considerada natural (ZARLINO, 1558, cf. pp. 229 e 251), ainda que, ao mesmo tempo, tenha rasgos maneiristas: de um modo descritivo-musical aparecem vozes de pássaros, cacarejos de galinhas, badaladas de sinos, estrondos de batalhas, etc. e, além disso, efeitos que só podem **ver-se** na música escrita (*música visual*, p. ex. notas negras para representar a «noite» ou 5 semibreves ocas para indicar «5 pérolas»).

Outros compositores desta época são WILLAERT (*Musica nova*, 1559, com madrigais e motetes), CYPRIAN DE RORE, ORLANDO DI LASSO (cf. p. 247), PHILIPPE DE MONTE (1521-1603) de Melcheln, que esteve activo em Nápoles e, desde 1568, mestre-de-capela da corte de MAXIMILIANO II e de RODOLFO II em Viena e Praga, escreveu mais de 1100 madrigais; PALESTRINA (cf. p. 249), que se distanciou dos madrigais profanos da sua primeira fase criativa, mas voltou a escrevê-los mais tarde: 2 livros, a 4 vozes, 1555 e 1586, além de 2 livros de **madrigais sacros**, a 5 vozes, 1581 e 1584; A. GABRIELI (1510-86), B. DONATO (ca. 1530-1603).

3. O madrigal tardio (1580-1620)

Intensifica uma vez mais a interpretação do texto. A composição está cheia dos chamados **madrigalimosos**:

Assim, em «*Dolcissima mia vita*» de GESUALDO (fig. C) ouvem-se súbitas deslocções a tonalidades remotas (de lá menor a fá # maior) como expressão da distância a que se encontra a *ajuda* («aita») desejada; uma pausa ilustra o vão chamamento interrogativo; a palavra *morire* (*morrer*) expressa-se através de um intenso cromatismo; as chamadas, que se empregam como imagem do excitado estado de ânimo, aparecem como rápidas escalas ascendentes.

Os principais compositores da época tardia são LUCA MARENZIO (1554-1599, Roma), CARLO GESUALDO, PRÍNCIPE DE VENOSA (ca. 1560-1630, Nápoles),

Wach auff, mein hort, es leucht dort her von o - ri - ent der liech - te tag,

A. O. von Wolkenstein, canção a 2 v. «Wach auff, mein hort» (ca. 1400)

séc. XV	séc. XV	sécs. XV-XVI	séc. XVI
bicinium	canção de tenor a 3 v.	canção de tenor a 4 v.	c.f. errante
séc. XVI	séc. XVI-XVII	sécs. XVI-XVII	
estrutura canónica	canção de discante	quodlibet	

carácter instrumental
 melodia de canção (c. f.)
 voz contrapontística

B. Estruturas de canção

Ain frewlich we sen

C. H. Isaak
Canção de tenor antiga e canção de discante moderna

Inns - bruck, ich muss dich las - sen

Soprano: O Els - lein, lieb - stes El - se - lein mein, wie gern wär' ich bei dir.

Tenor: Es ta - get vor dem Wal - - de, stand auf,

D. L. Senfl, canção dupla (1544)

Mein Gmüth ist mir ver - wir - ret, das macht ein Jungfrau zart;
 bin ganz und gar ver - ir - ret, mein Herz, das kränkt sich hart.

/Hab Tag und Nacht kein Ruh, führ

E. H. L. Hassler, canção de amor «Mein Gmüth ist mir verwirret (1601)

No espaço geográfico da língua alemã existiam, para além do Meistersang monódico, a **canção popular**, simples e monódica e outras mais complexas, denominadas **melodias cortesãs** ou **Hofweisen**. As primeiras coleções são:

- *Lochamer Liederbuch*, ca. 1460, Nuremberga, escrito para WOLFLEIN VON LOCHAM;
- *Schedelsches Liederbuch*, ca. 1460-67, Nuremberga, Leipzig, de HARTMANN SCHEDEL;
- *Rostocker Liederbuch*, ca. 1470-80;
- *Glogauer Liederbuch*, ca. 1480.

As primeiras canções alemãs a 2-3 vozes devem-se a MÜNCH VON SALZBURG e a OSWALD VON WOLKENSTEIN (fig. A): a melodia da canção está no tenor, acompanhada por uma voz superior instrumental (viola?).

No século XV há numerosas composições alemãs de missas e canções nos *Códices de Trento* (p. 233) e nas antologias manuscritas acima citadas. A criação alemã segue o modelo franco-flamengo. É típica a

Canção de tenor a 4 vozes: originalmente uma canção solista com acompanhamento instrumental, desenvolveu-se até adquirir uma escrita vocal equilibrada *a cappella* (até ca. 1530). A melodia da canção encontra-se no tenor, enquanto que o discante é de uma particular beleza, logo desde muito cedo (estrutura de discante e tenor).

O compositor mais significativo desta época é: HEINRICH ISAAK (ca. 1450-1517), da Flandres, ca. 1480 organista em Florença, em 1484 com o arquiduque SIGISMUNDO em Innsbruck, desde 1494 na corte de MAXIMILIANO I em Augsburg, a partir de 1514 em Florença; canções e missas, *Choralis Constantinus* (coleções de motetes, composições para o proprium do ano eclesástico para a Catedral de Constanza, 1508, concluída por SENFL, editada em 1550). — A fig. C mostra uma das suas primeiras canções de tenor a 3 vozes. ISAAK fez duas versões da sua célebre canção «*Innsbruck, ich muss dich lassen*», uma como canção de tenor e outra na escrita de discante, então moderna (melodia da canção no discante, estrutura homofónica, fig. C).

Outros compositores desta época (correspondente à terceira geração neerlandesa que se agrupou em torno de JOSQUIN): ADAM VON FULDA (ca. 1445-1505), Torgau; HEINRICH FINK (ca. 1445-1527); mais jovens: PAUL HOFHAYMER (1459-1537), com ISAAK em Innsbruck, em Augsburg como organista de MAXIMILIANO I, Salzburgo; THOMAS STOLTZER (ca. 1480-1526). Primeiras edições de canções por: OEGLIN, Augsburg, 1512; AICH, Colónia, 1512; SCHÖFFER, Mogúncia, 1513.

A canção no século XVI (época de Senfl)

A **canção polifónica de c.f.** ainda continua a ser o tipo tradicional principal. No entanto, seguindo o modelo do motete neerlandês, aparecem variantes até chegar ao **motete canção regular**. A melodia da canção pode estar situada no tenor, mas também pode estar distribuída entre todas as vozes.

peculiaridade é a **canção dupla** ou **quodlibet** (figs. B e D: escrita homofónica com diferentes melodias de canção no tenor e no soprano). — Os instrumentos podem duplicar as partes vocais, ou substituí-las.

São seus compositores, entre outros: LUDWIG SENFL (ca. 1486-1542) de Zurique, discípulo de ISAAK, em Innsbruck, Munique, etc., missas, motetes, mais de 300 canções (fig. D); THOMAS SPORER (ca. 1485-1534); SIXT DIETRICH (ca. 1490-1548); LAURENZ LEMLIN († 1495), Heidelberg; um pouco mais jovens: CASPAR OTHMAYR (1515-53); além de LE MAISTRE, ST. ZIRLER, JOBST VON BRANDT e JOHANN WALTER (1469-1570), Torgau.

Editores de canções: OTT, Nuremberga, 1534; EGENOLFF, Frankfurt, 1535; FORSTER, Nuremberga, 1539-56.

No decurso do século XVI, a antiga canção de c.f. vê-se substituída pela canção polifónica, de composição nova para todas as vozes, que se encontra sob a forte influência da **villanella** e do **madrigal**. As canções são de composição desenvolvida estrófica ou madrigalesca, também com descrição musical, cromatismo e ritmos de dança. Os compositores principais são: ANTONIO SCANDELLO (1517-80), Dresden; JACOB REGNART (1540-99), Praga; ORLANDO DI LASSO (1532-94), Munique; JACOB HANDL (1550-91); JOHANNES ECCARD (1553-1611) e HANS LEO HASSLER (1564-1612) de Nuremberga, organista dos FUGGER em Augsburg, depois em Nuremberga, etc., discípulo de A. GABRIELI em Veneza, entre outras obras «*Neue teutsche Gesäng nach Art der welschen Madrigalien und Canzonetten 4-8 vocum*», Augsburg, 1596, e «*Lustgarten neuer teutscher Gesäng, Balletti, Gaillardien und Intradén*», Nuremberga, 1601, entre elas a canção de amor profana «*Mein Gmüth ist mir verwirret*» (fig. E), que foi parodiada no terreno sacro, dando origem a «*Herzlich tut mich verlangen*» (texto de KNOLL de 1599) e depois a «*O Haupt voll Blut und Wunden*» (P. GERHARDT).

A **canção eclesiástica protestante**. LUTERO fez participar a canção («**coral**») no serviço religioso: fê-lo como canção a uma voz para a congregação ou como composição coral polifónica a cargo do coro, mais exactamente em:

- **escrita homofónica** com o coral na voz superior (**escrita tipo cancional**), p. ex. em OSIANDER (ver abaixo) ou HASSLER («*Canções eclesiásticas... escritas simpliciter*», 1608);
- **escrita tipo motete** com diferente elaboração do c.f., p. ex. os **motetes canções** de LASSO, LECHNER, ECCARD, PRAETORIUS ou HASSLER («*salmos e canções cristãs com 4 vozes compostas sobre melodias à maneira de fugas*», 1607).

Os primeiros cancioneiros protestantes com canções monódicas e polifónicas devem-se a:

- JOHANN WALTER, Wittenberg, 1524 (32 peças);
- GEORG RHAU, Wittenberg, 1544 (123 peças);
- LUCAS OSIANDER, *Fünffzig geistliche Lieder und Psalmen*, 1586, de escrita tipo cancional a 4 vozes. in-

arioso de elaboração de canção (Breslau, 1425)

umann. «Eleid, du hast umfangen mich» (1452)

lãs de diminuição
primeiras peças para órgão

- sogetto a
- sogetto b
- sogetto c
- sogetto d
- figura contrapontística
- exemplo de posições
- pedal

Tablatura para órgão, A. Ileborg (1448)
Preâmbulo em Dó, início

Tablatura para órgão, A. Ileborg (1448)
Preâmbulo em Dó, início

Willaert, Ricercar a 3 vozes (1552), plano estrutural (início) e exemplo

Willaert, Ricercar a 3 vozes (1552), plano estrutural (início) e exemplo

Tablatura italiana para alaúde, Petrucci (1507)
F. Spinacino, Ricercar, Fragmento

Tablatura italiana para alaúde, Petrucci (1507)
F. Spinacino, Ricercar, Fragmento

As tablaturas de órgão são reduções práticas das vozes numa pauta e com letras. Diferem segundo os países:

- **antiga tablatura organística alemã** (séc. XV-XVI): na parte superior, 6 a 8 linhas reunidas por uma clave com notas mensurais, e na parte inferior, letras (fig. B: as letras C e G encontram-se muito separadas, como os pés nos pedais (?), mas soam juntas; transcrição segundo Apel, notas Dó e Sol);
- **nova tablatura organística alemã** (séc. XVI-XVIII): todas as vozes estão anotadas em letras;
- **outras tablaturas organísticas: espanhola:** notas e algarismos; **italiana:** em cima, 6-8 linhas, em baixo

O órgão e os instrumentos de tecla

Devido às suas características comuns mantêm até ao princípio do século XVIII, em grande medida, o mesmo repertório (*música de tecla*). No século XV inicia-se na Alemanha uma tradição organística específica, com tablaturas e manuais de estudo (*Fundamenta*). Estes contêm indicações e exemplos de:

1. **transcrição:** as obras vocais deviam ser transferidas das partes vocais num sistema claro, *tablatura*, de acordo com técnicas específicas;
2. **elaboração de um cantus firmus:** os corais sacros e as canções profanas executavam-se de forma ornamentada. Era possível aprender as fórmulas de ornamentação ou diminuição para todos os intervallos (fig. A, 3: quartas ascendentes, neste caso anotadas adicionalmente como mínimas com ponto: dó-fá, ré-sol, etc., segundo PAUMANN, 1452). São típicas as escalas, os grupetos, os trilos, etc. Por causa desta prática de ornamentação ou *coloração* (do latim *color*), também se chamou aos organistas alemães dos séculos XV-XVI **coloristas**. O coral e a canção também podiam ser elaborados polifonicamente. Encontram-se como c.f., em notas longas, no tenor. Por cima deles, a mão direita executa uma voz superior figurada segundo fórmulas, às vezes com notas simultâneas (fig. A, 1: *Fragmento de Breslau*, 1425, fragmento). Mais tarde atenua-se a diferença entre as vozes: em vez de ser rigidamente alongado, o c.f. conserva o seu carácter cantável, enquanto a voz superior forma uma contramelodia (fig. A, 2, começo);
3. **prelúdios:** de forma livre, geralmente com escalas sobre pedais (pontos de órgão ou suspensões) (fig. B);
4. **improvisação de dança:** preferentemente para instrumentos de tecla (p. 262).

Até ao Barroco, a música instrumental era, em grande medida, improvisada. Não era autónoma e servia como acompanhamento à dança e ao canto, como ilustração e entretenimento. Só no século XVI é que se desenvolveu uma música instrumental independente, por transferência para os instrumentos dos géneros vocais e da maneira de os compor, com uma concepção especificamente instrumental. Assim chegam os primeiros *ricercares*, *toccatas*, *canzonas*, *sonatas*, etc.

Importantes organistas e documentos organísticos na Alemanha:

- ADAM ILEBORG de Stendal, *Orgeltabulatur*, 1448 (fig. B);
- KONRAD PAUMANN (ca. 1400-1473, organista cego de Nuremberga), *Fundamentum organisandi*, 1452 (fig. A, 2, 3), conservado no *Lochamer Liederbuch*;
- *Buxheimer Orgelbuch*, ca. 1470, com mais de 250 transcrições (DUNSTABLE, DUFAY), arranjos prelúdios, etc.;
- ARNOLD SCHLICK de Heidelberg, *Spiegel der Orgelmacher und Organisten*, 1511;
- PAUL HOFHAYMER em Innsbruck, Munique, etc. (cf. p. 257), VIRDUNG em Basileia, KLEBER em Göttingen, KOTTER em Friburgo/Schwaben, BUCHNER em Constanza.

No século XVI, a **Itália** passa a ocupar o lugar principal com os organistas de S. Marcos em Veneza, sobretudo com A. PADOVANO, A. WILLAERT, CL. MERULO († 1604), A. e G. GABRIELI. Cultivaram as seguintes formas:

- **toccata** (do italiano *toccare*, tocar, nomeadamente a tecla), forma livre composta de escalas, figurações, acordes; desde MERULO, misturada com passagens imitativas (cf. p. 140);
- **prelúdio, preâmbulo**, etc., formas livres com escalas, etc.;
- **ricercar**, inicialmente livre, mas logo passou a composição polifónica segundo o princípio do motete: imitação desenvolvida por secção, cada uma com um novo «tema» (*soggetto*, fig. D). O ricercar é o precursor da fuga;
- **fantasia**, à maneira do ricercar, imitativa;
- **canzona**, chanson entablada, sua elaboração através de imitação.

Alternando com a congregação ou com a Schola, o órgão tocava também o coral numa elaboração específica (**missa de órgão**).

O alaúde

É o principal instrumento doméstico no século XVI. Nele se tocava tudo: o acompanhamento para o canto solista e de conjunto, obras vocais entabladas, prelúdios, tocatas, variações, etc.

A **tablatura de alaúde** é uma escrita de posições: as linhas são uma imagem das 6 cordas, encontrando-se a mais grave situada na parte superior, correspondentemente com a posição da escala (fig. C). Os algarismos situados entre as barras de compasso indicam o traste que deve pisar-se, e as hastes das notas indicam a duração das mesmas, mas sem as poderem diferenciar dentro do acorde (exemplo musical da fig. C: a condução das vozes fica ao critério do intérprete). Também as tablaturas para alaúde diferem muito segundo os diversos países. Foram célebres alaúdistas, em Itália, FRANCESCO DA MILANO (*Intavolatura di Liuto di Ricercare, Madrigali*

A. Dança com 2.ª dança (emparelhamento), edição Paris 1530, Attaignant

Passamezzo antigo

Passamezzo moderno

Romanesca

Folia

B. Modelos de variações italianas e espanhóis (ostinato)

C. Música espanhola para vihuela, L. Narváez, 22 Diferencias (1538)

D. Música inglesa para virginal, J. Bull, das Variações Walsingham

Danças e variações. No século XVI existem numerosas edições de danças. São muito conhecidas as de PIERRE ATTAIGNANT de 1528-50, como **tablaturas** para instrumentos de tecla e alaúde (com trechos vocais, prelúdios, etc., transcritos em tablatura).

Nas danças é possível constatar, desde cedo, o **emparelhamento** (fig. A). O mesmo material aparece na tranquila pavana, em compasso $\frac{3}{4}$, e na rápida galharda em compasso $\frac{3}{4}$ (cf. p. 150).

O fundamento das numerosas improvisações de dança é constituído pelos **baixos de dança**. Vindos já dos séculos XIII-XIV, no século XVI irromperam na música artística nas chamadas **variações sobre ostinato** (o baixo ou a sucessão harmônica são *obstinadamente* recorrentes). Os modelos de baixo mais conhecidos (também denominados *aria*, cf. p. 110) levam nomes de danças como o *passamezzo*, de regiões e localidades, etc. (fig. B). O passo e o contrapasso da dança são a causa do seu número par de notas, assim como da simetria da sua disposição geral.

O primeiro grupo, de 2 + 2 notas, conduz à semiconclusão sobre a dominante, ao passo que o segundo, enquanto contrafigura, conduz à conclusão definitiva sobre a tônica (fig. B). Normalmente, a partir de cada nota forma-se um compasso. Às vezes, os baixos são aparentados entre si por terem iguais grupos de quatro compassos (cores na fig. B).

Os baixos da chacona e da passacaglia de HÄNDEL e de BACH (p. ex. *Variações Goldberg*) ainda se filiam nesta tradição do baixo ostinato. Nos séculos XV-XVI, os baixos também constituem a base para a improvisação de estrofes de canção vocais (*baixo estrófico*, cf. p. 110).

Música para órgão e alaúde em Espanha

O mais célebre organista espanhol do século XVI é ANTÔNIO DE CABEZÓN (1510-1566), organista da corte de CARLOS V e de FILIPE II, com quem visitou Londres em 1554-56 (influência sobre os virginalistas ingleses). Os espanhóis cultivaram especialmente dois géneros:

- **tiento** (de *tañer*, tanger, ou seja, similar à toccata italiana), uma peça para órgão a 4 vozes, a maior parte das vezes com imitação por secções, como o ricercar. Por causa da sua construção imitativa, o tiento também recebe o nome de *fuga* (CABEZÓN);
- **diferencias**: são variações em ciclos, sobre melodias de canções ou baixos ostinati, para as quais também se empregam os baixos italianos conhecidos em toda a Europa (fig. B). — Também existem diferencias para vihuela, p. ex. o ciclo de L. NARVÁEZ de 1538. Nele, sobre um ostinato de 6 compassos (fig. C, 1, completo) ouvem-se 22 variações com acordes, escalas (2, 15, sempre 2 compassos) e uma engenhosa figuração (10, 22). O baixo e a sua harmonia permanecem constantes.

Teóricos da música para órgão espanhola são JUAN BERMUDO (1549) e Tomás de Matos.

vozes polifónicas e do contraponto sem erros mediante a *imitação das obras vocais*. Só depois desta severa aprendizagem segue a improvisação livre.

A música para virginal em Inglaterra

Em Inglaterra, os chamados *virginalistas* criam, em finais do século XVI e começos do século XVII, uma época extraordinária da música de tecla para a história da música em Inglaterra. O instrumento principal é, para além do órgão, o **virginal**, ou seja, a muito apreciada espineta em Inglaterra (cf. p. 36).

Esta época encontra-se preparada na tradição organística inglesa. As suas peças predominantemente litúrgicas (elaborações de c.f.) foram conservadas sobretudo no *Mulliner Book*, ca. 1550. Durante a segunda metade do século, os ingleses recolhem influências italianas e espanholas, p. ex. a técnica de variação de CABEZÓN (ver em cima).

A **fonte principal** da música para virginal é o *Fitzwilliam Virginal Book* no Museu Fitzwilliam de Cambridge, um precioso manuscrito de princípios do século XVII, com quase 250 peças da época compreendida entre 1570 e 1625. — A primeira edição é a *Parthenia or the Maidenhead* de 1611.

O repertório dos virginalistas compreende:

- **tablaturas** de obras vocais como madrigais, chansons, etc.;
 - **prelúdios** de forma livre;
 - **fantasias**, fortemente imitativas;
 - **danças**: pavanas, galhardas, allemandes, courantes, etc. São constituídas por uma sucessão de pequenos fragmentos, cada um dos quais se repete, ao mesmo tempo que são ornamentados e variados (princípio da estampida, cf. p. 192);
 - **peças com títulos programáticos** como *The Bells* (os sinos) de W. BYRD;
 - **variações sobre baixos ostinati**, chamados *grounds*;
 - **variações sobre canções** conhecidas, como a melodia de Walsingham, que foi variada, entre outros, por BULL; chegou-nos como primeira peça do *Fitzwilliam Virginal Book*;
- O tema de 8 compassos ouve-se primeiramente como simples melodia (fig. D, 1, começo), seguindo-se-lhe logo 20 variações. O tema é envolvido por acordes (7), figuras (27), arpejos (12), escalas (22), repetições, etc. Também aparece como c.f. em variações polifónicas, p. ex. com uma segunda voz em colcheias e uma terceira voz em semicolcheias como acompanhamento figurativo, de forma que se origina uma animada estratificação rítmica (17). As Variações Walsingham oferecem uma imagem do estito virtuosístico e inspirado dos virginalistas.

Os compositores mais importantes são o DR. JOHN BULL, WILLIAM BYRD, GILES e RICHARD FARNABY, ORLANDO



A. Formas de execução de uma composição vocal por violas e tecla, segundo D. Ortiz (1553)

B. W. Byrd, Fantasia para quarteto de violas de arco, final

C. G. Gabrieli, «Sonata pian e forte», coro duplo, Veneza, 1597

A música instrumental para conjuntos só foi concebida nos finais do século XVI, embora anteriormente os instrumentos participassem na execução da música vocal. Daí que os títulos das correspondentes edições de frotolas, etc., indiquem quase sempre: «*per villanellas, madrigais, etc.*», indiquem quase sempre: «*per cantare e sonare*», ou seja, «para cantar e tocar». A participação dos instrumentos também tocavam (duplicavam) as partes que se cantavam (*colla parte*);

- os instrumentos tocavam vozes de acompanhamento especialmente concebidas para eles, p. ex. o contratenor na canção de discante;
- os instrumentos executavam supletivamente partes vocais;
- uma composição vocal era totalmente executada por instrumentos (fig. A).

Através desta prática, a música instrumental foi buscar à música vocal linhas cantáveis, execução melódica, fraseado que respeita a respiração e um modo de execução expressivo. Os géneros vocais adquiriram carácter de modelos:

- o motete para o **ricercar**;
- a **chanson francesa** para a **canzona da sonar**, **canzona (alla) francese**. A transcrição de originais leva à nova composição no mesmo estilo. São típicos da canzona o motivo inicial com repetição de notas (cf. p. 254), o ritmo vivo e a alternância de passagens homófonas e imitativas.

A autonomia na concepção instrumental desenvolve-se nas introduções instrumentais a obras vocais e danças: **intradas** (sempre bipartidas: uma parte lenta, à maneira de pavana e outra rápida, à maneira de uma galharda), **ritornellos** (frequentemente com um baixo fundamental recorrente, empregam-se também como interlúdios e pós-lúdios), **sinfonias**, etc.

Uma peculiaridade é a execução de composições vocais através de um **instrumento solista com acompanhamento de tecla**. O espanhol DIEGO ORTIZ deu uma indicação para isso no seu tratado de viola de arco (*Tratado de glosas*, Roma, 1553). Não só ensina a tanger viola, mas também a maneira correcta de realizar e improvisar música em função do estilo; para isso introduz o discípulo na teoria musical e de composição da época. ORTIZ mostra, especialmente para a viola da gamba, a variação sobre baixos ostinati, assim como a diminuição (ornamentação) na execução de uma **chanson** ou de um **madrigal**:

1. para isso, os instrumentos de tecla empregam-se na composição vocal como acompanhamento, enquanto que a viola da gamba enriquece como solista a linha do baixo (cf. fig. A, baixo da parte de tecla e pentagrama inferior);
2. afastamo-nos mais do original se a viola da gamba improvisa uma voz livre para a composição original (cf. fig. A, pentagrama superior). Isto demonstra como estava afastada a música instrumental da notação e da cor...

A execução *alla mente* exigia invenção improvisatória segundo modelos, e um acto criador que ia muito para além da interpretação.

A praxis interpretativa de composições vocais polifónicas por um solista com acompanhamento de tecla levou à execução solística com baixo contínuo na era barroca.

Uma **música de conjunto** especificamente **instrumental** desenvolveu-se na **Escola veneziana**. Os instrumentos participavam nos coros vocais ou como coros puramente instrumentais, alternando com os demais, do mesmo modo que podiam alternar o órgão e o canto. Por último, compunham-se obras instrumentais propriamente ditas. Os seus títulos, tais como *sinfonia*, *sonata*, ainda não especificam nada sob o ponto de vista da história dos géneros e das formas.

Com excepção dos arranjos de ATTAIGNANT, as primeiras edições para conjuntos só apareceram em finais do século XVI: em 1584, as «*Canzoni-a-sonare*» de F. MASCHERA, em 1615 as «*Canzoni e sonate*» póstumas de A. e G. GABRIELI (2-22 vozes), em 1597 as «*Sacrae symphoniae*» de G. GABRIELI, com indicações de distribuição instrumental.

Na última colecção encontra-se a *Sonata pian e forte*, de configuração bicoral, com coro alto e baixo e numerosos efeitos de eco. A sonata é tripartida, com **exposição** dos coros, **parte central** articulada com magníficas passagens em acordes, e um **final** imitativo, contrapontisticamente denso. O esquema da figura C mostra a colorida alternância p/f, enquanto que o exemplo musical exhibe os amplos acordes, justapostos à maneira de blocos (lá maior, ré menor, sol maior, dó maior com cadência a fá maior e si bemol maior e depois a Mi bemol maior). Aqui torna-se realidade uma nova sensibilidade musical barroca, na alternância policoral da prática *concertante*.

Em Inglaterra

surgem no século XVI numerosas fantasias e composições do género «In nomine» (obras instrumentais, semelhantes a motetes, cujo c.f. é o «In nomine», derivado do Benedictus a 4 vozes, de 1528, de J. TAVERNER). Estas obras, bem como outras puramente vocais, eram executadas pelos *consorts* instrumentais dos séculos XVI-XVII: conjuntos formados por instrumentos pertencentes à mesma família (*whole consorts*) ou a famílias diferentes (*broken consorts*, p. ex. sopros, cordas, eventualmente também a voz cantada).

O exemplo mais perfeito de *whole consort* (também as peças musicais tinham esta designação) são as fantasias para quarteto de violas de arco. Uma *fancy* desta índole tem estrutura de motete, dividida em seções (contrastantes), cada uma delas com temas próprios, que são imitados em todas as vozes. Desde o princípio pratica-se aqui uma execução instrumental em pé de igualdade, como seria depois o caso do

Os números a **negro** referem-se às **principais passagens**.

Os números pares referem-se geralmente a páginas ilustradas. Isto permite descobrir facilmente, sobretudo no caso dos instrumentos, se se trata de uma **reprodução** ou de uma descrição no texto.

As **indicações de execução** (p. ex. *cantabile*), **abreviaturas** (p. ex. *pp*) e outros **sinais** usados na notação musical encontram-se nas pp. 70-81. Veja também a tabela de abreviaturas e siglas na p. 7.

- a capella 83, 249
 a piacere 71
 abafador 36 s., 41, 47
 abertura 133 (francesa), 136 s., 143, 150 s.
 - canzona 137
 - de concerto 137, 143
 - teatral 137
 aberturas de ressonância 38-41
 abreviaturas (notação musical) 70 ss.
 Académie de Poésie et de Musique 253
 accent 70
 accentus 115 s., 185
 acciaccatura 70
 accompagnato 71
 acento 71
 acidentes 67, 71
 aclamação 115
 acompanhamento 100 s.
 - obrigato 101
 acorde 17, 21, 96-99, 100 s., 229, 250 s.
 - de quarta 90 s.
 - de quarta e sexta 97
 - de sétima 58 s., 96 s., 100 s.
 - de sexta 97, 99, 145
 - de sexta napolitana 98 s.
 - menor 97
 - posições 96 s.
 - principais e secundários 97
 acordeão 58 s.
 acústica 12 s., 14-17
 acutae 188
 ad libitum, ad lib. 71
 adagio, ad^o 71
 Adam de Fulda 257
 Adam de la Halle 125, 192, 194, 209
 Adam de St. Victor 191
 adaptação 19
 aequal (registro) 56 s.
 aerofones 25, 46-59
 - de madeira 24, 52-55, 68 s.
 - de metal 24, 46-51, 68 s.
 aetophon 61
 afectos 247
 affetuoso 71
 Affligemensis, J. veja Johannes A.
 afinação
 - física 16 s.
 - temperada 16, 36 s., 89, 90.
 - pura
 Afonso X de Castela 213
 agitado 71
 Agnus Dei 115, 128 s., 184 s., 218 s., 238-243
 Agostinho, St. 179
 Agrícola, A. 243
 Aich, A. von 257
 Aida (Verdi) 51
 Aida, trompete de 50 s.
 Aimeric de Peguilhan 194
 air 125
 - de cour 111, 253
 Akathistos-Hymnos (S. Romão) 182 s.
 alaúde 34, 35, 39, 42 s., 101, 160 s., 165, 167, 169, 173, 179, 195, 236 s., 246, 258 s.
 - de braço comprido 161, 227
 - de cravelhame dobrado 226 s.
 - música 258-263
 - suite 151
 - tablatura 43, 253, 260 s.
 - tiorbado 43
 alba (aube) 193
 Albert, H. 125
 Alceu de Lesbos 171
 Alman 173
 Alemanha 212 s. (séc. XIII), 225 (séc. XIV), 256 s. (música vocal), 260 s. (órgão, Renascença)
 alla breve 67, 232 s.
 allegro, all^o 71
 alleluia 115, 128 s., 191, 203
 alleluia «Posuisti» 114 s.
 allemande 150 s., 154 s.
 alma (órgão) 56 s.
 alteração 66 s., 85, 98 s., 210 s., 215
 alfalantes 63
 alturas tonais 16 s., 19 ss., 66 s., 85, 104 s.
 Amati 41
 âmbito auditivo 16, 18 s.
 ambitus 91, 189
 Ambros, A. W. 13
 Ambrósio, St. 180 s.
 amplificador 63
 amplitude 14 s.
 - do som 19
 Anacreonte 173
 análise 98 s.
 anapesto 170 s., 202
 Anchieta, J. de 259
 ancus (neumas) 114 s., 186
 andante, and. 71
 André de Creta 183
 Andrieux, F. 225
 Anel do Nibelungo, O (Wagner) 65
 Anerio, G. F. 135, 249
 Angnel son bianco (Giovanni da Firenze) 220 s.
 Animuccia, G. 249
 Anonymus 4 203, 209, 213
 antecipação 93, 249
 anthem 131, 259
 antifona 115, 181-183, 233
 antifonal 115, 129, 180 s.
 antifonas marianas 115
 antiparalelas 92 s.
 Antiphonale cento 185
 Antiphonale Romanum 115
 Apolo 171
 aposição 187
 appassionato 72
 Aquitânia 193
 arcada 72
 Arcadelt, J. 253
 arco musical 34 s. 159
 arستا (flauta) 53
 ária 110 s., 120 s., 125 (canção estrófica), 133 ss., 139 (Paixão), 263
 - com baixo estrófico 157

