

HISTÓRIA DA MÚSICA - 1

Prof. Dr. Marcos Câmara de Castro

Departamento de Música da USP

Ribeirão Preto, 2023

- “A história é algo que não aconteceu, contado por quem não estava lá”
(Millôr Fernandes)



saison musicale 97,98
abonnez-vous,
téléphonez au 01 44 84 44 72

ensemble INTERCONTEMPORAIN

IRCAM  Centre Georges Pompidou

- Como a dos musicólogos é a superficialidade, a deficiência dos analistas é a miopia. A concentração obstinada [deles] nas relações internas numa única obra de arte é, em última instância, subversiva, quanto a qualquer visão razoavelmente completa da música. A estrutura autônoma da música é apenas um dos muitos elementos que contribuem para seu significado e importância. A preocupação com a estrutura é acompanhada da negligência em outros aspectos vitais - não só todo o complexo histórico referido mas também tudo que torna a música afetiva, tocante, emotiva e expressiva. Ao retirar-se a partitura de seu contexto a fim de examiná-la como organismo autônomo, o analista retira esse organismo da ecologia que o sustenta (KERMAN, 1987 [1980]: 93).

- As duas principais civilizações fundadoras da cultura ocidental – a Grega e a Hebraica – já tinham tradição **coral**, entendida aqui como grupos que cantavam e dançavam em festivais religiosos.
- O Antigo Testamento faz várias referências ao **canto coral** em importantes ocasiões na vida do Judeus, no Templo de Jerusalém.
- Tanto o coro Grego quanto o Hebraico eram monofônicos e antifônicos (entre solista e coro ou entre 2 coros).

- A cristandade herdou o coro antifonal judeu ainda que sem a pompa das cerimônias deste.
- Com o Edito de Milão (ca. 334 dC) e a oficialização do Cristianismo por Constantino, é fundada a primeira Schola Cantorum na Roma do Papa Silvestre I.

- O **Édito de Milão**, promulgado a 13 de junho de 313 pelo imperador Constantino (306-337), assegurou a tolerância e liberdade de culto para com os cristãos, alargada a todo o território do Império Romano.
- Outras escolas do gênero são criadas em monastérios, principalmente beneditinos, a partir do século VI, para o desenvolvimento do canto coral.

- São Paulo, nas Epístolas, exorta os fiéis a confiar seus corações a Deus através de salmos, hinos e cânticos espirituais.
- Esses coros eram formados por um pequeno número de homens e/ou meninos cantores para a prática do canto chão – metricamente livre e monódico – sobre textos litúrgicos, preservados por transmissão oral até o desenvolvimento da notação.
- Esses cantos, compilados pelo papa Gregório I – entre 590 e 604 – tornaram-se predominantes a partir do século X.

- Raynor: "Qualquer história da música nos primeiros dias da Europa cristã começa inevitavelmente com a Igreja, pois só esta oferece dados verificáveis em registros precisos".
- Com o desenvolvimento da escrita musical, o **canto** passa a representar a **voz da Igreja**, uma vez que as inflexões individuais poderiam deturpar o sentido do texto sagrado.
- O texto cantado, no mesmo tom e ritmo, pela congregação garantia a imparcialidade necessária à liturgia.

Expansão da linguagem musical

- **Antífona:** *verso de salmo ou outra passagem entoada ou cantada durante a recitação do Ofício Divino* antes e depois do salmo ou cântico, respondidos cantados por cantores divididos em dois grupos;*
- **Hino** (poema métrico);
- **Tropos:** *intercalação de música ou palavras ou de ambos;*
- **Melismas:** *passagem do Cantochão (ou qualquer canção) floreada com várias notas sobre uma sílaba;*

Ofício Divino (*apud ECO, 1983*):

- São as horas canônicas* da igreja católica romana que são diariamente ditas por todo o clero nas catedrais e nos mosteiros
- Matinas, (Vigiliae): entre 2:30h e 3h;
- Laudes (Matutinos): entre 5h e 6h;
- Primeira: 7:30h — um pouco antes da aurora;
- Terceira: ca. 9h;
- Sexta: meio-dia (também hora da refeição);
- Nona: entre 14h e 15h;
- Vésperas: ca. 16:30h, ao por-do-sol (a regra prescreve que a ceia se faça antes da escuridão);
- Completas: ca. 18h (até o recolhimento às 19h)

- A princípio, o culto cristão só permitia a arte vocal, sem o uso de instrumentos.
- O estudo do canto já concorria com a Gramática, a Retórica e a Poesia, a Dialética e a Teologia.
- Desde o século X, há registros da Escola de Notre Dame de coros de crianças, ao lado da École du Palais – berço da Universidade de Paris, na Ile de la Cité.

- Após a tomada de Tróia – reduto da poesia épica grega – Carlos Magno faz multiplicar as escolas de canto coral nos moldes da escola romana, incitando os ministros de Deus a atrair não só os jovens servos mas também os filhos de homens livres para a prática do canto coral.
- Outras escolas como Aix-la-Chapelle (Metz), Rheinau e St.-Gall, difundem a prática, no mais puro sentido gregoriano e também captando cantilenas litúrgicas do universo profano, a ponto de tornarem-se referências para o ano agrícola: verdadeiros conservatórios por toda a França.

- A prática do canto em uníssono deu origem, a partir do século VIII, ao **Organum**, no qual o canto principal é acompanhado paralelamente por uma segunda voz, acima ou abaixo.
- “On peut aujourd'hui encore remarquer que lorsque des assemblées incultes entonnent un chant (...), nombre de chanteurs partent sur une fausse note e suivent parallèlement la mélodie sans sourciller; or cette fausse note est souvent la quarte ou la quinte.
- Tel est le principe des deux autres espèces de diaphonie analysées par notre traité: l'une à la quarte, l'autre à la quinte” (Chailley).

Prestígio do Coro Papal (Benedictinos)

- *Schola Cantorum* (590-604) – Papa Gregório, o Grande;
- Manter o elevado padrão de execução;
- Assegurar que só fosse cantado o canto reformado e não as músicas tradicionais locais ou variantes da nova música;
- Mosteiros: centros educacionais para a execução das Missas e ofícios diários.

HAUSER

- Após o reinado de Carlos Magno (817-829), a corte deixou de ser um centro cultural e intelectual do Império.
- Ciências e ensino, arte e literatura, estão agora centralizados nos mosteiros;
- Os mais importantes trabalhos intelectuais são realizados nas suas bibliotecas, nos seus gabinetes de copistas e nas suas oficinas. [cf. [O nome da Rosa](#), ca. séc. XIVcf. Haynes].

- A arte do Ocidente cristão deve a sua primeira idade do ouro à riqueza e à atividade dos mosteiros.
- Com o número sempre crescente de centros culturais, conseguido graças ao desenvolvimento dos mosteiros, dá-se uma atividade artística mais acentuada.

- A regra beneditina preescrevia tanto o trabalho manual como o intelectual, e dava talvez maior importância às ocupações manuais.
- Os estados monásticos, como as grandes casas senhoriais, aspiravam a tornar-se economicamente tão independentes quanto possível e a produzir, nas suas próprias terras, tudo quanto lhes era necessário à vida;
- [visitar o Mosteiro de São Bento, em São Paulo; dias de semana às 17h e domingos, às 9:45h].

- A atividade dos monges incluía tanto o trabalho dos campos e das hortas, como as artes manuais na generalidade.
- Através da organização do trabalho manual ganhou o monastismo a mais profunda influência no desenvolvimento da arte e da cultura da Idade Média.
- Cf. Le Goff.

cesseurs dans le domaine de la notation et fixé la portée musicale. Il ne s'est pas encore servi de la note carrée, mais écrivait sur les lignes soit les lettres alphabétiques déjà en usage, soit des neumes.

Une autre invention, qui, si elle n'a pas été complètement développée par Gui, a du moins été préparée par lui, et qui a eu une influence capitale sur l'enseignement de la musique au moyen âge, est celle connue sous le nom de *solmisation*. Pour mieux faire comprendre les différents intervalles à ses jeunes élèves, Gui eut l'idée de se servir de l'hymne *Ut queant laxis...* dont les différentes phrases musicales commencent toujours un ton ou un demi-ton plus haut que la précédente. La syllabe du texte se trouvant sous la première note de la phrase sert alors à désigner cette note ; c'est l'origine de la dénomination encore en usage chez nous : *ut, ré, mi, fa, sol, la*. Ainsi :



1. La syllabe *si* fut formée plus tard des deux premières lettres *S. I.* de *Sancte Ioannes*.

Ensino da Música

- Hucbald, D'Arezzo e Notker Balbulus: grafia musical;
- Os livros eram raros e, por isso, só para o **CHANTRE** [aquele que entoava, no coro, os cantos litúrgicos];
- “A iconografia dos coros medievais mostra cantores aglomerados em torno de uma estante sustentando um gigantesco livro de coro para o qual o dirigente aponta, aparentemente levando as suas forças através de uma obra nota por nota” (RAYNOR, 1981).

(capitulação/púlpito)



■ Lettrine d'une bible du XII^e siècle présentant trois moines chantant au lutrin. (Paris, bibl. Mazarine, ms. 36.)





GUIDO D'AREZZO (992-1050)

- Monge italiano e “regente” do coro da Catedral de Arezzo (Toscana).
- *Micrologus* (“Pequeno Tratado”, 1026-1028)
- Capítulos 18 e 19: “é pela Diafonia que soa a dissociação das vozes: a isso chamamos *organum*”

Supremacia Parisiense XII-XIII

- *Studia*: centros de ensino, fora dos manastérios, “à sombra das catedrais” ao norte como Laon, Tours [[Ockeghem](#), [Florilège Vocal](#)], Orléans, Chartres, em torno de um *scolasticus* da assembléia do clero secular.
- Artes liberais: *Trivium* (Gramática, Retórica e Dialética) e *Quadrivium* (Aritmética, Geometria, Música e Astronomia)

PARIS/NOTRE-DAME

- Efervecência de uma sociedade urbana, comercial e próspera;
- Difusão do repertório que se tornará clássico
- Locais de ensino proliferam-se pelas duas margens do Rio Sena;
- 1180: primeiro *Collège* de estudantes;
- Igrejas e Catedrais se multiplicam até Notre-Dame 1163-1182 (Léonin e Pérotin)

UNIVERSIDADES

Nome	Cidade Sede	País	Ano
Universidade de Karueein	Fez	Marrocos	859
Universidade de Al-Azhar	Cairo	Egito	988
Universidade de Bolonha	Bolonha	Itália	1088
Universidade de Oxford	Oxford	Inglaterra	1096
Universidade de Paris*	Paris	França	1180

- La Sorbonne doit son nom à son fondateur, **Robert de Sorbon**, chapelain et confesseur du roi de France, Saint Louis.
- Son histoire , au cours des siècles, a été si intimement liée à celle de l'Université de Paris, qu'elle en est devenue le symbole.

- **Le collège de Sorbon , fondé en 1257/58**, est alors l'un des nombreux collèges hébergeant, sur les flancs de la Montagne Sainte Geneviève, des étudiants pauvres.
- Très vite, ces collèges deviennent le cadre des disciplines universitaires de Paris et **le collège de Sorbon, une célèbre faculté de théologie - LA SORBONNE** - qui prendra une part active aux débats philosophiques et politiques de son temps, oscillant, au gré d'une histoire foisonnante [**abundante**], entre un conservatisme jaloux et un libéralisme éclairé.

Manuscrito da Faculdade de Medicina de Montpellier

- 51 cadernos agrupados em 8 fascículos copiados por inúmeros copistas (até 11) e decorados com Iluminuras em Paris entre 1260-1280;
- Verdadeira soma do gênero moteto, dando uma visão bem completa da prática polifônica em torno de Notre-Dame.

Polifonia na Grã-Bretanha

- Prestígio da cultura e da língua francesa
- *The Cambridge Songbook*: sem dúvida realizado na França no início do XIII;
- Manuscrito de Saint Andrews (Wolfenbüttel 1): hegemonia do repertório litúrgico francês.

Polifonia Profana

A D A M D E L A H A L L E

LA LYRIQUE
PROFANE

Premier compositeur dont la biographie est un peu connue du fait qu'il a vécu dans la suite de grands personnages comme Robert d'Artois et Charles d'Anjou, roi de Sicile, qu'il semble faire allusion à lui-même dans ses écrits, et qu'il a appartenu à la *confrérie des jongleurs et bourgeois d'Arras*, « maistre » Adam de la Halle, dit, mais à tort, le Bossu (« On m'apele Bochu, mais je ne le sui mie ») est né à Arras, vers 1245-1250. Très tôt membre du *puy* poétique et musical, il est le partenaire de Jean Bretel († 1272) dans plusieurs *jeux partis*. Certains propos laissent à penser qu'il serait rentré (vers 1270) de Paris où il a pu s'initier à la polyphonie auprès des maîtres déchantés de Notre-Dame. C'est vers 1276 qu'il écrit le *Jeu d'Adam* ou de la *Feuillée*, qu'il épouse Maroie et entre au service de Robert d'Artois comme ménestrel. Il suit ce prince en Italie, à Naples en 1283, et compose, pour le divertissement de la cour de Charles d'Anjou, la pastourelle dramatique de *Robin et Marion*. On ne sait s'il mourut en Italie entre 1285 et 1288 ou en Angleterre après 1306 : un maistre Adam le Boscu figure sur une liste de ménestrels engagés pour le couronnement du roi Édouard II.

Vitry-*Ars Nova* (1320-21)

- Principal tratado sobre a renovação da linguagem no séc. XIV
- Obra matemática e musical, estabelecendo relações numéricas entre os intervalos e ordena as durações relativas (proporções)

PHILIPPE DE VITRY

Sans doute originaire de Champagne, Philippe de Vitry est né, croit-on, en 1291 et serait le fils d'un personnage appartenant à la maison du roi. Une belle carrière administrative à la cour lui valut, très tôt, de nombreuses prébendes puis l'envoi en Avignon, auprès du pape Clément VI, en 1350. L'année suivante, sur intervention du roi, il sera nommé évêque de Meaux. Il gardera ce poste jusqu'à sa mort, en 1361.

Dès 1327, il avait lié amitié avec Pétrarque à la cour pontificale, et il entretint avec lui de nombreux contacts épistolaires entre 1349 et 1351, ce qui prouve sa culture et ses dons littéraires. Estimé de l'érudit latiniste Bersuire, il est célébré par le mathématicien Jehan de Murs, auteur de plusieurs traités, de peu postérieurs à celui de Vitry (1321-1325) et qui fonde le nouvel art d'écrire la musique.

MACHAUT

GUILLAUME DE MACHAUT

Né vers 1300, vraisemblablement en Champagne, et sans doute d'une souche familiale originaire du village de Machault, selon ses propres dires :

Je, Guillaume dessus nommez
Qui de Machau suis surnommez,

Guillaume est mort en avril 1377, à Reims, où il fut inhumé dans la cathédrale aux côtés de son frère Jean, mort en 1374. Aucun document ne subsiste sur son enfance et sa formation. En 1323, il se trouve, en sa qualité de clerc – secrétaire au service du roi de Bohême, Jean de Luxembourg, qu'il accompagne probablement dans ses nombreuses campagnes en Silésie, Lituanie, Pologne et bien sûr à Prague, l'une de ses résidences. En dépit de canonicats obtenus dans plusieurs villes, tout en restant « lais » ou « clerc » (Verdun, Arras, Reims), il poursuit le service du prince jusqu'en 1340 où Jean de Luxembourg, devenu aveugle, abandonne sa vie aventureuse. Machaut réside désormais à Reims, dans une maison proche de la cathédrale. En 1340, il entre au service de Charles de Navarre, sans rompre pour autant avec la maison régnante malgré les graves dissensions entre ce prince et le roi. C'est entre 1361 et 1364 que se situe le fameux roman d'amour (cf. le *Voir dit*) entre Machaut et la jeune Péronne d'Armentières âgée de dix-neuf ans. Rien ne s'oppose à ce qu'il ait assisté, le 19 mai 1364, au sacre de Charles V à Reims, mais personne aujourd'hui ne soutient plus que la célèbre Messe qu'on lui doit – bien qu'elle puisse dater de cette période – ait été écrite pour cette circonstance : on sait que le rituel très strict des sacres exigeait le chant liturgique monodique.

Itália sem *Ars Antiqua*: música do trecento

- Ausência de pólos culturais importantes;
- Perda de influência das grandes abadias;
- Exílio do Papa em Avignon;
- Exceção: Catedral de Siena (polifonia bem longe das preocupações eruditas francesas, *supra librum*);
- Sem cruzamento, extensão limitada das vozes.

Marchettus de Pádua (Teoria antes da prática?)

- Mestre de Capela da Catedral, pelo menos entre 1305 e 1326
- *Lucidarium in arte musicae planae* (*Esclarecimento sobre a arte do canto chão, 1309-1318*)
- *Pomerium artis musicae mensuratae* (*Flores e frutos da arte musical proporcional, 1318-1326*) – [GAGNEPAIN, 1996].

- A obra do cortesão Machaut já pressupõe a existência de um grupo de cantores e instrumentistas para executar motetos na igreja ou acompanhar canções seculares (cf. Attali).
- Tendo sido o primeiro a escrever uma seqüência do ordinário da missa (*Missa de Notre Dame*, ca. 1364?), compôs também obras seculares, para agradar seus patrões.
- [Ouvir também *Ma fin est mon commencement*]

CAPELA = CAPA?

- A evolução desse entretenimento palaciano pode ter sido resultado do exílio papal em Avinhão.
- Os nobres começaram a chamar de “capela” os grupos por eles mantidos, a partir do século XV.
- O termo Capela vem do Manto (*Cappella*) de São Martinho — relíquia sagrada dos reis francos, sobre a qual se faziam juramentos e era levado à frente das tropas em batalhas (RAYNOR, 1981, pp. 61-62).

- *“Cappella” refers to the entire musical establishment, which often includes instruments. (In JEROLD, Beverly. Choral Journal, february, 2000, p. 26).*
- No final do século XVIII, se o compositor fosse também “Mestre-de-Capela”, escrevia o que era necessário: missa, ópera, sinfonia, suítes de danças etc.

LE MOYEN ÂGE ET SES INSTRUMENTS

La virent mains divers acors.
Car, je vi la tout en un cerne.
Viele, rubebe, guiterne,
Leü, morache, michanon,
Citole et le psalterion,
Harpe, tabour, trompes, naquaires,
Orgues, cornes, plus de dis paires,
Cornemuses, flajos, chevrettes,
Douceinnes, simbales, clochettes,
Tymbre, la fläüste brehaingne,
Et le grand cornet d'Alemaigne,
Flajos de saus, fistule, pipe,
Muse d'Aussay, trompe petite,
Busines, eles, monocorde

Où il n'a c'une seule corde
Et muse de blef tout ensemble.
Et certainement il me semble
Qu'onques mais tele melodie
Ne fu veue ne oïe
Car chascuns d'eaus, selon l'acort
De son instrument, sans descort,
Viele, guiterne, citole,
Harpe, trompe, corne, flajole,
Pipe, souffle, muse, naquaire,
Taboure, et quanque on puet faire
De dois, de penne et de l'archet
Oÿ j'et vi en ce parchet.

GUILLAUME DE MACHAUT, *Le Remède de fortune* (vers 3960 à 3986).

■ *Codex Manesse*, fin XIII^e -
début XIV^e siècle. (Heidelberg,
bibl. de l'Université.)



Cette liste désordonnée d'instruments divers ne présente guère plus d'intérêt pour la connaissance de l'esthétique musicale de l'époque que les listes de plats alignés par Rabelais dans son *Quart Livre* à l'intention de ses Gastrolâtres pour la connaissance du goût. Simple énumération sans ordre ni méthode et répondant aux seules exigences de la rime, elle doit nous inciter à la prudence quand nous prétendons glaner dans les miniatures, peintures ou sculptures des renseignements sur la tenue des musiciens, le jeu des instruments ou encore leur assemblage en formations. Il faut avoir l'honnêteté de reconnaître que tout ce qui concerne les instruments n'est que supposition. Si nous en connaissons l'apparence, nous ignorons presque totalement les techniques du jeu, la sonorité et la puissance, pis encore les possibilités de groupements. Il faut se résigner à admettre que la vocation de l'iconographie est essentiellement décorative et ne pas en attendre plus qu'elle ne peut donner.

De plus, en ce temps, la primauté appartient à la voix dont l'instrument n'est qu'un succédané, un palliatif : son timbre n'est pas recherché comme tel. Situation qui se perpétuera très longtemps, même dans un répertoire purement instrumental. Faut-il rappeler que l'indifférence au choix est telle que Couperin n'hésitera pas à préciser, dans la préface de ses *Concerts royaux*, en 1722, que ces pièces « conviennent non seulement au clavecin, mais aussi au violon, à la flûte, au hautbois, à la viole et au basson ». C'est que la notion actuelle d'orchestration, fondée sur un jeu subtil de couleurs et de timbres, ne remonte qu'au XIX^e siècle. Pour les siècles antérieurs, on peut, au mieux, parler d'instrumentation.

La présence d'instruments est en effet attestée dès le haut Moyen Âge. L'Église, il est vrai, avait essayé d'en restreindre l'usage, mais ils proliféraient à l'extérieur du sanctuaire et la contamination était possible... sinon, comment expliquer les admonestations des autorités ecclésiastiques contre les abus ? C'est d'ailleurs dans le répertoire sacré que s'était fait sentir le besoin impératif d'un soutien instrumental pour la teneur des grands *organa* du XIII^e siècle. Certes, des voix pouvaient, en se relayant, produire un son continu, mais il est très probable que l'on eût tôt recours à l'*organistrum* ou *chifonie*, sorte de très grande vielle à roue, jouée à deux, l'un actionnant la manivelle, l'autre les clés ou touches.



■ *Philosophia mundi* de Guillaume de Conches. (Paris, bibl. Sainte-Geneviève, ms. 2200.)

- Em geral, o compositor palaciano tinha privilégios como Haydn em Eszterhaza, Hasse em Dresden ou Jomelli em Stuttgart.
- Todavia Mozart, em Salzburg, comia com os criados — considerados iguais em categoria e cujas conversas o aborreciam...

- Um pouco mais elevado na escala social, a função do *Kappelmeister* não se alterou desde o Renascimento:
- Superintender a música da *Kappelle*, a disciplina, a conduta, as boas maneiras e a aparência de seus subordinados; a conservação e manutenção dos instrumentos;
- Haydn, ele mesmo, afinava os instrumentos de teclado; a administração da musicoteca, das partituras e partes instrumentais.

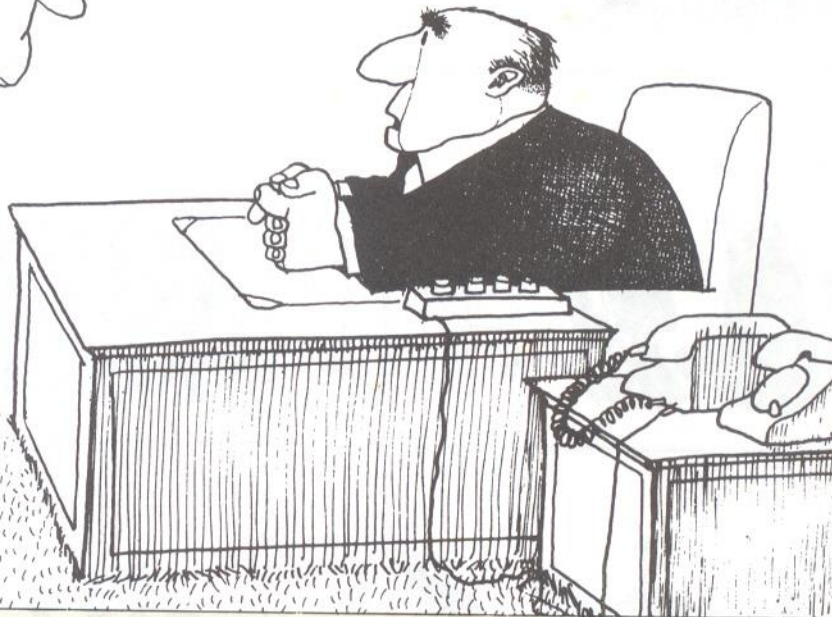
- Toda sua produção era propriedade do patrão e só podia ser copiada ou publicada com o consentimento desse, assim como receber encomendas.
- Devia-se apresentar a seu patrão em horas determinadas e receber suas ordens, sempre uniformizado e emperucado.

J'AI UN NEVEU QUI
ÉTUDIE LA FLÛTE ET QUI
CHERCHE DU TRAVAIL... DONC, POUR
LA PROCHAINE SAISON SYMPHONIQUE,
TOUT CE QUI FAIT

♫ BOROM-BOROM ♫

DEVRA FAIRE

♪ Tiriiii-Tiriiii ♪



- Graupner, na famosa disputa com Bach e Telemann pelo cargo na Capela de São Tomé, em Leipzig, só não o assumiu porque o *landgrave* (título de nobres na Alemanha que participavam de pleitos em nome do Imperador. Literalmente: “conde da terra”) não lhe deu permissão (e compensou-lhe por isso)
- Bach ficou um mês preso em Weimar “por ter solicitado sua liberação de modo peremptório (definitivo, decisivo)” (RAYNOR, 1981).
- Houve outros casos de subalternos da *Kappelle*, como Ditters von Dittersdorf, de Schlosshof, resgatado de uma fuga e perdoado.

- Todo o clima musical dependia do patrão, variando de local e a carreira e o conjunto da obra de Bach é um exemplo concreto disso:
- Arnstadt, a *Tocata e fuga em ré menor* e o episódio do “fagote de um bode velho” com direito à esgrima;
- Seu casamento em Mülhausen; *Konzertmeister* na luterana Weimar das cantatas mensais;
- Cöthen, calvinista, dos Brandemburgueses e da música instrumental;
- Cantor e Director Musices na Capela de São Tomé em Leipizig, do Conselheiro Platz (citar Luc-André Marcel)...

- As apresentações das Cantatas, na disputa entre Graupner e Bach, na São Tomé, ilustram suas maneiras diferentes de abordar o mesmo estilo da época:
- Graupner mostrou suas habilidades numa escrita variada e brilhante, ressaltando coro e solistas, numa escrita conservadora que acrescenta no final trompetes e tímpanos para um “exciting finish”.
- Bach, por outro lado, apresentou uma música profunda e repleta de significados, só compreensível depois de várias audições e estudo, como, aliás, toda sua obra (In CURTIS, John. *Bach and Graupner: the audition Cantatas*, in *Choral Journal*, february, 1999, pp.: 9-15)
- Cf. Luc-André Marcel, 1961, p. 101, in “Que sais-je?”

- Antes da importância do compositor-regente no século XIX, a direção de músicos já era uma prática corrente:
- Palestrina dirigindo suas missas; Bach suas cantatas; Händel seus oratórios; Haydn suas sinfonias e Mozart suas óperas, sinfonias e concertos, do cravo, do órgão ou do piano,
- “Les usages de la musique classique ont été longtemps ceux de l’actuelle musique légère” (CHAILLEY, 1967, p. 129).
- Até a morte de Bach (1750), as partituras eram meros pontos de apoio para execução, deixando grande liberdade.

- “L’Écriture ne s’adresse-t-elle pas en premier lieu au praticien.
- Si l’on cherche à représenter de sons, ce n’est ni pour composer, ni pour ‘lire’ à l’exécution, mais sans doute un but théorique ou pédagogique, ou encore pour rendre hommage à un texte vénéré et jugé digne d’être transmis à la postérité”.
- “Une partition n’était qu’un brouillon, que l’on détruisait une fois les parties extraites”
(CHAILLEY, 1967)

- Regras “lacônicas” (LAGO JR, 2002) das indicações de dinâmica e expressão faziam prevalecer uma “liberdade rítmica e interpretativa”.
- Da mesma forma os andamentos.
- Segunda metade do XVIII: indicações mais precisas de dinâmicas.

- *Konzertmeister* (“spalla”) e *Kappelmeister* (ao cravo) dividiam a direção até o declínio do baixo-contínuo
- O fenômeno Mannheim que, com sua excelente e numerosa orquestra, produzia os famosos *crescendi* e *diminuendi* que já esboçavam a necessidade de uma direção especializada.

- Século XVIII: Johann Matteson na ópera de Hamburgo; Georg Muffat que adota a técnica de direção com bastão de Lully e Johann Sigismund Kusser — apontado como possuidor de um dom insuperável “na coordenação e direção de seus músicos”.
- Rolos de papel, pergaminhos ou bastão começam a ser usados na Itália e na Alemanha, porém mostram-se insuficientes para os novos matizes de expressão e dinâmica que se querem ressaltar.
- [Celibidache: "A batuta imprime sutileza ao movimento ao braços, tirando deste o peso habitual. Ela carrega uma rigidez necessária."]

- Surge a técnica de desenhar os compassos que vigorou até a juventude de Bach e Händel;
- França: marcação do binário e do quaternário;
- 1782: Henri Louis Choquet propõe o espelho em forma de cruz.

- 1735: C.P.E. Bach faz referência às óperas e músicas instrumentais controladas pelo *Konzertmeister*, situado entre os músicos e tocando cravo ou órgão.
- 1752: Johann Joachim Quantz escreve que a direção da orquestra podia ser realizada pelo *spalla*, enquanto o próprio braço do arco indicava o fraseado e o estilo.
- Observa também que era necessário memorizar o andamento dos primeiros compassos devido à dificuldade de dar a entrada inicial.
- Uma dupla direção já não poderia dar certo em Beethoven.

- Harold Schonberg, em 1990, considerou o regente Bach “muito semelhante ao que entendemos hoje por este termo, “completamente moderno em seu enfoque dos problemas de direção”;
- Händel, segundo Harnoncourt, era mais detalhista nas indicações dinâmicas;
- A Orquestra de Mannheim, com 45 músicos, desenvolveu com Stamitz e depois Cannabich um aperfeiçoamento das indicações de dinâmica, fraseado e refinamento da execução — o que levou Leopold Mozart a considerá-la a “melhor da Europa”;

- Gluck: “É necessário prolongar algumas notas, tocar algumas a médio-volume, outras mais alto ou mais baixo, sem falar na importância que atribuo ao tempo, um pouco mais lento ou mais rápido, e sem a observância desses elementos a peça estará destruída”.

- Haydn presenciou a passagem da orquestra barroca para o apogeu sinfônico de Mannheim e desenvolveu as formas sinfônicas do estilo clássico.
- Chegou ao cargo de diretor musical em Esteházy em 1761; exercendo a direção como *Kapellmeister* do cravo, deixando para o *Konzertmeister* os cuidados com as cordas e outros detalhes.
- Mozart, como *maestro di cembalo* regeu a estréia de sua primeira ópera (Mitridate, re di Ponto, K. 87, libreto, em italiano, de Vittorio Amadeo Cigna-Santi. Estreia: Teatro Regio Ducal em 26 de dezembro de 1770).
- Peggy Woodford, musicóloga e romancista inglesa, descreveu uma apresentação de Mozart em Leipzig, em 1789.

MOZART

- *Maestro al cembalo*
- (apud Woodford) 1789: *Eles acham que assim vão torná-la fogosa, mas se o fogo não estiver na própria composição, fazer a música correr não irá acendê-lo.*
- *É muito mais fácil tocar rapidamente do que lentamente...*
- *Quem toca deve parecer quem compôs...[“A força do sábio está em saber dizer o já dito com o mesmo vigor com que foi dito pela primeira vez” — Jaa Torrano]*

- Em suas cartas aparecem os termos: *tempo exato, expressão, gosto, fraseado legato* (“deve fluir como azeite”), *fogo, clareza, proporção, respeito às intenções do compositor, a disciplina, ritmo flexível, expressão e gosto apropriados* (preferida).

KARAJAN:

- “Quando fiz *O Cavaleiro da Rosa*, o homem que chegou para cantar Ochs dirigiu-se a mim e disse: “Não conheço esta parte”. Eu disse que o ensinaria. Entrão descobri que ele não sabia ler música. Então ensinei-o ao piano: foram mais de 100 sessões. Por isso, até agora, se alguém me acordar às 3 horas da manhã e me cantar um compasso de *O Cavaleiro da Rosa*”, serei capaz de continuar de onde parou!” (*Apud Osborne*)

OSBORNE:

- Obs.: Coisa que não era absolutamente fora do comum, nem na época (anos 30) nem mais tarde.
- Na década de 50, quando Giulini pediu a uma famosa meio-soprano do Scala de Milão que prestasse atenção nos pontos que havia depois das semínimas, ela disse: “Não sei ler música; o senhor quer isso mais longo ou mais curto?”.

- Primeiro a evolução das formas orquestrais condicionou e determinou novas exigências quanto aos métodos de direção: *maestro, chef d' orchestre, conductor, director, regente, Kapellmeister, Regent* ou *Dirigent*;
- Um violonista pode ter a sorte de possuir um Stradivarius, o pianista um Steinway, mas um diretor deve criar seu próprio instrumento (Stokowski)

- “Tradição é desleixo... No plano humano faço todas as concessões; no plano artístico, nenhuma. Não posso suportar os que se desleixam, só os que exageram me interessam” (MAHLER).
- Descansar a música na mente dos músicos (Karajan)
- Saber quando não reger (*idem*)
[HVL/Baremboim]

- Foram diretores de orquestra na Alemanha, Áustria e França: Beethoven, Weber, Mendelssohn, Berlioz, Schumann, Brahms, Liszt, Wagner, Mahler
- Século XIX: Concerto público e o surgimento de grupos corais incentivaram a fundação de sociedades filarmônicas e sinfônicas na Europa e EUA.
- Espetáculos atrativos pela excelência das orquestras, renome dos maestros (citar NYF & Mehta e texto sobre Dudamel).

RESUMINDO:

- Haydn, Mozart e Orquestra de Mannheim;
- Konzertmeister/Kapellmeister (geralmente o compositor);
- Declínio do Baixo-contínuo;
- Segunda metade do setecentos: *crescendi* e *diminuendi* de Mannheim (Burney);
- Maiores exigências no método de direção.

- Rolo de papel, pergaminho ou bastão;
- Desenhos dos compassos: 1^o só vertical (Bach e Händel) e depois (França) horizontal também;
- *La barre de mesure, simple repère visuel au début, comme l'était jadis le point de division (ver Gagnepain), fut empruntée aux tablature d'orgue qui l'employaient comme tel depuis le XIV^{ème} siècle (...) et devint vers 1625 d'un usage général (CHAILLEY, 1967, p.120)*

- Schünemann, 1913: desordem da dupla direção;
- Gesner, 1738: “Bach dirigiu quase quarenta músicos controlando-os com um gesto e com um golpe de pé ou com o dedo, mantendo o ritmo e a melodia, indicando as notas graves e intermediárias (...)”;
- “O ritmo está em cada um de seus membros e, ao captar as harmonias com seu sutil ouvido, expressa a totalidade das diferentes partes, mediante o uso da própria voz”.

- XVIII: Stamitz e depois Canabich (Manheim): inovações dinâmicas, precisão de fraseado, refinamento da execução (efetivo de 45 músicos)
- “Melhor da Europa” (Leopold Mozart)
- Haydn: Sinfonia 45 “A despedida”

- Arco=espécie de batuta
- Obra de Beethoven: complexidade leva a um maior envolvimento do diretor nas funções de estudo, interpretação e coordenação dos músicos, ensaios e concertos públicos;
- XIX: *batteurs de mesure* (Lully) — meios ruidosos, rolos de couro ou papel (HVL/Canto Orfeônico)

- Spohr (1784-1858): batuta em 1817; números e letras de ensaio
- *A direção de Herr Spohr é realizada sem o mínimo de ruído e sem a mais leve deformação do semblante, e merece ser considerada uma direção elegante, se essa palavra é suficiente para expressar com precisão a influência de seus movimentos sobre o conjunto (crítico da época, apud LAGO JR.)*
- Reichardt (1752-1814): pódio e partitura

Beethoven (segundo Spohr), 1814, estréia da 7^a:

- *...Beethoven havia se acostumado a indicar a expressão para a orquestra por meio de todos os tipos de movimentos corporais, mesmo os mais singulares.*
- *Sempre que ocorria um sforzando, ele escancarava os braços, que havia antes cruzado sobre o peito, com grande veemência.*
- *Nos trechos em piano, ele ia se agachando cada vez mais, conforme desejasse o grau de suavidade.*
- *Se então entrava um crescendo, ele ia voltando gradualmente a subir e, na entrada do forte, pulava no ar. Às vezes, também, inconscientemente, gritava para dar ênfase ao forte...”*

Spontini (1774-1851):

- Batuta na forma de um bastão militar com pontas de marfim;
- Pódio; autoritarismo;
- Elevou o contingente para 94;
- Disposição das seções (I vlos à sua esquerda; II vlos à direita; madeiras e trompas atrás; metais e percussão na parte posterior à direita;
- Modelo de ensaio;
- Cuidava de todos os detalhes: parte cênica e cantores

ON RECOMMENCE ENCORE
L'ALLEGRO MODERATO. APPA-
REMMENT L'UN DE VOUS N'A PAS
COMPRIS QUE POUR LE CONCERT
DE CE SOIR, JE DÉSIRE QUE
TOUT SOIT À SA PLACE À
UN CHEVEU PRÈS.

