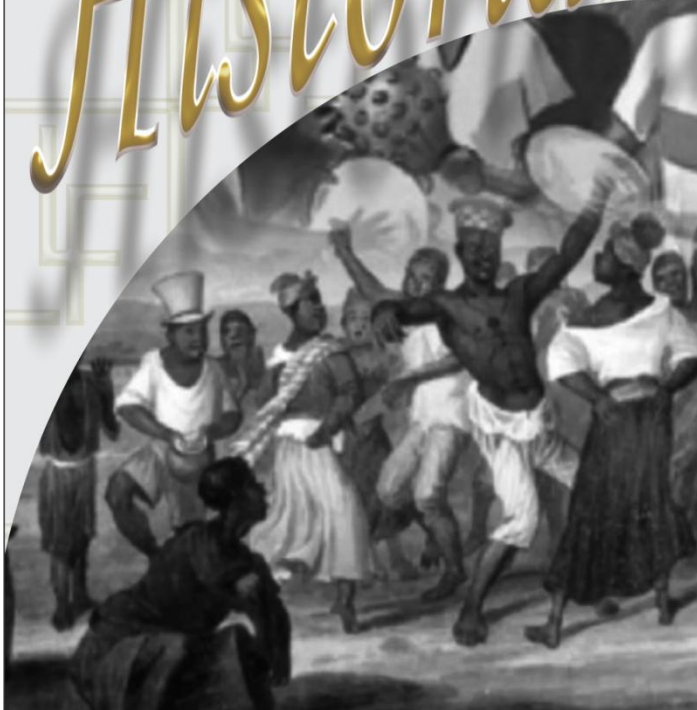


História da Música



Um Síntese



CONSERVATÓRIO ESTADUAL DE MÚSICA LORENZO FERNÁNDEZ

Índice

Apresentação	7
--------------------	---

Unidade I

1.1. Quem nasceu primeiro: Modinha ou Lundu?	8
1.2. Período Colonial	9
1.3. A Música Na Corte (O período joanino)	11
1.4. A Música No Império.....	14
1.5. A Modinha E Lundu (Fundamentação Histórica)	16
1.6. A Chegada Da Polca E De Outras Danças Estrangeiras.....	18
1.7. Maxixes, Tangos Brasileiros e Choro	20
1.8. O Maxixe.....	21
1.9. O Choro	23

Unidade II

2.1. O Teatro de Revista	26
2.2. Os Primórdios Do Disco No Brasil	30
2.2.1. Os Pioneiros do Disco.....	36
2.3. Marchinhas	40
2.3.1. O Samba e Canção Carnavalesca.....	43
2.4. A Canção Romântica	47

Unidade III

3.1. O Frevo e O Maracatu	50
3.2. O Estado Novo e A Música Popular.....	56
3.3. Estoura o Baião	60
3.4. A Bossa Nova	62
3.5. A Era Do Rádio	64
3.6. Os Festivais Televisivos.....	65

3.7.	O Tropicalismo	70
3.8.	A Jovem Guarda	72

Unidade IV

4.1.	Colônia E Música Mineira	75
4.2.	Música Na Sociedade Mineradora	76
4.3.	As Festas: Um outra afirmação de identidade	79

Unidade V

5.1.	A Música Antes Da Música	84
5.2.	A Música Na Antiguidade: Presente Grego	86
5.3.	O Sistema Musical Grego – E Os Romanos?	90
5.4.	Música Medieval: E Tudo Começa.....	92
5.5.	Cantochão.....	95

Unidade VI

6.1.	Notação Musical	101
6.1.1.	Notações Pautadas.....	105
6.1.2.	Guido D'Arezzo.....	108
6.2.	Notação Rítmica	111
6.2.1.	Notação Em Tablatura	115

Unidade VII

7.1.	Renascimento	118
7.2.	A Música Renascentista	119
7.2.1.	A Música Inglesa.....	121
7.2.2.	John Dustable	123
7.3.	O Ducado de Borgonha - Primeira Geração Franco-flamenga	123
7.3.1.	Segunda Geração Franco-flamenga.....	124
7.3.2.	Terceira Geração Franco-flamenga	125
7.3.3.	Quarta Geração Franco-flamenga	126
7.4.	Segmentos Musicais Do Século XVI.....	127

7.4.1. Segmentos Musicais: Frottola (Itália).....	127
7.4.2. Segmentos Musicais: Lauda (Itália).....	128
7.4.3. Segmentos Musicais: Chanson (França).....	128
7.4.4. Segmentos Musicais: Chanson franco-flamenga (Antuérpia).....	129
7.4.5. Segmentos Musicais: Lied (Alemanha).....	130
7.4.6. Segmentos Musicais: Quodiblet (Alemanha).....	130
7.4.7. Segmentos Musicais: Villancico (Espanha).....	130
7.4.8. Segmentos Musicais: Madrigal (Itália).....	131
7.5. Século XVI e a Música Instrumental.....	133
7.5.1. Canzona.....	135
7.5.2. Danza.....	136
7.5.3. Peças improvisadas.....	136
7.5.4. Ricercare e sonata.....	136
7.6. O Renascimento Tardio e a Música Sacra.....	137
7.6.1. Música Na Reforma Na Alemanha.....	138
7.6.2. Música Sacra Da Reforma Fora Alemanha.....	140
7.6.3. A Contrarreforma.....	141
7.6.4. Palestrina.....	142
7.6.5. Victoria.....	144
7.6.6. Di Lasso.....	144
7.6.7. William Byrd.....	145
7.6.8. Escola Veneziana.....	146

Unidade VIII

8.1. Música Vocal No Período Barroco.....	148
8.2. Características Musicais.....	149
8.3. A Ópera.....	153
8.3.1. Princípios da Ópera.....	153
8.3.2. Ópera Italiana.....	155
8.3.3. Ópera Francesa.....	156
8.3.4. Ópera Inglesa.....	158
8.3.5. Ópera Alemã.....	159
8.4. Música Vocal De Câmara.....	160

8.4.1. Estilo <i>Concertato</i>	160
8.4.2. Gêneros De Música Vocal Solística.....	161
8.5. Música Sacra E Instrumental No Período Barroco.....	162
8.5.1. Música Sacra E Oratório.....	163
8.5.2. Música Instrumental.....	166
8.6. Principais Compositores Do Período Barroco.....	168
8.7.	

Unidade IX

9.1. Classicismo.....	170
9.1.1. Características Gerais	170
9.2. Forma	172
9.2.1. Forma Sonata	172
9.2.2. Forma Canção	173
9.2.3. Forma Sinfônica.....	173
9.2.4. Forma Romance	174
9.2.5. Temas E Variações.....	174
9.2.6. Forma Minueto e Trio.....	174
9.2.7. Forma Rondó.....	175

Unidade X

10.1. O Romantismo: Não Falta Amor, Falta Amar!	177
10.2. O <i>Lied</i>	183
10.3. A Música De Câmara E A Orquestra	185
10.4. Ópera Ou Simplesmente Melodrama?.....	185
10.5. Principais Características Da Música Romântica	190
10.6. Concerto ou Conserto?.....	192
10.7. Cromatismo	194

Unidade XI

11.1. A Música Do Século XX.....	195
11.2. Modernismo Musical.....	196

11.3. Modernismo Musical e Os Seus Movimentos	197
11.3.1. Futurismo	197
11.3.2. Impressionismo	198
11.3.3. Expressionismo	199
11.3.4. Dodecafonismo	200
11.3.5. Serialismo	200
11.4. Neoclassicismo	201
11.5. Nacionalismo	202

Unidade XII

12.1. Pós-modernismo Musical	203
12.2. Pós-modernismo Musical E Suas Vertentes	204
12.2.1. Música Concreta	205
12.2.2. Música Eletro-acústica	206
12.2.3. Música Aleatória	206
12.2.4. Música Minimalista	206
12.2.5. Música Pontilhista	208
12.2.6. Politonalidade	209
12.2.7. Música Performática e Multimídia	211
12.2.8. Música Eletrônica	212
12.2.9. Música e Computador	212
12.2.10. Música Eletroacústica	212

Unidade XIII

13.1. A Música Erudita Brasileira	214
13.1.1. A Escola Nacionalista	216

Referências	220
--------------------------	-----

Apresentação

O presente material se trata de um condensado baseado em pesquisa de revisão bibliográfica tendo como fonte livros e artigos científicos, contendo em si a ideologia de transmitir o máximo possível do conhecimento registrado sobre a música ao longo do tempo, sendo o mesmo destinado aos alunos dos cursos técnicos em instrumento e canto do Conservatório Estadual de Música Lorenzo Fernández.

O conteúdo aqui presente não se firma como verdade absoluta acerca da História Da Música, mas se trata de um caminho para que algumas lacunas sejam preenchidas e que surja o interesse por parte do aluno em ir buscar conhecer e se aprofundar ainda mais sobre a história de processos da descoberta, dedução, convenção, afirmação, assim como contextos político-sociais que fizeram parte da história e evolução da música ocidental.

Para tanto, a leitura do presente material deve ser realizada de mente aberta, não apenas como uma leitura nos moldes de “estudo de virada” para que no dia seguinte o conteúdo esteja recente na memória para alcançar uma boa nota em uma avaliação. A leitura deve ser contemplativa, analítica e, sobretudo questionadora acerca dos fatos apresentados, para que assim surja o desejo de comprovação sobre aspectos que por ventura não estejam aqui elencados, relacionados ou contemplados, elevando a um maior patamar, seu nível e desejo pelo conhecimento.

Bons estudos!

1.1. Quem nasceu primeiro: Modinha ou Lundu?

Para uma jovem nação, o Brasil possui uma rica história quando se trata de sua arte, com a música não poderia ser diferente. Todavia a história da música brasileira possui diversos relatos, definições, origem e opiniões convergentes e divergentes entre seus diversos estudiosos.

Assim como na própria história humana a música, em seu conjunto, letra e ritmo carregam em si um sentido que transcende o simples executar de uma canção. A experiência de um compositor nunca é e jamais poderia ser puramente musical, mas pessoal e social, isto é, condicionada pelo período histórico em que ele vive e que a afeta de muitas maneiras.

O compositor pertence a um contexto histórico, ao modo de pensar de uma época e em sua obra está a representação desse mundo, as mentalidades, o imaginário, os dramas. Para alguns eruditos, a música brasileira nasceu sob a influência dos ritmos afros e europeus que primeiro chegaram aqui e a partir deles foram surgindo os gêneros musicais com o gosto e o tempero dessa mistura.

Para a maioria dos estudiosos da música brasileira, entre eles José Ramos Tinhorão, o primeiro gênero da canção popular brasileira a surgir foi a Modinha, entre o fim do século XVIII e início do Séc. XIX. Existem registros anteriores que citam a presença de manifestações populares, como a do cantor João Furtado, no início do século XVIII, na Bahia.

No entanto, o primeiro compositor efetivamente a aparecer em nossa música foi Domingos Caldas Barbosa (1740 – 1800) já que ele apresentou uma produção mais sistemática capaz de identificar como uma obra consolidada, sendo assim determinada a “Modinha” como o primeiro gênero musical a surgir por aqui.

A alguns eruditos entendem esse gênero como pioneiro da nossa música e que recebeu influência direta da Moda Portuguesa já presente no Brasil devido à colonização. O nome no diminutivo “Modinha” era apenas para diferenciá-la da “Moda Portuguesa” apesar da similaridade rítmica e estrutural. Tinhorão, no entanto, destaca na Modinha, a malandragem, a manha dos africanos tanto nas letras quanto no jeito espontâneo de cantar.

Mesmo sendo influenciada na forma pelo ritmo português, a Modinha Brasileira traz em seu conteúdo a influência da colônia e dos africanos aclimatados aqui. Fato é que alguns eruditos não citam a influência da música indígena na Modinha. Será que em

Unidade I

momento algum a música brasileira recebeu a influência dos seus primeiros povos? Logo saberemos.

Outros autores, porém, destacam o Lundu como sendo o primeiro gênero brasileiro, sendo ele o resultado da fusão entre as culturas européias e africanas. Assim, a Modinha propriamente dita teria sua origem apenas no ritmo português, isto é, se a estrutura e forma seguem às regras portuguesas, tem-se a Modinha, se desobedece pouco ou em demasia essa regra, tem-se o Lundu.

Sendo o Brasil, fruto de uma colônia, não teria por vez sua música também acontecida antes do Séc. XVIII?

1.2. Período Colonial

A Música Popular brasileira teve início no Brasil colonial, no final do século XVIII, quando surgiram os centros urbanos.

A música brasileira foi muito influenciada pelos povos nativos indígenas, e pelos africanos e europeus. Ao longo do tempo, houve a mistura dos sons indígenas, africanos e europeus. Estes se misturaram e influenciaram a música brasileira atual. Cada grupo influenciou a música brasileira, com seus instrumentos, danças e ritmos.

A história da música brasileira se inicia com os indígenas e os jesuítas. O encontro entre a música dos jesuítas e dos indígenas constituiu o início da música popular brasileira. A evolução desses ritmos primitivos, como o cateretê ou o cantochão, são ainda hoje tocados em festas populares.

Os primeiros jesuítas que vieram ao Brasil chegaram com o primeiro governador-geral da colônia, Tomé de Sousa, em 1549. A Companhia de Jesus é conhecida principalmente por seu trabalho missionário e educacional. A música esteve presente em grande parte com a atração de seus hinos e cantos, como instrumento de colonização, pelos quais os jesuítas tornaram possível sua obra de catequese, tornando-se os primeiros professores de música do Brasil.

Os Jesuítas eram da elite intelectual do império e que introduziria sistematicamente todos os instrumentos da música culta. Trataram logo de iniciá-los na arte de órgão, cravo e do fagote, trocando os instrumentos indígenas.

Os contatos entre o indígena e os portugueses se desenvolveram como simples troca de presentes ou gentilezas até 1537, quando os portugueses iniciaram a exploração da cana-de-açúcar e houve o rompimento dessas relações.

Unidade I

Em 1550 (século XVI) a cultura africana chegou ao Brasil com os povos escravizados trazidos da África e contribuiu com os ritmos que são à base de boa parte da música popular brasileira. Gêneros musicais coloniais de influência africana, como o Lundu, terminaram dando origem à base rítmica do maxixe; samba, choro, bossa-nova e outros gêneros musicais atuais. Também há alguns instrumentos musicais brasileiros, como o berimbau, o afoxé e o agogô, que são de origem africana. O berimbau é o instrumento utilizado para criar o ritmo que acompanha os passos da capoeira, mistura de dança e arte marcial criada pelos escravos no Brasil colonial.

Os historiadores descrevem o Lundu como sendo, o início, um batuque africano muito sensual, danças conhecidas como movimentos de umbigadas entre os pares. A música portuguesa (europeia) foi, sem dúvidas alguma, a matéria-prima dominante na nossa música.

A produção musical católica floresceu em todos os grandes centros urbanos da América Latina a partir de fins do século XVI. A música foi essencialmente vocal e religiosa, sendo raras no período obras profanas ou composições exclusivamente instrumentais, fenômeno decorrente do estabelecimento da religião católica como forma oficial de agregação social.

A música era vocal e religiosa, cantada em latim, de tessitura homofônica, caráter utilitário. Alguns nomes importantes nesse início foi José de Anchieta, João Antônio Andreoni, Gregório de Matos. Vale-se dizer que enquanto o Brasil sofria sua metamorfose de colônia à nação, a música europeia já alcançava vários estágios de evolução desde o período medieval, logo, a presença dessa música europeia no Brasil, não estaria fora do padrão colonizador.

A música popular brasileira surgiu ainda no período colonial, a partir da mistura de vários estilos. Entre os Séc. XVI e XVIII misturaram-se em nossa terra, as cantigas populares, os sons de origem africana, fanfarras militares, músicas religiosas e músicas eruditas europeias. Também contribuíram, nesse caldeirão musical, os indígenas com seus cantos típicos.

1.3. A Música Na Corte (O Período Joanino)

A chegada da Corte Portuguesa ao Brasil, em 1808, não resultou apenas em mudanças econômicas e políticas, principalmente com a abertura dos portos às nações amigas e com a elevação do Brasil a vice-reino. A chegada de D. Maria I e D. João VI ao Brasil provocou também uma mudança cultural na sociedade do Rio de Janeiro.

No que se refere à música no período joanino, é de se salientar a introdução da estética musical erudita em uma cidade acostumada com a sonoridade produzida pelas classes populares. Assim que chegou criou instituições como a Biblioteca Nacional, o Museu Nacional e a Imprensa Nacional e o Real Teatro S. João e a criação da Capela Real, no âmbito da música, a introdução do piano, da valsa e uma série de danças europeias: o minueto, a gavota, o solo inglês, a valsa, a quadrilha e o lanceiro. De todas essas danças, vingaram apenas a quadrilha e a valsa, mesmo assim com um caráter mais popular.

D. João VI era um amante da música e ainda em Portugal frequentava concertos e eventos na Capela Real e em Mafra. Ao transferir a Corte para o Brasil, trouxe também uma série de músicos que residiam em Lisboa. Durante a chegada ao Rio de Janeiro, foi recebido por um cortejo da Irmandade de Santa Cecília, entoando cânticos sacros.

Durante todo o período joanino, houve no Rio de Janeiro uma intensa atividade musical, distribuída basicamente em dois setores, o da Corte, onde a qualidade era imprescindível, e o de fora da Corte, em que a funcionalidade era festiva e mítica. É importante pensar nisto, numa complexidade que surge quando negros e mestiços são chamados para tocar em festas religiosas, muitas vezes com seus instrumentos típicos e com suas próprias interpretações.

Arregimentar músicos, pintores e outros artífices para algum trabalho ou para abrilhantar alguma festa em caráter de urgência foram uma medida comum nos tempos de D. João VI. Em algumas circunstâncias, para atender à demanda musical, ou de outra atividade artesanal, o que valia era o poder de um sobre o outro.

Com os músicos pobres, diletantes que estavam à mercê dessas relações de poder, não foi diferente. Robert Southey chega a falar de “devotos músicos” que eram chamados para as festas das igrejas “muitas vezes por água”. Os músicos diletantes ou amadores dividiam-se entre os negros e mestiços, com seus Lundus, Modinhas e batuques, e brancos pobres que normalmente tinham outra ocupação, que lhes assegurava o sustento.

Unidade I

Entre esses diletantes, encontravam-se ainda alguns professores, mecânicos e “barbeiros-cirurgiões”.

No Rio de Janeiro já existia uma vida musical significativa para aqueles tempos históricos, com compositores ativos e importantes, como Lobo de Mesquita, que saiu de Minas e foi para o Rio, morto em 1806; José Maurício Nunes Garcia, mestre de capela, compositor e organista que se tornou uma das maiores expressões da História da Música no Brasil, e Gabriel Fernandes da Trindade, violinista e compositor, um dos mais prolíficos instrumentistas da Colônia e do Brasil Reino. Além desses ilustres, tem-se ainda o vasto universo dos anônimos.

A chegada da Família Real para o Brasil, juntamente com alguns dos compositores e intérpretes portugueses que serviram a Corte em Portugal, influenciou o estilo e as práticas desses músicos coloniais, “construindo” uma nova percepção do gosto e uma nova maneira de observar o mundo das artes.

O surgimento de instituições da corte, como a Capela e Câmara Reais, favoreceu a expansão da atividade musical, criou mais oportunidades de trabalho e redefiniu a hierarquia entre os músicos. As famílias aristocráticas que vieram com D. João VI, ou que aqui se aproximaram dele, contribuíram com seus comportamentos e hábitos de ouvir música em saraus e reuniões sociais.

Cantores castrados que vieram para o Brasil, o serviço prestado por Marcos Portugal e em seguida a chegada de Neukomm foram acontecimentos importantes que transformaram a ideia da criação e da recepção musical. Todas essas mudanças ocorridas nos níveis sociais, culturais, administrativos e, sobretudo, mentais, criaram outro espaço e outra forma de audiência das obras no período joanino. Classicismo e italianismo vieram, respectivamente, com Sigismund Neukomm e Marcos Portugal.

O que aconteceu nesse período em que a Família Real esteve no Brasil foi exatamente uma articulação desses estilos. Se a música vocal se firmou no virtuosismo italiano, a música instrumental se baseou nos modelos do classicismo vienense. “A presença de Neukomm e Marcos Portugal representou a continuidade de uma estilística europeia. José Maurício, o representante colonial, foi o vértice para onde convergiram as estilísticas ensaiadas pelos dois europeus. Nessa miscigenação cultural os músicos puderam contribuir para a construção de um gosto que se moldava, dentro e fora da corte”. O que aqui denominamos por “classicismo” conviveu com o “italianismo” e com o “colonialismo”.

Unidade I

No Brasil Colonial, a religião, através das irmandades, e por vezes o poder político, através dos Senados e das Câmaras, ou de seus representantes mais ilustres, ditavam o gosto. Era preciso que o compositor tivesse como princípio a funcionalidade da sua obra e a devida correspondência com os aspectos morais e espirituais permitidos ou em uso no seu espaço social.

A situação social do músico e a conseqüente estilística tomaram, a partir dos fins do século XVIII, outro caminho: o interesse da coletividade cedeu lugar ao indivíduo e o fim paulatino do anonimato consagrou a estética e o artista, agora com nome, endereço e personalidade.

No Brasil joanino, ser músico da Corte ainda era uma situação favorável, por três motivos básicos: melhores oportunidades de mostrar sua arte, de tomar contato com músicos estrangeiros e linguagens modernas e, por fim, de garantir um status social e financeiro em parte suficiente para viver em colônias.

A música praticada fora do círculo cortesão foi tão multifacetada quanto à própria sociedade; e, ainda mais, pode-se dizer que foi uma mistura de tradição e novidade. Costumes e práticas de várias culturas conviveram no Brasil joanino. Europeus eram dominadores, donos de colônias, e por isso mesmo tiveram um sentimento de cultura superior, de força e de retórica.

A música da corte é europeia, encontra-se cultivada fora das camadas populares, levada para o ultramar como pressuposto de modernidade e civilização, como um dispositivo importante de uma cultura que cristianizou e sustentou o absolutismo de reis, príncipes e cortes.

A música fora da corte é indígena, africana e afro ameríndios; encontra-se nas manifestações das culturas de tradição oral. No Brasil colonial, música europeia se entrecruzou entre Lundus, Modinhas, batuques, práticas de feitiçarias, alegorias e *Te Deum*.

O estímulo à produção musical no período joanino evidencia como pode haver uma circularidade de experiências culturais entre distintas classes sociais, cada uma se apropriando a seu modo do que é produzido pela outra.

1.4. A Música No Império

Com do fim da colônia e o retorno do rei D. João VI para Portugal, ocorre um verdadeiro desastre com a música brasileira. O nível de atividade musical que até então era exorbitante na Capela Real e depois Imperial, reduziu consideravelmente e de forma brusca. A música profana também sofreu muito e, como se não bastasse, no ano de 1824, o teatro São João, localizado na cidade do Rio de Janeiro foi tomado por um incêndio.

Apesar de todo o seu entusiasmo como compositor e intérprete do agora então Imperador Dom Pedro I, o movimento pela independência do Brasil juntamente com seus gastos, refletia com muita veemência em tudo que não fosse indispensável, isto é, de longa data, a música no Brasil já perdia cuidados e aportes financeiros.

O teatro veio a ser restaurado e renomeado como “Teatro São Pedro de Alcântara” no ano de 1826, estreou diversos espetáculos interpretados por artistas italianos que renderam vastos elogios pelo holandês Jacobus Van Boelen, em passagem pelo Brasil. Neste período, alguns artistas estrangeiros se estabeleceram no Rio de Janeiro, como Marcos Portugal, mesmo já sendo idoso, ainda assim, a música era impactada por perturbações políticas extremamente agravantes.

A verdade é que música continuava a ser produzida devido a artistas e professores que aportarem no Brasil, porém isso acontecia somente nas residências de pessoas ricas que já habitavam por aqui. Contudo existem notícias de que no ano de 1829 concertos de trechos de óperas italianas eram realizados na cidade de Recife. O ensino da música por sua vez ocorria somente com professores privados, que de certo modo deixava claro o caráter elitizado. Tal fato se dava pela inexistência de escolas de música ou conservatórios, assim, o ensino da música era suprido somente em parte.

As questões políticas que levaram D. Pedro I à abdicação acabaram levando também à dissolução da Orquestra Imperial, reduzindo o número de músicos de 100 (cem) para 27 (vinte e sete) e há quem diga que depois do tempo de D. João VI, uma sombra larga pairou sobre a música brasileira até o aparecimento de Carlos Gomes. Segundo Silva (2000), Francisco Manuel velava pela conservação do nosso patrimônio musical, contudo a música profana lutava para sobreviver e por fim conseguiu.

O interesse pela música foi mantido pelas óperas italianas e o centro dessas atividades era o Teatro São Pedro, e o maior privilegiado em manter acesa essa chama musical no Rio de Janeiro foi o Rossini com as óperas “*Il Barbiere di Siviglia*”, “*La Cenerentola*”, “*L’italiana in algeri*”, “*La Gazza Ladra*” gozaram de uma enorme popularidade

Unidade I

e, apesar da maioria dos artistas serem italianos brasileiros como o baixo João dos Reis e o regente Pedro Teixeira de Seixas tiveram grande destaque.

O Prestígio da ópera era tão forte que se introduziu na linha melódica das nossas modinhas e entrou até na Igreja, tão medíocre era a produção da música sacra no Brasil nessa época. Diversos trechos de diversas óperas diferentes eram adaptados e interpretados nas igrejas frequentemente, hábito que durou até os anos 40 (quarenta) do Séc. XX. De fato, a boa música brasileira esteve perto de um fim por volta dos anos de 1831 e 1840 passando pelo seu período mais difícil para sobreviver. Não fosse pelo esforço de Francisco Manuel, essa boa música poderia efetivamente ter sido extinta na época.

Conforme revelaram as partituras de suas obras, Francisco Manuel foi um compositor pouco original, sendo grande parte de sua obra destinada a ser interpretada na Capela Imperial e influenciada pelas óperas italianas. No ano de 1833 Fundou a Sociedade Beneficente Musical que teve atuação significativa até o ano de 1890. Em 1834 nasce a Sociedade Filarmônica que recebeu grande apoio carregado de entusiasmo por parte do Francisco Manuel que depois, sob o nome de Sociedade Musical Campesina, desempenhou importante papel na comunidade musical carioca até o ano de 1880.

D. Pedro II ao completar a maior idade, nomeou Francisco Manuel como Mestre Compositor da Imperial Câmara em 1841 e em 1846 o condecorou como Cavaleiro da Ordem da Rosa pelos serviços prestados pela música brasileira. Como professor e organizador do ensino da música no Brasil, um dos maiores feitos do Francisco Manuel foi a criação do Conservatório de Música do Rio de Janeiro no ano de 1841, todavia, por falta de recursos, o mesmo somente começou a operar no ano de 1848 com apenas 06(seis) professores.

Com o passar do tempo o conservatório se consolidava e a Capela Imperial absorvia seus melhores graduados, contudo era anseio do Francisco Manuel, construir um prédio especial para o conservatório que pudesse abrigar um salão de concertos, apropriado para grandes orquestras. Ele participou somente do lançamento da pedra fundamental da construção desse sonho, que foi inaugurado no ano de 1872. O Conservatório fazia parte da Escola Nacional de Belas Artes, se tornando autônomo passando a se chamar Instituto e posteriormente Escola de Música, passando a se submeter à Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Dentro das mais diversas contribuições supracitadas, uma delas não pode deixar de ser abordada. É possível que para alguns estudantes e quem talvez até alguns autores,

seja a contribuição mais importante do compositor, que foi a criação do *Hino Nacional Brasileiro*.

1.5. A Modinha e Lundu (Fundamentação Histórica)

Conforme foi dito, nascida no século XVII, viveu o seu primeiro momento de glória na década de 1770, quando foi introduzida em Portugal por Domingos Caldas Barbosa. O sucesso extraordinário então alcançado pelo gênero – chamado de Modinha para diferenciar-se da moda portuguesa – despertou o interesse de músicos de formação erudita, que passaram a tratá-lo de forma requintada, sob nítida influência da música operística italiana. Os mais antigos exemplos conhecidos dessa Modinha são as já referidas composições sobre letras de Caldas Barbosa, publicadas no *Jornal de Modinhas* no final do Séc. XVIII.

Assim modificada, a cantiga oriunda da Colônia aproximou-se das árias portuguesas, transformando-se em canção camerística. É com esse feitio que ela retorna ao Brasil com a corte de Dom João VI em 1808. Ao mesmo tempo suave e romântica chorosa quase sempre, a Modinha foi por todo o Séc. XIX o nosso melhor meio de expressão poético-musical da temática amorosa. Composta geralmente em duas partes, com o predomínio do modo menor, das linhas melódicas descendentes e dos compassos binário e quaternário, a Modinha do Séc. XIX jamais se prendeu a esquemas rígidos, primando por suas variações.

O primeiro modinheiro a se destacar no começo dos 1800 foi o compositor, violinista e cavaquinhista Joaquim Manoel da Câmara, conhecido como Joaquim Manoel. Embora incapaz de ler uma partitura, esse músico encantou nativos e estrangeiros como o capitão de navio Louis Freycinet. Além de capitães de navio, Joaquim Manoel impressionou também músicos notáveis como o austríaco Sigismund Neukomm, que harmonizou vinte de suas Modinhas.

Tendo morrido por volta de 1840, Joaquim Manoel deixou várias Modinhas de qualidade, como “Foi o momento de ver-te”, “Se me desses um suspiro”, “Se queres saber a causa”, “Triste salgueiro”, “Desde o dia em que nasci” e ‘A melancolia”, sendo desta o tema utilizado por Neukomm na fantasia para piano e flauta intitulada “L’Amoureux”.

Também da foi época foi o compositor e letrista Cândido José de Araújo Viana (1793-1875) mineiro de Sabará, o Marquês de Sapucaí, que daria nome à avenida, transformada em passarela das escolas de samba do Rio de Janeiro a partir de 1984.

Unidade I

Sendo de sua autoria três composições que alcançaram popularidade: a quadrilha “Primeiro amor”, e as Modinhas “Já que a sorte destina” e “Mandei um eterno suspiro” elogiado pelo historiador Vincenzo Cernicchiaro.

Mas o maior autor de Modinhas dessa geração foi Cândido Inácio da Silva, nascido no Rio de Janeiro 1800 foi aluno do padre José Maurício, que o encaminhou na carreira artística. De sua autoria são as Modinhas “Batendo a Linha plumagem”, “Cruel saudade”, “De uma pastora de olhos belos”, “A hora que não te vejo”, “Impere dentro do meu peito”, “Minha Marília não vive”, “Um só tormento de amor” e as famosas “Busco a campina serena” e “Quando as glórias eu gozei” publicadas em Modinhas Imperiais, de Mário de Andrade, o artista deixou ainda valsas e Lundus.

Outros modinheiros do período são Quintino da Cunha Freitas (“Já não existe a minha amante” e “Quando vejo o lindo rosto da minha Olina Bela”), Lino José Nunes (“Se os meus suspiros pudessem”) e etc.

Há também os eruditos, que compunham música Sacra e de concerto e que, eventualmente, faziam Modinhas e Lundus, Como o padre José Maurício Nunes Garcia (1786 -1830), Autor da conhecida “Beijo a mão que me condena”, editadas 7 anos depois de sua morte; Francisco Manuel da Silva (1795 - 1865), autor do “Hino nacional brasileiro”, Manuel pimenta chaves, domingos da rocha Mussorunga, Itaparica Damião Barbosa.

Completam a relação de modinheiros da primeira metade do Séc. XIX diversos músicos estrangeiros que se radicaram ou apenas vivem por algum tempo no Brasil, como João Paulo Mazziotti, José Francisco Dorison, Joseph Fachinetti, Marcos Portugal e Franz Ludwig Wilhelm Varnhagen, pai do historiador Francisco Adolfo Varnhagen.

Ao Contrário da Modinha, o Lundu surgiu da fusão de elementos musicais de origem branca e negra, tornando-se o primeiro gênero afro-brasileiro da canção popular. Na verdade, essa interação de melodia e harmonia de inspiração europeia com a rítmica africana se constitui em um dos mais fascinantes aspectos da música brasileira. Situa-se, portanto, o Lundu nas raízes de formação de nossos gêneros afros, processo que culminaria com a criação do samba.

Originalmente uma dança sensual praticada por negros e mulatos em rodas de batuque, só tomaria forma de canção nas décadas finais do século XVIII. Assim, a referência mais antiga encontrada sobre o Lundu-música está, conforme José Ramos Tinhorão, na coletânea Viola de Lereno. Composto em compasso binário e na maioria das vezes no modo maior, o Lundu é uma música alegre, diversos satíricos, maliciosos, variando bastante nos esquemas formais.

Unidade I

Praticamente, todos os autores de Modinha citados também fizeram Lundus, Pertencendo à esse repertório peças de grande popularidade como “Lá no Lago da Sé” (Cândido Inácio da Silva, com letra de Francisco de Paula Brito), “Lundu da marrequinha” (Francisco Manuel da Silva, com letra de Francisco de Paula Brito), “Eu gosto de outro amor” (Padre Teles), “Onde vai senhor Pereira de Moraes” (Domingo da Rocha Mussorunga), e “Os beijos do Frade”(Henrique Alves de Mesquita, com letra de E. D. Villas Boas).

Num processo semelhante ao ocorrido com a Modinha, o Lundu também passou a ser composto de forma elitizada por músicos de escola, chegando à posteridade quase que apenas partituras editadas a partir dessa fase. É o chamado Lundu de salão.

Durante o Séc. XIX, a Modinha e o Lundu, já autônomos em suas manifestações musicais, tornam-se verdadeiros meios da expressividade musical tanto popular quanto erudita. Foi cultivado por músicos como José Maurício e Marcos Portugal; também por Carlos Gomes e, numa fase mais adiantada, por Villa Lobos, já com sentimentos nostálgicos nas primeiras décadas do século XX. Na vertente popular, serviram de suporte para músicos como Xisto Bahia e a maestrina Chiquinha Gonzaga e porque não dizer, de Tom Jobim e Chico Buarque.

Ainda no Séc. XIX, incorporaram-se ao repertório de espetáculos populares e serviram de crônicas à sociedade de então, como no famoso Lundu “Lá no largo da Sé”, que tece uma saborosa crítica à corrupção e aos desmandos econômicos da época.

1.6. A Chegada da Polca e De Outras Danças Estrangeiras

Em meados do Séc. XIX, chegaram ao Brasil a polca, a mazurca, a schottisch, Habanera e o tango, formas de música que, juntamente com a valsa, predominaram nos salões do mundo inteiro até os primeiros anos do século XX.

Dança de origem camponesa, em binário alegre, muito viva e impetuosa, a polca nasceu na Boêmia por volta de 1830. Introduzida em Praga sete anos depois, logo se espalhou, alcançando Viena e São Petersburgo (em 1839), Paris (1840), Londres, Nova York e o Rio de Janeiro (1844), este precisamente em outubro de 1844, segundo Baptista Siqueira.

Há ainda, em 07 de dezembro do mesmo ano, uma notícia no Jornal do Comércio sobre uma apresentação no Teatro São Francisco de um *vaudeville* intitulado *La Polka*. Meses depois, na noite de 03 de julho de 1845, uma composição de Filipe Cartton, de nome “A polca”, era dançada no palco do Teatro São Pedro, no Rio de Janeiro pelos pares

Unidade I

Felipe e Carolina Cartton e De Vecchi e Farina. O sucesso foi tão grande que logo casal Cartton abriu o curso para ensinar a nova dança. Outras provas da rápida aceitação do gênero seriam um comentário no jornal humorístico *Charivari*, ironizando “a mania da polca (em outubro de 1845). Na verdade, ao final da década de 1840, com brasileiros já compondo polcas, não restava dúvida de que a dança tinha vindo para ficar e se integrar à vida do país.

Chegada ao Brasil também nos anos de 1840 foi dançada em 1846 numa peça teatral no Rio. A mazurca é uma dança ternária polonesa, difundida através da Alemanha e que ao ser estilizada por Chopin numa coleção de trinta peças, alcançou a salas de concertos.

Mesmo sendo bem recebida, jamais atingiu o sucesso da polca, embora tenha gozado de relativa popularidade em Pernambuco no final do Séc. XIX. Daí, sua presença na música nordestina, disso sendo exemplos as composições “Dança Mariquinha” e “Cortando pano” do repertório de Luiz Gonzaga. “Dança mariquinha”, aliás, foi primeira gravação cantada de Gonzaga.

Mais prestigiada do que a mazurca, foi a *schottisch* que aqui chegou em 1851. Isso talvez em razão de sua semelhança com a polca, o que levou os ingleses a chamá-la de polca alemã. Sem dúvida, a novidade de *schottisch* deve ter despertado o entusiasmo de muitos brasileiros, entre os quais a figura de José Maria da Silva Paranhos, o Visconde do Rio Branco, pai do Barão do Rio Branco. Na época com 31 anos, Paranhos escreveu nas Cartas a um amigo ausente:

“A *schottisch*, eis uma das novidades mais interessantes da semana, do Campestre, do Cassino, do Rio de Janeiro! A *schottisch* está destinada para dar brados em todas as nossas reuniões dançantes, a esta hora terá proscrito a estouvada e voluptuosa polca, e há que disputar o terreno palmo a palmo à delirante Valsa da Germânia. A *schottisch* é uma melodia alemã, cheia de cadência e de graça, como se fora feita para o caráter e o gosto dos brasileiros. A música é maviosa, dessas que o nosso povo sabe tocar, cantar é a assobiar. depois dos alemães, dela enamorara-se os ingleses e os franceses, e mesmo que alguns outros mais nos precedessem, a *schottisch*, a sedutora compatriota de Meyerbeer, há de morrer de amores por nós e nós por ela. Viva a *schottisch*! Viva o Sr. Toussaint que no-la apresentou!”

Além da declaração de amor à *schottisch*, o Visconde nos fez o favor de informar o nome de seu introdutor no Rio de Janeiro, o professor de dança Jules Toussaint. Suas previsões sobre um grande êxito do gênero, porém, não se confirmaram. Depois de um

Unidade I

período de razoável presença no repertório de nossos compositores, caiu em desuso, só sobrevivendo na música rural sulina e nordestina, e dividindo-se em variantes com denominações especiais. Um fato curioso sobre essa dança é que batizada com uma palavra alemã que significa “escocês”, nada tem a ver com qualquer dança ou gênero musical da Escócia. Finalmente, o tango e a *habanera* entram no Brasil na década de 1860.

Primeiramente em 1863, aparece uma composição intitulada “*Tango-chanson havanaise*” de Lucien Boucquet, que Baptista Siqueira identifica como “música tradicional incluída na peça *L’île de Calypso*, opereta em um ato, apresentada no Lírico Fluminense”. Depois, em 1866, chega uma coleção de habaneras do compositor espanhol Sebastian Yradier, entre as quais as conhecidas “*La paloma*” e “*El arreglito*”, sendo esta usada por Bizet como tema para a *habanera* da ópera “*Carmen*”.

Gêneros binários, de fórmula rítmica semelhante, muito popular na Espanha e na América Latina no século XX, o tango andaluz e a *habanera* cubana tem provavelmente origem em cantos remotos da África do norte, levados pelos árabes para a Espanha e pelos negros para Cuba.

1.7. Maxixe, Tangos Brasileiros e Choro

Nas últimas décadas do Séc. XIX, tanto compositores quanto públicos vinham desgastados pelo pegajoso estilo romântico ou pela maré wagneriana, surgindo assim um novo movimento que logo tomou grandes proporções, o nacionalismo, isto é, os compositores passaram a produzir música com sabor nacional direto ou indireto utilizando referências folclóricas ou depuradas. O sucesso dessa nova ideologia durou até a primeira guerra mundial.

No Brasil, essa valorização do rico folclore nacional encontrou demasiada resistência, afinal a sociedade ainda era dependente dos gostos tradicionais europeus que por aqui foram extremamente difundidos e arraigados. A verdade é que a grande produção da música brasileira, embora muito rica e pitoresca, vinha também dos negros recém libertos com a abolição em 1888 e não era aceita pelo público musical das sociedades de concerto, isto é, tudo que era oriundo ou procedia do povo era visto com desprezo.

A supervalorização da produção cultural das classes mais baixas de fato não é algo recente na história da música no Brasil, contudo, nos anos de 1920, os compositores

Unidade I

brasileiros precisavam disfarçar sua música de modo que pudessem ser lançadas e aceitas, e a artimanha mais eficaz foi batizar os sambas de “tangos”.

A música baseada no folclore já era muito bem aceita e obtinha aplausos nos países europeus talvez por uns cinquenta anos, porém dada a distância e os preconceitos arraigados pós-coloniais atrasaram essa consagração entre os brasileiros, mesmo acontecendo em 1922 a Semana de Arte Moderna onde a música de caráter nacional, foi aceita como sendo arte moderna.

De fato, descrever, rotular e catalogar a música brasileira é um grande desafio, como disse certa vez Mário de Andrade: ”- A compreensão da história da música do Brasil ainda está por se fazer”. A música brasileira já não mais possuía a influência hispano-africano da *habanera*, assim a dança genuinamente carioca e brasileira era o “Maxixe”, dança extremamente sensual, advinda como herança dos plebeus pós-coloniais. A música para se dançar o maxixe por sua vez, não passava do nosso rico samba e suas mais diversas variações, mesmo que não o chamemos inicialmente assim.

Razões diversas levaram os compositores brasileiros a rotular suas obras, o que se pode destacar sem sombra de dúvidas é que a maioria dos eruditos concorda que composições batizadas como maxixe, lundu, dentre outras, não possuíam qualquer valor comercial, enquanto modinhas ou tangos eram mais bem vindos. Acredita-se por sua vez que o choro, criado pelos próprios chorões, era na realidade o resultado musical da crença de que estavam realmente tocando polcas.

1.8. O Maxixe

O maxixe surgiu no Rio de Janeiro na década de 1870 se apresentando inicialmente como dança urbana brasileira. Bem mais importante como dança do que como música, o maxixe começou a ser dançado ao ritmo de outros gêneros como a polca, o tango, e principalmente, a polca-lundu, o tango-lundu e o tango-batuque, híbridos que revelaram o vasto processo de miscigenação musical que se desenvolvia na época.

Desenvolveu-se a partir do momento em que a polca, gênero musical de origem europeia e tocado nos salões da corte imperial e da alta classe média carioca, sempre ao piano, passou a ser tocada por músicos populares chamados chorões com a utilização de flauta, violão e oficleide (espécie de tuba). Tais grupos costumavam animar festas em casas populares tocando polcas, valsas e mazurcas. Para o pesquisador Renato de Almeida, o maxixe seria "uma adaptação de elementos que se fixaram num tipo novo de

Unidade I

dança popular com uma coreografia cheia de movimentos requebrados violentos, muitos deles emprestados ao batuque e ao lundu". Já para Mário de Andrade, o maxixe seria a primeira dança genuinamente nacional e que teria nascido a partir da fusão do tango e da habanera com a rítmica da polca, tendo ainda uma adaptação da sincopa afro-lusitana.

O maxixe, portanto, teria surgido a partir da mistura de diferentes ritmos e ganhou sua configuração definitiva enquanto dança nas festas da Cidade Nova e nos cabarés da Lapa. Segundo Tinhorão: "Transformada a polca em maxixe, via-se lundu dançado e cantado, através de uma estilização musical efetuada pelos músicos dos conjuntos de choro, para atender ao gosto bizarro dos dançarinos das camadas populares da Cidade Nova, ia chegar ao conhecimento das demais classes sociais do Rio de Janeiro".

No princípio, restrito às camadas mais pobres da sociedade carioca, penetra os ambientes burgueses já na década de 1870, por meio dos clubes carnavalescos. Nos bailes dos teatros e sociedades carnavalescas, os volteios e requebros da sensual coreografia criada pelo povão da Cidade Nova, populoso bairro da Zona Centro do Rio. Só que dançada ao som das "languidas e requebradas habanera" e das "dengosas e melífluas polcas" porque a música "maxixe" não existia. Estava sendo aprontada pelos músicos populares que, para provocarem os passos lúbricos dos dançarinos, submetiam tangos, polcas e habaneras à uma sincopação, que acabou por transformá-las no maxixe, gênero musical.

Curiosamente, muitos compositores da época ignoraram o termo, proveniente de uma gíria que significava ordinário, chinfrim, desprezível, preferindo chamar os maxixes de polcas-lundus, tangos-lundu ou simplesmente tango. No ano de 1883 no dia 17 de abril, o maxixe chegaria ao palco pela primeira vez, ao ser cantado e dançado no Teatro Santana pelo ator Francisco Correia Vasques, apresentado no espetáculo numa cena cômica intitulado "O Caradura!" cuja maior atração eram os trechos cantados e dançados de maxixes.

No entanto, o maxixe somente virou verdadeiramente um sucesso que abarcou quase toda a cidade a partir da apresentação do maxixe "As laranjas da Sabina", de Artur Azevedo na revista "República". Essa dança passou a fazer parte de tudo quanto era peça musical do teatro carioca, servido mesmo de chamariz para o público. Ao mesmo tempo em que o maxixe causava furor nos palcos do Rio, aconteceu em Paris o incrível sucesso do dançarino baiano Antônio Lopes de Amorim Diniz, o Duque (1884-1953). O maxixe praticamente desapareceu na década de 1930, os motivos foram a chegada de ritmos americanos e o crescimento do samba, que proporciona uma coreografia sensual, porém

Unidade I

bem mais comportada. Alguns compositores de maxixe: Chiquinha Gonzaga e Sinhô, José Nunes, Freire Junior, José Francisco de Freitas, Sebastião Cirino.

1.9. O Choro

O choro foi criado a partir da mistura de elementos das danças de salão europeias e das influências da música africana. Ele surgiu no Rio de Janeiro, por volta do final do século XIX. É o mais importante gênero instrumental brasileiro, além de constituir uma maneira de tocar que tem no improviso uma de suas características principais. Sua influência é a polca, que figura na gênese de outros binários. Até a década de 1910, os choros em sua maioria eram chamados de polcas. Pode-se assim dizer os nossos choros primitivos eram polcas tocadas à moda brasileira, isto é, polcas que incorporavam a síncope do batuque. Desse estilo de tocar consolidou-se o “gênero” do choro.

Suas principais características são a forma rondó de três partes, presença de compasso binário herdados da polca. A música dançante evoluiu para música virtuosística, feita para ser ouvida e apreciada. A figura de maior expressão do período na formação do choro é a do flautista e compositor carioca Joaquim Antônio da Silva Calado (1848-1880). Virtuoso, professor de flauta do Imperial Conservatório de Música, por volta dos 20 anos de idade, Calado interessou-se desde cedo pelos conjuntos à base de violões e cavaquinhos. Foi desse interesse, somado ao seu espírito de organização e conhecimento musical, que surgiu a formação básica dos primeiros grupos de choro, chamado de “Choro do Calado”: uma flauta ou outro instrumento solista, dois violões e um cavaquinho.



Joaquim Antônio Silva Callado

Unidade I

Em tais grupos, geralmente, só o solista sabia ler música, cabendo aos demais improvisarem os acompanhamentos harmônicos. Calado tocava e dedicava-se a composição, tendo um grande repertório, cuja maior parte se perdeu por não estar editado, e tais obras incluíam polcas, quadrilhas, lundus e choros. De todas as suas peças, uma se tornou um grande clássico do choro: “Flor Amorosa”. Quando Calado morreu já estava consolidada a formação dos conjuntos de choro e o uso desta palavra para designá-los. O emprego do termo para denominar o gênero só ocorreu quando, obviamente, este se fixou na década de 1910.

No decorrer dos anos 1880, começaram a proliferar os choros (conjuntos), que além de tocarem música para ser dançada ou apreciada, assumiram a função de acompanhadores de modinheiros e solistas de serenatas. Foi desses choros que surgiram na “Era do Rádio” os chamados “Conjuntos Regionais”, de grande popularidade. Uma característica predominante entre os músicos que formaram as principais rodas de choro, era sua condição de amadores, sendo eles na maioria funcionários subalternos de repartições como a alfândega, Correios, Central do Brasil, Tesouro Nacional e a Casa Da Moeda. Os que eram músicos profissionais tocavam quase todos em bandas militares.

Entre os chorões contemporâneos de Calado, destaca-se as figuras da maestrina pianista compositora Chiquinha Gonzaga, Viriato Figueira da Silva, Virgílio Pinto da Silva. Outros da mesma época: Bacuri, Jerônimo Silva, Guilherme Cantalice, Capitão Rangel e Soares Barbosa, Anacleto de Medeiros, Ernesto Nazareth.

No século XX em especial na década de 1920 o choro atingiu a maioridade, assumindo identidade própria e libertando-se do esquema da polca. Essa libertação é marcada por dois importantes choros: “Lamentos” e “Carinhoso”, lançados no final de 1928 pela Orquestra Típica Pixinguinha-Donga, e que se consagraria como clássicos nossa música popular. Nessas composições do autor, Pixinguinha, composição apenas duas partes, contrariando a forma até então abordada nos choros, isto é, a forma rondó, herdado da polca.

Com o apoio do rádio e com investimento das gravadoras de disco, o gênero tornou-se sucesso nacional na década de 1930. Pixinguinha foi o principal nome do período, autor de vários choros e um dos maiores compositores da música popular brasileira. Ele foi tão importante para o gênero que o Dia Nacional do Choro foi estabelecido em sua homenagem no dia 23 de abril, aniversário do compositor. A geração seguinte, à qual pertencem nomes como o bandolinista Jacob do Bandolim (1918-1969), o cavaquinho

Unidade I

Waldir Azevedo (1923-1980) e o clarinetista Abel Ferreira (1915-1980), enfatiza o tecnicismo do choro, que fixa seu idioma próprio.

Nos anos 1950, o flautista Altamiro Carrilho (1924-2012) destaca-se como um dos maiores intérpretes de choro do Brasil, adaptando diferentes gêneros e estilos ao idioma chorístico. O choro é o encontro de ritmos de origem africana com as danças de salão europeias, um representante de nossa cultura nacional, por suas ressignificações. No século XXI, mesmo sem apelo comercial, o choro permanece vivo, praticado por grupos e solistas de diversas regiões do país.

Unidade II

2.1. O Teatro De Revista

O Teatro de Revista é um gênero teatral que surgiu na França na segunda metade do Século XVIII e ficou popularmente famoso alcançando seu auge no Século XX, quando se espalhou pelo mundo partindo para a Espanha, Portugal e por conseguinte, o Brasil. Sem um fio condutor de ação, os espetáculos são compostos de esquetes de caráter satírico social e político em caráter crítico, números musicais e de dança com figurinos extravagantes, não deixando de mencionar o frequente apelo à sensualidade. Em Portugal, por exemplo, bailarinos vestiam-se de formas exuberantes regados à plumas e lantejoulas.



Josephine Baker (Teatro De Revista Francês)

O teatro de revista brasileiro tem início em 1859 com o espetáculo “*As Surpresas do Sr. José da Piedade*”, de Justiniano de Figueiredo Novaes no Teatro Ginásio (Rio de Janeiro). Porém, apesar de todo o sucesso do teatro de revista pelo mundo, leia-se “alguns países europeus”, sua pioneira peça ficara apenas três ou quatro dias em cartaz, fora cancelada por falta de público. Assim como o nosso teatro musicado surge como um derivado da opereta francesa, a revista também recorre ao modelo francês: um enredo frágil serve como elo de ligação entre os quadros que, independentes, marcam a estrutura fragmentária do gênero.

Seu ingrediente mais poderoso é a paródia, recurso do teatro popular que consiste em arremedar um aspecto, fato, personagem, discurso ou atitude proveniente da cultura erudita ou, em outras palavras, da classe dominante. Pode-se então caracterizar o teatro de revista como um veículo de difusão de modos e costumes, como um retrato sociológico, ou como um estimulador de riso e alegria através de falas irônicas e de duplo sentido, canções “apimentadas” e hinos cômicos.

A questão visual era uma grande preocupação em peças deste gênero, pois fazia-se necessário manter o “clima” alegre, descontraído, ao mesmo tempo em que se revelava, em última instância, a hipocrisia da sociedade. Para isso, os cenários criados eram fantasiados e multicoloridos, afim de apresentar uma realidade superdimensionada. O

Unidade II

corpo, neste contexto, era muito valorizado, fosse pelo uso de roupas exóticas, pelo desnudamento opulento ou pelas danças.

O acompanhamento musical também era uma de suas características marcantes. Seus autores acreditavam que comentar a realidade cotidiana com a ajuda da música tornava mais agradável e eficiente a transmissão das mensagens. Além disso, destacavam-se como elementos composicionais de uma revista o texto em verso, a presença da opereta, da comédia musicada, das representações folclóricas (pastoril e fandango) e da dança.

Importante ressaltar que o teatro de revista visava agradar diferentes segmentos da sociedade. Os elementos que o caracterizam são demonstrativos disso. A forma popular de representação abrangia a opereta, a ópera-cômica, o *vandeville* (interpretação de canções ligeiras e satíricas) e a revista, equivalentes para a pequena burguesia; e a forma aristocrática, exclusiva da nobreza, equivalia à ópera. No conteúdo, a crítica de costumes. Essa mistura da sátira e crítica resultou, no Brasil, no que se convencionou chamar de burleta (comédia musical), gênero do qual Artur Azevedo mais se apropriou para criar os enredos de suas revistas.

Uma possível causa para o alavancar do teatro de revista no Brasil ter demorado pode estar relacionada ao sucesso do “Café Cantante *Alcazar Lyrique*”, mais tarde batizado de “Teatro Lírico Francês” por Joseph Arnaud, que durante as noites cariocas era abastecido regularmente por músicas ligeiras para todos os gostos, mantendo a casa sempre cheia pois fazia frente aos teatros São Pedro e Lírico Fluminense uma vez que ambos se restringiam à espetáculos operísticos.

Segundo alguns autores, o *Alcazar Lyrique* foi um teatro construído aos moldes dos “Cabarés de Paris”, uma vez seu criador era francês. Segundo consta, os eventos do “café” eram ricos em: teatros de trocadilhos obscenos; canções e exibição de mulheres seminuas, corrompendo os costumes e atijando a moralidade; determinando a decadência da arte dramática e a depravação do gosto (MENEZES, 2007). Tal verdade pode ser atestada em uma crônica escrita em forma de carta aberta à chefia de polícia por Machado de Assis, o qual também não era um adorador do café em questão:

(...)Há nesta cidade do Rio de Janeiro um estabelecimento, onde, todas as noites, por entre baforadas de fumo e de álcool, se vê e se ouve aquilo que nossos pais nunca viram nem ouviram, embora se diga que é um sinal de progresso e de civilização. Chama-se esse estabelecimento — Alcazar Lírico.(...) (MENDES, 2014).

Unidade II



Alcazar Lyrique – Localizado na Rua da Vala, atual Rua Uruguaiana – Rio de Janeiro

Nessa primeira fase do gênero, que tem seu apogeu com as revistas e comédias de Artur Azevedo, a linguagem é marcada pela valorização do texto em relação à encenação, e pela crítica de costumes abordada com versos e personagens alegóricos. Nas “revistas de ano”, isto é, revistas apresentadas no início de cada ano como resumo cômico do ano anterior, as cenas curtas e episódicas que parodiavam acontecimentos reais são ligadas por um tênue fio narrativo em geral conduzido por um grupo de personagens que transitava pelo Rio de Janeiro à procura de alguma coisa, o que possibilitava a abordagem de lugares distintos como a rua, os teatros, a imprensa, o jôquei clube, etc.

Na segunda década do século XX, Pascoal Segreto funda a Companhia Nacional de Revistas e Burletas, no Teatro São José, na Praça Tiradentes. Na década de 20, a vinda da companhia francesa Ba-ta-clan traz novas influências para o gênero: desnuda o corpo feminino, despindo-o das grossas meias. O corpo feminino passa então a ser mais valorizado em danças, quadros musicais e de fantasia, não apenas como elemento coreográfico, mas também cenográfico. A companhia de Jardel Jércolis substitui a orquestra de cordas pela banda de jazz e a *performance* física do maestro passa a fazer parte do espetáculo, demonstrando a influência dos ritmos americanos.

Em 1924, Manoel Pinto se instala no Teatro Recreio e inicia um período de grandes espetáculos, que passa a abrigar autores e atores próprios. Em seguida, transfere-se para o Teatro João Caetano, na Praça Tiradentes, como Companhia de Revistas Margarida Max. Nessa segunda fase, a revista é movida por poucos e grandes nomes que levam o público ao teatro: existe mesmo uma "realidade amigável" entre as primeiras estrelas de cada companhia na disputa pela preferência dos espectadores. É uma fase em que a revista se equilibra entre quadros cômicos e de crítica política, e os números musicais e de fantasia. O elemento espetacular começa a ganhar força, e tem seu apogeu na fase seguinte, a da *féerie* (país das fadas).

Unidade II

Pode-se dizer que a terceira fase do teatro de revista no Brasil ocorre sob a gestão de Walter Pinto após o falecimento do seu pai no ano de 1938. Sua companhia substituiu o interesse dos primeiros atores pela credibilidade da empresa na produção de grandes espetáculos, em que um elenco formado por numerosos artistas se reveza em cada temporada. A direção investe na ênfase à fantasia, por meio do luxo, de grandes coreografias, cenários e figurinos suntuosos. A maquinaria, a luz e os efeitos equivalem ao intérprete em importância. Mas, aos poucos, a revista começa a apelar fortemente para o escracho, para o nu explícito, em detrimento de um de seus alicerces: a comicidade, e, assim, entra em um período de decadência, praticamente desaparecendo na década de 1960.



Para Neyde Veneziano, ao se falar em teatro de revista no Brasil, deve-se remeter às ideias de vedetes, bananas, tropicálias, irreverência e música, muita música. Mas que se remeta também à consciência de que graças a ele, foi possível nossa descolonização cultural, que fixou nossos tipos, nossos costumes, nosso modo genuíno do 'falar à brasileira'. A revista brasileira foi o prisma em que se refletiram as nossas formas de divertimento, a música, a dança, o carnaval, a folia, integrando-os com os gostos e os costumes de toda uma sociedade bem como as várias faces do anedotário nacional combinadas ao antigo sonho popular de que Deus é brasileiro e de que o Brasil é o melhor país que há. (VENEZIANO, 1994).

Não obstante, o teatro de revista brasileiro revelou grandes nomes da arte nacional como: Carmem Miranda, Aurora Miranda, Wilza Carla, Dercy Gonçalves, Elvira Pagã e Phedra de Córdoba.

2.2. Os Primórdios Do Disco No Brasil

Na passagem do século XIX para o XX, há intensa movimentação cultural ocasionado pela expansão de novas opções de entretenimento como os cinemas, teatros, cafés-concerto, casas de chope, circos e teatros, que associavam a diversão e o lazer aos gêneros musicais em voga no Rio de Janeiro. A capital federal presenciou a chegada de grupos estrangeiros e de novos produtores, técnicos, diretores, instrumentistas e demais profissionais associados ao mundo dos divertimentos, e a estruturação de grupos teatrais nacionais e de espetáculos musicais e de dança.

Por essa razão, nessa época o Rio de Janeiro era o ambiente mais cosmopolita do país e a cidade brasileira em que a diversidade de ritmos musicais era mais intensa. Nesse cenário repleto de novidades, de trocas aceleradas de informações e possibilidades visíveis de negócios, surgem novos cantores, compositores, músicos e empresários atentos às múltiplas formas e espaços destinados à diversão e ao lazer que a capital federal oferecia e ainda estava por oferecer.

A chegada das técnicas de gravações mecânicas, dos fonógrafos e gramofones, aos poucos começa a estruturar na capital federal uma rede de negócios e relações que envolveu casas comerciais nacionais e empresas estrangeiras, consumidores e artistas de diversas origens ligados ao universo musical, que pouco a pouco se expandiu para outros estados brasileiros. Os modernos aparelhos que reproduzem músicas gravadas alteraram o modo como o homem se apresenta, interage e percebe o mundo.

A música amplia a experiência perceptiva no interior do lar, altera a sua rotina diária e compartilha a canção reproduzida com toda a família, por meio de uma espécie de percepção coletiva nesses novos espaços de liberdade. O fonógrafo e o gramofone contribuíram para as transformações e “metamorfoses profundas” do aparelho perceptivo. O desenvolvimento das técnicas de registro e reprodução sonora fez com que os indivíduos se identificassem com uma música gravada e reproduzida em larga escala, possibilitando a criação de laços simbólicos e afetivos com uma canção apropriada e consumida por vários outros sujeitos.

Raymond Murray Schafer cunhou o conceito de esquizofonia para compreender as alterações provocadas pela música gravada e seus suportes de reprodução e para examinar a quebra ocorrida entre o som original/natural e a fase posterior da sua transmissão e reprodução para outros espaços. Para Schafer, todos os sons eram originais

Unidade II

e a partir da invenção de equipamentos que permitiam registrar (gravar), transmitir e reproduzir sons, ocorreu uma separação entre o som e o seu produtor.

Os sons ganharam autonomia ao serem manipulados, movimentados, transportados e amplificados, criando assim uma paisagem sonora assintética na qual os sons naturais estão se tornando cada vez mais não-naturais, pois as gravações sempre incorporam distorções harmônicas e ruídos, por mais fidedignas que sejam, enquanto substitutos feitos à máquina são os responsáveis pelos sinais operativos que dirigem a vida moderna. (SCHAFER, 2001).

Em verdade não se pode deixar de referendar o nome de Frederico Figner quando se falar da história dos discos no Brasil. Figner vivia nos Estados Unidos desde o ano de 1882, país no qual se naturalizou, e no ano de 1889 seu cunhado lhe mostrou pela primeira vez as máquinas que reproduziam sons, sendo esse seu primeiro contato com aparelhos de fonógrafos, no estado do Texas.

Em agosto de 1891, desembarcou em Belém com fonógrafos da *Pacific Phonograph Company* e cilindros, baterias e vidros para os diafragmas. Durante sua estada, realizou as primeiras gravações de discursos públicos, lundus, modinhas e operetas brasileiras no próprio Hotel Central em que estava hospedado. Com a exibição da reprodução desse material nos fonógrafos, Figner em apenas um mês alcançou um público de 4 mil pessoas, que pagaram 1\$000 (mil réis) para ouvir os sons gravados, atualmente um valor relativo equivalente seria o de R\$123,00.

Transitando por diversas cidades brasileiras passando ainda por Montevideu e Buenos Aires com suas máquinas falantes, Figner retorna ao Brasil em 1896 dedicando-se à divulgação das novidades tecnológicas em território brasileiro. Além dos fonógrafos, ele também começou a comercializar o *kinestoscópio*, uma espécie de armário onde uma pessoa por vez podia assistir cenas curtas, e mesclando o kinetoscópio ao fonógrafo, criou o *kinetofone*, uma espécie de cinema falado. Frederico Figner, “antenado” com as tendências e novidades lançadas no exterior, realizou audaciosos investimentos no mercado musical da capital federal para dar início ao processo de gravação e comercialização de cilindros e chapas de metais.

Unidade II



Fonógrafo – 1889



Gramofone – 1889 a 1893



Kinetoscópio

Grande admirador das novidades tecnológicas produzidas na Europa e nos Estados Unidos, e possuía uma aguda sensibilidade de que a comercialização desses modernos produtos na capital federal poderia se transformar em um negócio próspero e lucrativo. Gonçalves (2011) destaca que mesmo com os avanços científicos, as máquinas falantes eram o impossível concretizado, um passo adiante ao futuro, o desenvolvimento da civilização humana.

Ao estabelecer seus negócios na cidade do Rio de Janeiro por meio da circulação e das trocas com o mercado cultural e de entretenimento, Figner tinha a aguda percepção das potencialidades comerciais da capital federal, que contava um público consumidor com alto poder aquisitivo, ávido em adquirir as modernas mercadorias importadas.

Vale-se ressaltar que as gravações reproduzidas pelos fonógrafos eram feitas em cilindros de cera e no final do Século XIX, as gravações eram realizadas a partir da reutilização de cilindros já gravados, e para tanto, era necessário realizar uma raspagem na gravação já existente, e efetuar polimento afim de o cilindro ter novamente condições de se realizar o registro. O custo de gravação nesta época era de 2\$500 réis por canção gravada, tendo um lucro de 100% quando repassada ao consumidor, podendo esse valor ser maior caso fosse utilizado cilindros virgens ou cilindros que não se desgastavam ou rachavam com base no processo de polimento.

No final do século XIX, Figner não era o único que realizava gravações em cilindros na capital federal. Uma forte concorrente no comércio de música gravada em cilindros era a casa *Ao Bogary*. Pertencia aos portugueses Arthur Augusto Villar Martins e Arnaldo Castilho Natividade de Castro. Eles dominavam a técnica de gravação, a venda de cilindros e eram representantes da *Gramophone Company* de Londres, responsáveis pela comercialização dos discos *Berliner* de sete polegadas gravados na Europa.

Unidade II

Os acordos estabelecidos entre a *Gramophone Company* e a casa *Ao Bogary* garantiam exclusividade para distribuição dos discos produzidos pela empresa Londrina no Brasil. Esses discos tinham a particularidade de trazer além da marca AGEL da Gramophone, a marca AO BOGARY – 69 – RUA DO OUVIDOR, impressa a quente na própria massa de Vulcanite do disco. A gravadora inglesa também imprimia, nos discos a figura de um anjo desenhando um círculo em sua volta com uma pena de pato, sua marca registrada.

O primeiro catálogo editado por Frederico Figner no Brasil aponta que as primeiras ações para a implantação de um mercado fonográfico no país nasceram de interesses pessoais de indivíduos que buscavam divulgar a nova tecnologia de reprodução sonora, por verem a possibilidade de fazer bons negócios no mercado em potencial que surgia no Rio de Janeiro. Antes do início das gravações mecânicas, foi necessário criar meios para estruturar a arte fonográfica no Brasil.

As ações individuais de Frederico Figner e de outros empresários da época foram importantes para a divulgação das máquinas falantes, para estabelecer os primeiros acordos com empresas estrangeiras do ramo da música e para criar um público consumidor, que aos poucos transformou o seu hábito e começou a consumir músicas gravadas. Essas ações dispersas e focadas na distribuição e na venda das novidades americanas que deram o passo inicial para a construção do mercado fonográfico brasileiro, que pouco a pouco as músicas gravadas mecanicamente começassem a despertar o interesse e marcar a sua presença no cotidiano das pessoas e dos diferentes espaços da cidade.

Os catálogos publicados por Figner diziam respeito aos produtos que ele vendia em seu comércio, dentre eles os fonógrafos. Contudo, em seu segundo catálogo publicado no ano de 1902, traz em sua capa o nome que tornou o seu empreendimento reconhecido na capital federal, a Casa Edison, nome atribuído sem nenhuma preocupação com registro ou ações judiciais, pois o empresário estava interessado apenas em prestar uma homenagem ao inventor americano das máquinas falantes, Thomas Edison. Esse catálogo é de suma importância, pois é um registro da relação das primeiras gravações realizadas em território brasileiro pela Casa Edison e se podia conhecer as músicas e os artistas que circulavam pelo mercado da capital e eram registrados pela gravadora.

Unidade II



Catálogo da Casa Edison de 1902 (Fonte: GONÇALVES, 2011)

Em 1902 não havia produção em larga escala de bens de consumo no Brasil, assim, boa parte do catálogo da Casa Edison era composto por produtos importados, e aproveitando esse nicho, Figner viu a possibilidade de expandir seus negócios não só diversificando produtos, como aumentando as vendas dos aparelhos falantes. Entretanto, seu lucro acabava por ser maior com o comércio de gravações e venda de cilindros musicais.

O catálogo de 1902 possuía 54 páginas e dessas, 16 eram destinadas a produtos importados e às máquinas falantes, porém, a partir da 17ª página, está a relação das canções nacionais e estrangeiras que eram comercializadas pela gravadora. Tal feito não teve a ver com descaso, mas sim uma boa estratégia de *marketing*, isto é, para que o mercado fonográfico musical melhor se estruturasse, era preciso necessário criar nas pessoas o hábito de consumir música, e desta forma, a consolidação dessa nova cultura de consumo marcou o início do processo de autonomia e expansão dos negócios relacionados à música e a presença de canções brasileiras e estrangeiras em diversas regiões do Brasil.

De fato, das 787 músicas elencadas no catálogo de 1902 da Casa Edison, 407 títulos eram canções executadas por bandas e artistas brasileiros. Em seu primeiro catálogo, haviam muitos títulos internacionais, todavia parte disso estava relacionado ao início do processo mecânico de gravações musicais na Europa e nos Estados Unidos. Contudo, Figner, negociador em busca da divulgação e consolidação do seu empreendimento, aproveitou o sucesso das óperas italianas e de outros gêneros estrangeiros já conhecidos do público consumidor de partituras para piano para divulgá-los

Unidade II

nos catálogos junto com as demais músicas, com objetivo de impulsionar as suas vendas e expandir os negócios com as novas gravações realizadas em território nacional.

Havia uma estreita relação comercial entre a Casa Edison e os gêneros musicais em voga no início do Século XX. As músicas estrangeiras e brasileiras, sobretudo as de maior popularidade, pouco a pouco passaram a ser registradas e consumidas por um público cada vez maior, ainda que restrito no momento inicial da sua comercialização. As modinhas, por exemplo, abordavam temas da atualidade com grande repercussão no início do Século XX no Brasil. Frederico Figner, impulsionado pelo desejo de fazer bons negócios, gravou na Casa Edison um repertório das modinhas de maior sucesso na época.

No catálogo de 1902, foram ofertadas a quantia de 54 modinhas em sua relação musical, modinhas essas que foram cantadas e tocadas ao violão pelo popularíssimo cantor no cenário cultural e de entretenimento no Rio de Janeiro Manuel Pedro dos Santos, o *Bahiano*, sendo ele o responsável pela primeira gravação em disco realizada no Brasil com o lundu “*Isto é bom*” da autoria do Xisto Bahia.

Os primeiros gêneros musicais registrados nos discos por músicos brasileiros foram as modinhas, valsas, polcas, mazurcas, tangos e dobrados. Como o mercado brasileiro recebia pela primeira vez músicas registradas em processo mecânico de gravação, a estratégia de Figner foi a de mesclar no primeiro catálogo da gravadora os artistas estrangeiros e nacionais, e diversificar o repertório a ser comercializado. Um mesmo cantor ou banda poderia gravar gêneros musicais e temas distintos. Nessa fase inicial, não havia a segmentação de estilos e gêneros definidos, o que levava um mesmo cantor a gravar canções variadas e ritmos distintos para ampliar o alcance da sua obra e conquistar um público consumidor maior e diversificado.

Por fim, a estratégia comercial de Figner em orientar seus consumidores inserindo explicações sobre a arte fonográfica e a funcionalidade dos aparelhos permitiu se criar o hábito para o uso das novidades tecnológicas de reprodução musical e tal sucesso, o permitiu expandir seus negócios para o ramo das gravações mecânicas, contratar novos artistas e estabelecer acordos internacionais como distribuidor exclusivo das gravadoras estrangeiras no Brasil. Os seus negócios com a comercialização de fonógrafos e gramofones possibilitaram estruturar a primeira gravadora de discos do Brasil e foram fundamentais para dar os primeiros passos para a construção de um mercado fonográfico no país.

2.2.1. Os Pioneiros do Disco

Antes de se falar em pioneiros do disco no Brasil, é preciso reportar que Emile Berliner, um alemão que morava nos Estados Unidos desde o final do Século XIX, realizava experiências de gravação em um disco de zinco misturado a outros materiais. O resultado dessas experiências foi que ter uma matriz possibilitava um processo mais rápido e mais simples na produção de cópias.

Com essa descoberta, Berliner passou a se dedicar em criar um aparelho que fosse capaz de reproduzir o que era registrado nesses discos. Assim, acionado por uma manivela, ele criou o gramofone, um aparelho capaz de reproduzir discos gravados com a duração medida de dois minutos. O formato plano dos discos permitia uma reprodução em série com base em suas matrizes, podendo assim ser realizada uma produção em escala industrial. Assim, Berliner fundou em 1895 a *Berliner Gramophone Company*, responsável pela criação e registro das novas invenções tendo os discos Berliner de 78 rotações por minuto ganhado o mercado mundial e seu catálogo contava com mais de cinco mil títulos no final do Século XIX.

Os primeiros gramofones chegaram ao de fato ao Brasil no ano de 1900, trazidos pelo Frederico Figner, pois havia notado que eles reproduziam os discos em volume mais forte que os cilindros de cera e poderiam ampliar os seus negócios com a comercialização da música. Todavia, os aparelhos importados eram artigos de luxo e para possuí-los era necessário dispensar pequenas fortunas. Seu uso restrito e segmentado dificultava a expansão do mercado fonográfico brasileiro. Como o mercado fonográfico nacional ainda não dispunha de discos gravados nessa tecnologia, Figner importou da Europa e dos Estados Unidos diversos discos de bandas militares e óperas estrangeiras.

Em 1902, Figner havia contratado diversos cantores para gravar fonogramas brasileiros, pagando-lhes na época cerca de 1\$000 (Mil Réis) por cilindro gravado. Atualmente em uma conversão hipotética, o valor aproximado seria de R\$123,00 (Cento e Vinte e Três Reais) por cilindro. Desse modo e de certa forma, Figner abarca o pioneirismo de profissionalizar a música popular do Brasil ao contratar Antônio da Costa Moreira, mais conhecido como “Cadete” e Manuel Pedro dos Santos, o “Bahiano” e, posteriormente, famoso pelos seus lundus e canções, “Dudu”, o palhaço Eduardo das Neves.

O sistema de gravação era mecânico, bem diferente dos atuais sistemas digitais, em que é possível gravar e editar uma música utilizando um aparelho celular. Cabia ao

Unidade II

intérprete projetar enfaticamente a voz em frente à uma corneta, responsável por captar o som, em outras palavras, ele devia cantar gritado diante dessa corneta.

O então chamado de “técnico de som”, era o responsável técnico pelo registro do áudio, e tinha por tarefa, empurrar o intérprete pelos ombros aproximando-o da corneta para registrar as notas graves, e afastá-lo para registrar as notas agudas. Para se gravar bandas, conjuntos, grandes grupos musicais, todos se amontoavam diante da corneta para que toda a massa sonora pudesse ser registrada.



Sessão de gravação em sistema mecânico

A gravação era registrada em cilindro de cera e posteriormente era enviada para a Alemanha para ser convertida em disco, todavia, a mesma demorava cerca de seis meses para retornar ao Brasil. De fato, a revolução tecnológica da gravação em discos permitiu, por exemplo, que o Bahiano regrava-se diversos cilindros gravados anteriormente, como era o hábito no início do Século XX, usando apenas uma das faces do disco.

Bahiano era especialista em interpretar e compor lundus e modinhas, acompanhado sempre do seu violão. Em 1916 marcou sua imortalidade na história da música brasileira ao registrar um samba em disco pela primeira vez. O samba intitulado de “Pelo Telephone” da autoria de Donga.



Ernesto dos Santos (Donga)

Unidade II

Apesar de alcançar grande sucesso, “Pelo Telephone” vive sua trajetória envolta à muitas polêmicas desde seu registro. Uma das primeiras polêmicas se baseia no estilo da música em si, sendo ela um “maxixe” e não de fato um “samba”.

De início, composto por Donga, teve sua partitura editada por Pixinguinha, uma partitura manuscrita para piano, ainda utilizando a antiga grafia de “PH” no lugar do “F”. Mais tarde, foi acrescido em sua autoria o nome de Mauro de Almeida, um jornalista da época. Porém, segundo algumas pesquisas, os versos da poesia da música “Pelo Telephone” são desconexos, o que surpreende ainda assim, o tamanho sucesso que a música alcançou.

Pesquisas indicam que sua poesia foi escrita sob forma de improviso em diversas reuniões que aconteciam na casa da “Tia Ciata”, uma das mães de santo mais conhecidas no Rio de Janeiro. Durante uma festa em uma roda de samba, o público presente ia falando frases durante a execução do samba. Segundo Herom Vargas, a música foi construída de forma coletiva enquanto cantada nessas reuniões festivas, o que pode justificar a desconexão do texto; não eram músicas para serem escritas, mas passa a ser cantada por toda a vizinhança no Rio de Janeiro. Entretanto, Donga e Mauro escrevem a letra e assumem a autoria da mesma, causando desconforto e inimizades, afinal, muitas pessoas foram tomar satisfação com Donga.

Vargas entende que foi a primeira vez que uma obra essencialmente popular foi registrada e gravada, talvez tenha sido a primeira música oriunda de uma origem marginal, negros, analfabetos e gente da periferia que virou poesia, partitura e por fim, um registro em disco, alcançando um enorme sucesso na cidade.



O chefe da folia
Pelo telefone manda me avisar/ Que com
alegria
Não se questione para se brindar
Ai, ai, ai
É deixar mágoas pra trás, ó rapaz
Ai, ai, ai
Fica triste se és capaz e verás
Tomara que tu apanhe/ Pra não tornar
fazer isso
Tirar amores dos outros/ Depois fazer teu
feitoço
Ai, se a rolinha, sinhô, sinhô
Se embaraçou, sinhô, sinhô
É que a avezinha, sinhô, sinhô
Nunca sambou, sinhô, sinhô
Porque este samba, sinhô, sinhô
De arrepiar, sinhô, sinhô
Põe perna bamba, sinhô, sinhô
Mas faz gozar, sinhô, sinhô
O peru me disse/ Se o morcego visse/

Se quem tira o amor dos outros/ Por Deus
fosse castigado
O mundo estava vazio/ E o inferno habitado
Queres ou não, sinhô, sinhô
Vir pro cordão, sinhô, sinhô
É ser folião, sinhô, sinhô
De coração, sinhô, sinhô
Porque este samba, sinhô, sinhô
De arrepiar, sinhô, sinhô
Põe perna bamba, sinhô, sinhô
Mas faz gozar, sinhô, sinhô
Quem for bom de gosto/ Mostre-se disposto
Não procure encosto/ Tenha o riso posto
Faça alegre o rosto/ Nada de desgosto
Ai, ai, ai
Dança o samba
Com calor, meu amor
Ai, ai, ai
Pois quem dança
Não tem dor nem calor

Unidade II

Não fazer tolice
Que eu então saísse/ Dessa esquisitice
De disse-não-disse
Ah! Ah! Ah!
Aí está o canto ideal, triunfal
Ai, ai, ai
Viva o nosso carnaval sem rival

Fonte:

https://www.youtube.com/watch?v=woLpDB4jIDU&ab_channel=GeisaFernandes

Há quem diga que “Pelo Telephone” não foi o primeiro samba a ser gravado em disco, mas o primeiro a cair no gosto popular e a ser cantado por todos, haja visto que embora gravado em 1916, no carnaval de 1917 mostrando-se pioneira a ganhar as ruas.

A maioria dos registros fonográficos brasileiros, em cilindro, são de peças instrumentais. Essa superioridade se inicia em 1912 e aumenta consideravelmente a partir de 1914, com o crescimento dos grupos de choro. Patápio Silva foi um dos pioneiros da gravação de discos, assim como a Banda do Corpo de Bombeiros e o grupo de Chiquinha Gonzaga. Pixinguinha ainda bem novo estreia nas gravações em 1917.

Figner se associa à Odeon e importa em 1911 da Alemanha, o equipamento que permitia a fabricação de discos, assim, a Odeon se coloca na liderança na produção de discos até 1924, quando Victor Talking desenvolve o processo de gravação elétrica. Pode-se dizer que em uma avaliação da fonografia brasileira, partindo do período inicial, foram lançados cerca de 7 mil discos, e a maioria deles foram pelo selo da Odeon.

O aglomerado de músicos dos grupos e bandas para se efetuar as gravações dos conjuntos musicais proporcionou algumas curiosidades diferentes do fato do cantor ter que praticamente gritar para que sua voz não fosse ofuscada pelos outros instrumentos. Um exemplo foi a criação de um violino específico para ser utilizado em gravações mecânicas. Dada a emissão sonora não direcionada do violino, o mesmo não era bem registrado nos cilindros de cera, por essa razão, Augustus Stroh criou um violino que era meio que um híbrido de corneta com violino, assim, era possível direcionar o som do instrumento para a corneta que capturava o som para registro.



Violino Stroh

2.3. Marchinhas

A marchinha de carnaval traz em sua essência canções típicas do período mais festivo do Brasil. A origem do termo e suas primeiras formações musicais são datadas no século XX, com seu apogeu por volta das décadas de 50 e 60. Os enredos são carregados de fatos cotidianos, geralmente com caráter humorístico e satírico, envolvendo críticas à sociedade, situações comuns à rotina da população, marcações de acontecimentos políticos e representações simples das características dos brasileiros em suas peculiaridades.

De fato são canções de caráter inteiramente nacional, fazendo uso quase por completo de termos e expressões idiomáticas próprias, além de rimas e metragens silábicas diferenciadas. A história da procedência das canções carnavalescas mistura-se com a construção de outros ritmos musicais, como o samba, e envolve a formação da identidade brasileira desde o período colonial no século XVI.

Em verdade, as atividades realizadas no período pré-quaresmal no Brasil foram trazidas pelos portugueses em 1553, não sendo assim o carnaval mais popular do mundo. Somente em 1830, começa a ser difundido no país o carnaval moderno tal qual conhecemos. Nessa época, as canções executadas eram no estilo “*de tout un peu*”, isto é, de tudo um pouco, afinal, cantava-se e tocava-se nos cortejos de rua, nos clubes e bailes por muitos anos, músicas sem qualquer sentido carnavalesco como: polcas, valsas, xotes, quadrilhas, maxixes, hinos de guerra, trechos de ópera, cantigas de roda e até árias de operetas.

As marchinhas de carnaval têm origem nas marchas portuguesas misturadas a ritmos norte-americanos como o *charleston* e o *Fox-trot*. No ano de 1899, os dirigentes do Cordão Carnavalesco Rosa de Ouro, procuram pela maestrina Chiquinha Gonzaga solicitando que a mesma pudesse produzir uma canção alegre, ao som da qual o grupo poderia brincar durante a festa. Assim surgiu a primeira composição de marchinha de carnaval, a “Ó Abre Alas”, produzida de forma pioneira por uma mulher, e conhecida mundialmente quando em tangência à organização de blocos de carnaval. A composição foi produzida para ser a marca do estandarte do Cordão Rosa de Ouro, e sua letra narra de forma descontraída e concisa como acontecia a passagem dos blocos pelas ruas cariocas.

Unidade II

Ô Abre Alas – Chiquinha Gonzaga (1899)



Ô abre alas Que eu quero passar
Ô abre alas Que eu quero passar

Eu sou da Lira Não posso negar
Eu sou da Lira Não posso negar

Ô abre alas Que eu quero passar
Ô abre alas Que eu quero passar

Rosa de Ouro É que vai ganhar
Rosa de Ouro É que vai ganhar

<https://www.youtube.com/watch?v=gu7BDf7oiC8>

Para alguns eruditos, para se conhecer mais sobre a história do Brasil, políticos e política, assim como costumes de 1920 a aproximadamente 1960, deve-se escutar marchinhas de carnaval. Tal afirmação se deve pelo fato de que a nossa história tem pelo menos cinco décadas gravadas em um repertório irônico, engraçado, espirituoso, mordaz, escrachado, esculhambador e implacável na poesia das marchinhas de carnaval. Amor, preconceito, traição, louras, morenas e mulatas, nomes de mulher, homenagens, profissões, falta de água, luz, tudo enfim que fez ou faz parte do nosso cotidiano já foi abordado à exaustão nas marchinhas, mas sempre mantendo a originalidade, simplicidade, graça e criatividade.

Segundo a história, a consolidação das marchinhas no Brasil se deu graças às obras dos compositores Lamartine Babo e Braguinha. Em 1931, chegou às mãos de Lamartine um frevo-canção da autoria dos irmãos pernambucanos João e Raul Valença intitulado “Mulata”. A ideia dos irmãos era apresentar várias composições à gravadora “Victor” para que pudessem ser aproveitadas em disco.

A canção foi em parte aprovada pela gravadora, sob alegação de que tinha uma boa melodia, mas sua poesia era muito regionalizada, assim o compositor resolveu adaptar a poesia ao gosto carioca. Mestre em melhorar canções alheias, Lamartine transformou o frevo-canção em uma marchinha recebendo o nome de “O teu cabelo não nega”, compondo uma nova segunda parte, introdução e manteve a primeira parte original, alterando quatro notas finais da melodia. Aproveitou o que foi chamado de um “excelente estribilho” desprezando o que não tinha qualidade.

Lançado em janeiro de 1932, gravado por Castro Barbosa, “O Teu Cabelo Não Nega” alcançou extraordinário sucesso consagrando-se no tempo como a marcha do carnaval brasileiro, e com ele, Lamartine inaugura sua fase áurea da marchinha, porém, “esqueceu-se” de colocar o nome dos autores originais na hora de registrar a música, sendo acrescido depois por meio judicial, os nomes de Raul e João Valença.

Unidade II

O Teu Cabelo Não Nega



Lamartine Babo

O teu cabelo não nega, mulata
Porque és mulata na cor
Mas como a cor não pega mulata
Mulata, eu quero o teu amor

Tens um sabor bem do Brasil
Tens a alma cor de anil
Mulata, mulatinha, meu amor
Fui nomeado teu tenente
interventor

Quem te inventou, meu pancadão
Teve uma consagração
A Lua te invejando fez careta
Porque mulata, tu não és deste
planeta

Quando, meu bem, vieste à terra
Portugal declarou guerra
A concorrência então foi colossal
Vasco da Gama contra o batalhão
naval

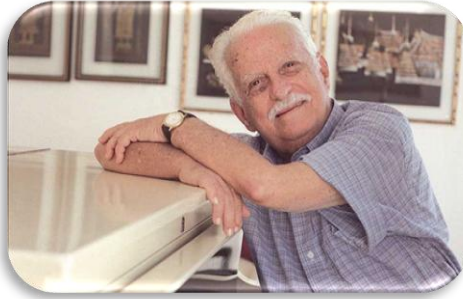
https://www.youtube.com/watch?v=0zKqipgmsPM&ab_channel=GuiadeM%C3%ADdiadoBrasil

João de Barro para a música popular e “Braguinha” para os amigos próximos, Carlos Alberto Ferreira Braga dominou o gênero das marchinhas carnavalescas tão bem quanto Lamartine, sendo juntamente com ele considerados os consolidadores do gênero na história da música brasileira. Seus primeiros sucessos como compositor foram as marchinhas “Moreninha da praia” e “Trem Blindado”, ambas gravadas por Almirante. Com essas composições, a temática de toda sua obra carnavalesca já foi revelada se destacando em dois pólos: a exaltação da mulher e a crônica do cotidiano.

Braguinha se integrou ao primeiro escalão da música brasileira lançando canções da melhor qualidade, afinal assim como Lamartine e outros compositores de geração, ele era um letrista e melodista eclético, e além do repertório carnavalesco, compôs sambas-choro “Carinhoso”; o samba-canção “Mané Fogueteiro”; as marchas “Dama das Camélias” e “Primavera no Rio”; o samba-exaltação “Onde o céu é azul é mais azul”, e sambas como “Fon-fon”, “Seu Libórico” dentre outros.

Ao contrário dos demais colegas compositores, Braguinha continuou compondo músicas para carnaval mesmo quando a canção carnavalesca tradicional mesmo quando o gênero já se encontra em declínio. Nos anos de 62, 64, e 66 da década de 1960, realizou um verdadeiro *strip-tease* de duas musas inspiradoras com as marchinhas “Garota de *Saint-Tropez*”, “Garota Biquíni” e “Ilha do Sol”, afinal em 1933, a “Moreninha da praia” havia retirado somente as meias. Dentre seus grandes sucessos está a marchinha “Chiquita Bacana”, do ano de 1949, gravada por Emilinha Borba.

Unidade II



João de Barro (Braguinha)

Chiquita Bacana lá da Martinica
Se veste com uma
Casca de banana nanica

Chiquita Bacana lá da Martinica
Se veste com uma
Casca de banana nanica

Não usa vestido, não usa calção
Inverno pra ela é pleno verão
Existencialista (com toda razão!)
Só faz o que manda o seu coração

https://www.youtube.com/watch?v=2ovdYtWANSY&ab_channel=FaberAzevedo

2.3.1. O Samba e Canção Carnavalesca

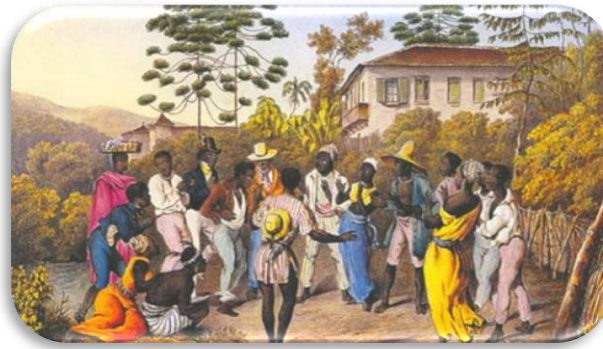
O samba é uma dança e um gênero musical brasileiro considerado um dos elementos mais representativos da cultura popular do Brasil. Devido a sua grande presença em todo território nacional, o samba assume formas diferenciadas em cada região, mas sempre mantendo a alegria e sua cadência envolvente. De fato, esse ritmo é fruto da miscigenação entre a música africana e europeia nos campos e na cidade.

A verdade é que não haveria Samba se antes não tivesse surgido o maxixe, o lundu e as múltiplas formas de samba folclórico, praticadas nas rodas de batuque. A síntese de todas essas influências deu origem ao samba urbano carioca. Um gênero binário, sincopado, fixado por compositores populares. Sua formação começou no século XVI, com chegada dos negros de Angola e Congo com seus baticuns festivos.

Lá nas terras de além mar, em Angola, para os *quiocos*, a expressão “samba” significa cabriolar, brincar, divertir-se como um cabrito. Para o povo *bacongo* e *conguenses* o termo irá designar uma espécie de dança em que um dançarino bate contra o peito do outro. Todavia, há algumas divergências entre os eruditos acerca da origem real da palavra devido à origem africana da palavra “*semba*”, que tem por tradução o termo “umbigada”. Pode-se então, até pensar que daí surge a famigerada dança.

Criado no Brasil, sua origem está arraigada nos batuques trazidos pelos negros escravizados, sendo posteriormente misturados aos ritmos europeus como polca, valsa, mazurca, minueto, dentre diversos outros. As festas de danças dos negros escravos na Bahia eram inicialmente chamadas de “samba”. Eruditos apontam o Recôncavo Baiano como o berço do samba, especialmente o costume de dançar, cantar e tocar instrumentos em roda.

Unidade II



Batuque, J.M. Rugendas, retratando pessoas escravizadas cantando e dançando em roda

Após a abolição da escravidão, em 1888, e da instituição da República, em 1889, muitos negros se dirigiram à então capital da República, o Rio de Janeiro, em busca de trabalho. Porém, qualquer manifestação cultural africana era vista com desconfiança e criminalizada, como a capoeira e o candomblé. Com o samba não foi diferente. Assim, os negros começam a fazer suas festas nas casas das "tias" ou "vovós", verdadeiras matriarcas afro-descendentes que acolhiam os batuques.

Em verdade, essas casas das "tias e avós" eram espaços criados especificamente para que os negros pudessem se reunir para realizar as suas festividades e seus rituais religiosos sem que fossem incomodados e reprimidos pela polícia. Esses eram os terreiros, locais que se estabeleceram como ponto de encontro comunitário, local de festividade e de culto aos orixás, e popularmente até os dias de hoje são chamados e conhecidos por "terreiros".

No Rio de Janeiro, como já anteriormente citado, o mais célebre desses lugares era a casa de Tia Ciata, mãe de santo carioca. Da mesma forma, compositores de origem erudita como Chiquinha Gonzaga e Ernesto Nazareth, utilizam os ritmos africanos em suas composições. Ainda não era o samba tal como conhecemos hoje e, por isso, o chamavam de choro, valsa-choro e até mesmo tango. Outro que seguiria o mesmo caminho seria o compositor Heitor Villa-Lobos.

Após a gravação de "Pelo Telefone", o samba foi sendo introduzido nos salões da elite e pouco a pouco foi se associando ao Carnaval, que até aquele momento, tinha somente as marchinhas como trilha sonora. O advento do rádio e o talento de intérpretes como Carmem Miranda, Aracy de Almeida e Francisco Alves, favoreceu consideravelmente e fizeram o samba cada vez mais popular em todo Brasil.

Unidade II

O samba está presente em todas as regiões brasileiras e, em cada uma delas, são incorporados novos elementos ao ritmo, sem, contudo, perder sua cadência característica.


Os mais conhecidos são:

- Samba da Bahia
- Samba Carioca (Rio de Janeiro)
- Samba Paulista (São Paulo)

Assim, dependendo do estado modificam-se os ritmos, as letras, o estilo de dançar e até mesmo os instrumentos que acompanham a melodia. O samba da Bahia foi influenciado pelos batuques e canções indígenas, enquanto no do Rio, sente-se a presença do maxixe. Em São Paulo, as festas das colheitas de café nas fazendas seria a origem da influência da relevância dos sons mais graves da percussão no samba paulista. Porém, muitos eruditos alegam que tais diferenças não existem, por outro lado, outros sustentam que sim. Adoniran Barbosa, autor do samba “Trem Das onze”, defendia a ideia que o samba era igual em todo lugar.

Atualmente, o samba acolhe uma infinidade de instrumentos musicais. No entanto, a marca registrada deste ritmo é o uso da percussão. Sendo assim, até uma caixinha de fósforo pode ser utilizada para fazer samba. Inicialmente, se utilizavam as palmas, os atabaques e qualquer tambor disponível. Vejamos alguns dos instrumentos que enriquecem a batucada em uma roda de samba:

Instrumentos mais utilizados

			
<i>Surdo</i>	<i>Pandeiro</i>	<i>Tamborim</i>	<i>Reco-reco</i>
			

Unidade II

<i>Atabaque</i>	<i>Cuíca</i>	<i>Agogô</i>	<i>Afoxé</i>
			
<i>Ganzá</i>	<i>Violão</i>	<i>Cavaquinho</i>	<i>Flauta Transversa</i>

A voz também está representada no samba através do canto, sendo os instrumentos de cordas utilizados para fazer o acompanhamento, sendo possivelmente a utilização desses instrumentos inspiradas no choro.

Entre os anos de 1917 e 1928, o samba vivia de certa forma sob a influência do maxixe. De certo modo essa influência acabou por ser benéfica, pois, dado o sucesso do maxixe, sua aceitação findou por ser mais rápida pelo público, em tese, ao dispor de um novo tipo de música cantante, dançante, que não deixava a sensualidade e as sacudidas corpóreas de lado, e não possuía a mancha imoral marcante do maxixe.

O sucesso alcançado pela música “Pelo Telefone” no carnaval de 1917 deixou claro que os festejos carnavalescos exigiam um tipo de música especial e que essa música poderia sim, ser o samba. O fato é que, nos bailes de carnaval, o repertório era o mesmo que se tocava em qualquer baile, uma festa recheada de polcas, valsas, dentre outros.

Diversos tipos de samba acabaram por surgir, o que é um processo natural, surgem as variantes, mas o estilo genitor permanece. Assim podemos citar: o samba de roda; samba-enredo; samba-canção; samba-exaltação; samba de gafieira e pagode.

Tipos de Samba	
Samba de roda	O samba de roda está associado à capoeira e ao culto dos orixás. Essa variante de samba surgiu no Estado da Bahia no século XIX, caracterizado por palmas e cantos, no qual os dançarinos bailam dentro de uma roda.
Samba-enredo	Associado ao tema das escolas de samba, o samba-enredo é caracterizado por apresentar canções com temáticas de caráter histórico, social ou cultural. Essa variante de samba surgiu no Rio de Janeiro na década de 1930 com o desfile das escolas de samba
Samba-canção	Chamado também de "samba de meio de ano", o samba canção surge na década de 1920 no Rio de Janeiro e se populariza no

Unidade II

	Brasil nas décadas de 1950 e 1960. Esse estilo é caracterizado por músicas românticas e ritmos mais lentos.
Samba-exaltação	O marco inicial desse estilo de samba é a música "Aquarela do Brasil", de Ary Barroso (1903-1964), lançada no ano de 1939. Caracterizado por letras que apresentam temas patrióticos e ufanistas, bem de acordo com o momento histórico que o Brasil vivia no Estado Novo.
Samba de gafieira	Samba derivado do maxixe e surgiu na década de 1940. O samba de gafieira é uma dança de salão cujo homem conduz a mulher, acompanhados por uma orquestra com ritmo acelerado.
Pagode	Variante do samba que surgiu no Rio de Janeiro na década de 1970, a partir da tradição das rodas de samba. Caracterizado por um ritmo repetitivo com instrumentos de percussão acompanhados de sons eletrônicos.

Além das demais já supracitadas, existem ainda outras variantes do samba. São elas:

- Samba de breque; Samba de partido alto; Samba raiz; Samba-choro; Samba-sincopado; Samba-carnavalesco; Sambalanço; Samba-rock; Samba-reggae; Samba-funk, e Bossa-nova.

2.4. A Canção Romântica

No século XX, os compositores começaram a fazer valsas com letra, o gênero cresceu, atingindo em sua forma mais romântica. Nos anos de 1930, a canção romântica atinge o auge da popularidade. Esse tipo de composição, que, em andamento lento, canta versos líricos, por vezes exageradamente sentimentais, representou nos anos de 1900 a expressão máxima de nossa canção amorosa, tal como a modinha o fizera no século anterior.

Uma análise desse repertório mostra duas vertentes principais: a tradicional, piegas, rebuscada, mais próxima da modinha, praticada por compositores como Cândido das Neves com as composições "Lágrimas", "Última Estrofe" e Vicente Celestino com "Patativa", e as modernas, que, sem prejuízo do lirismo, trata do amor em linguagem mais natural, mais chegada à realidade, e é a marca dos estilos de Orestes Barbosa e Jorge Faraj com "Chão de estrelas"; "Arranha-céu" e "Deusa da minha rua", respectivamente.

A influência das danças estrangeiras na MPB foi importantíssima. Na primeira metade do século XIX, foram introduzidas no Brasil sobretudo a quadrilha, a valsa, a polca, a "schottisch", o tango, a "habanera", a mazurca, todas dando origem a formas ainda vivas

Unidade II

de manifestações musicais nossas. A partir da segunda década do século XX, outra dança estrangeira aclimatou-se aqui, como por exemplo o "fox-trot" americano.

Em meados dos anos 20, fixaram-se dois tipos de fox, o *quich fox-trot* e o *slow fox-trot*, isto é, o Fox executado em andamento rápido e lento, sendo que o último obteve maior aceitação no Brasil, inspirando assim o surgimento do nosso assim denominado e romântico, fox-canção. O ritmo já era explorando por compositores como Ary Barroso e Lamartine Babo em trabalhos para o teatro de Revista, mas "Dor de Recordar" da autoria de Joubert de Carvalho e Olegário Mariano, gravado por Francisco Alves, foi o nosso primeiro fox-canção a alcançar grande sucesso popular.



Francisco Alves

Não sei por que
Estás triste Ao meu lado
Sem nada dizer
Sinto em mim
O coração amargurado
Na aflição de
Um velho sonho reviver
O silêncio é que fala do passado

Deixa que a boca em tua boca
Embragado de loucura
E de esplendor
Possa te dizer, chorando
Quanto é pouca
A vida para tanto amor

O fox brasileiro viveu a sua fase mais importante no período de 1938-1945, quando surgiram os maiores clássicos do gênero, como "Nada além" da autoria de Custódio Mesquita e Mário Lago"; com Orlando Silva em "Tudo cabe num beijo" de Carolina Cardoso de Meneses e Osvaldo Santiago, com Manoel Reis, ambos de 1938. Também fazem parte desse repertório com a interpretação de Orlando Silva a obra "Dá-me tuas mãos" de Roberto Martins e Mário Lago, em 1939; e também o sucesso "Mulher", interpretado por Sílvio Caldas com a autoria de Custódio Mesquita e Sadi Cabral.

Na década de 1940, o público brasileiro apreciou uma imensa paixão pelo bolero ibero-americano, que invadiu o disco e o rádio. O gênero romântico mais próximo do bolero era o samba-canção, que passou a ter um crescimento avassalador, apossando os espaços até então ocupados pela canção ternária e o fox-canção. Mesmo assim, vez por outra esses dois gêneros são vividos em composições de sucesso como a valsa "Luisa" da autoria de Antônio Carlos Jobim, e o fox "Emoções", de Roberto Carlos e Erasmo Carlos também de 1981.

De fato, existem outros tantos sucessos que aqui não estão listados e muitos outros que foram arrançados e gravados com o mesmo estilo, porém não receberam a mesma denominação. Como exemplo, podemos citar a música "Um Sonho A Dois", composta por Michel Sullivan & Paulo Massadas e gravada pela cantora Joana com a participação do

Unidade II

grupo Roupas Nova em 1986. Mais recente, podemos citar a música “Velha e Louca”, gravada pela cantora e compositora Mallu Magalhães.

Um Sonho A Dois



https://www.youtube.com/watch?v=NYmUlrGxllk&ab_channel=Joanna-Topic

Ele sabe, o jeito de agradar
Um sorriso brincando no olhar
Me fascina com seu jeito de ser
Ele é tudo enfim que eu preciso ter

Ela passa, e o tempo faz parar
Quando fala é música no ar
Me conquista, querendo não querer
Ela é tudo enfim que eu preciso ter

Quando bater na porta deixa entrar
Pra te ganhar de norte a sul
No mundo da lua, tudo vai ficar
Descobri que o amor é azul

Quando a gente gosta,
o amor é um caso sério
E tem lá seus mistérios pra mostrar

Mas você divide, na metade,
um desejo no olhar

Quando a gente gosta,
vale a pena qualquer coisa
Vale tudo num cantinho pra ficar
Um sorriso pra te convencer
Na luz do olhar

Ele é tudo que faz bem ao
coração
Ela sabe que brinca nos meus
sonhos

Todo o tempo nos versos que
componho
Ele sabe que estou em suas mãos
Ele é tudo que faz bem ao
coração

3.1. O Frevo E O Maracatu

Além de gêneros focalizados, existem duas manifestações musicais populares nordestinas de grande importância e de muito sucesso no estado do Pernambuco: o frevo e o maracatu. A história do frevo começa na década de 1850, quando aconteciam nas ruas do Recife os desfiles das bandas musicais do Quarto Batalhão de Artilharia, chamada de “O Quarto”, e o Corpo da Guarda Nacional, conhecida como “Espanha”, por ser dirigida pelo mestre Pedro Francisco Garrido, que era espanhol.

O desfile de uma banda, geralmente, desperta alegria, prazer e curiosidade, mas no caso das velhas bandas recifenses não era assim. “O Quarto” e o “Espanha” possuíam partidários que levavam a rivalidade ao extremo do absurdo. Sempre que as duas corporações saíam às ruas, reuniam-se verdadeiras maltas de capoeira, armados de facas e cacetes, que, pulando e gingando à frente dos músicos, desafiavam os rivais aos gritos e palavrões. Mesmo com ordem judicial em 1856, visando retirar os arruaceiros dos desfiles, os conflitos seguiram até o ano de 1865, findando-se pelo fato de que “O Quarto” foi convocado para os confrontos da guerra do Paraguai. Assim, o que sobrou dos conflitos das bandas foram os pulos e as gingas dos capoeiras, o que acabou servindo de inspiração para a futura coreografia do frevo, o passo.

Com o decorrer do tempo, as estripulias da molecada foram se tornando menos violentas, em razão da repressão policial. A abolição da escravatura chegando em 1888 faz com que o fenômeno do frevo, que ainda não possuía essa denominação, estivesse suficientemente maduro para possibilitar sua entrada definitiva no carnaval com o surgimento de suas primeiras agremiações: o Clube Carnavalesco Misto Vassourinhas (1889); as Pás, que já saía em 1888 como “Bloco das Pás de Carvão”, transformando-se em clube em 1890; e o Clube dos Lenhadores, fundado em 1897. Depois viriam o “Pão Duro” (1916), “Toureiros de Santo Antônio” (1916) e “Prato Misterioso” (1919), além de vários outros de vida efêmera.

Denominadas “Clubes de Rua”, essas agremiações juntaram em seus cortejos influências de várias origens, entre as quais as dos desfiles militares e das procissões religiosas. O cortejo padrão de um clube tradicional na primeira metade do século XX apresentava à frente seu pesado e rico estandarte, conduzido somente por pessoas credenciadas e rodeadas por elementos fantasiados. Em seguida vinha uma corrente humana denominada “onda”, que era constituída de centenas, às vezes, milhares de passistas se deslocando em movimentos frenéticos. A orquestra, que era chamada de

Unidade III

“fanfarra”, devido à força predominante dos instrumentos da família dos metais, vinha após a “onda” e, por fim, apresentava-se o “cordão”, que era o grupo de sócios do clube, fantasiados e empunhando seus distintivos. Esse último os membros não faziam passos acrobáticos, mas sim manobras ensaiadas, mais próxima das tradições pastoris. Além de som e imagem, a fumaça das tochas de iluminação, o odor do suor dos passistas, somados às fragrâncias dos lança—perfume, fartamente utilizados pelos foliões da época, faziam com que esses cortejos também tivessem como característica, cheiro.

A música que se desenvolveu e se caracterizou em razão dos clubes de rua, e o que estimula e possibilita o passo, é o frevo instrumental, denominado frevo de rua e considerado pelos puristas como sendo o único e verdadeiro frevo. Esse frevo é descendente direto do dobrado e da polca-marcha, com alguma influência da quadrilha e do maxixe. Esse binário vibrante, assim como seu passo, ganhou forma definitiva em 1905-1915, época em que também se criou a palavra “frevo” para designá-lo, palavra essa, derivada do verbo “ferver”.

O sistematizador do frevo foi um pernambucano de Pau D’Alho, seu nome, José Lourenço da Silva, o popular “Capitão Zuzinha”, músico, compositor, arranjador, mestre da banda do 40º Batalhão de Infantaria e depois ensaiador das bandas da Brigada Militar. Chamado pelo legendário jornalista Mário de Melo como: “Pai do frevo”.



Capitão Zuzinha

Fonte: https://lh3.googleusercontent.com/-wjzJqGePxsk/TXUBNpQ3rMI/AAAAAAAAACz8/KFuYavGXt_U/s1600/zuzinha.jpg

Segundo o maestro Edson Rodrigues, em uma publicação intitulada “Ritmos e Danças”, publicada pela FUNARTE nos anos de 1980, no folheto “O frevo”, ele descreve que: “normalmente os frevos se compõem em introdução (melodia inicial), e da frase musical, chamada de resposta, que antecede a segunda parte. As partes geralmente são

Unidade III

repetidas. Nos grandes clubes, troças e agremiações, o frevo é executado por um conjunto musical pesado, com no mínimo dez metais. A percussão é composta por caixas-surdas, taróis e pandeiros”. Responsáveis pela pujante estridência do frevo, os trombones e trompetes têm em contrapartida a ação amaciante das palhetas (clarinetes e saxofones), e em especial da requinta (miniclarinete), à qual muitas vezes cabem virtuosísticos solos de improviso, fazendo com que um bom requintista fosse muito disputado pelas orquestras.


O frevo de rua possui uma característica que nenhum outro gênero musical popular brasileiro tem: já nasce orquestrado. Por ser composto sempre para conjuntos instrumentais, não se admite compositores que não têm boa noção de arranjo. Devem ser compositores que conhecem a arquitetura do gênero, jogam habilmente com timbres e sabem dar à produção o seu *facies* específico. Assim, qualquer relação de bons compositores de frevo de rua terá sempre os nomes de: Nelson Ferreira; Levino Ferreira; Sérgio Lisboa; Nino Galvão; Antônio Sapateiro; Lídio Francisco da Silva; José Menezes; Zumba; Duda; John Johnson; Lourival de Oliveira; Carnera e Ivanildo Maciel.

Exemplos para apreciação	
Nelson Ferreira	Gostosão (https://www.youtube.com/watch?v=eMIRKMrFfQ&ab_channel=TralhaBrasil2)
Levino Ferreira	Diabo Solto https://www.youtube.com/watch?v=uBhZZgAuLvc&ab_channel=lucianohortencio
Nino Galvão	Canhão 75 https://www.youtube.com/watch?v=WVT13RrhPMo&ab_channel=R%C3%81DIOFREVOPE
Zumba	Eu e Você https://www.youtube.com/watch?v=B_R55kzYCvE&ab_channel=SonocomGrava%C3%A7%C3%B5eseEdi%C3%A7%C3%B5esMusicais
Carnera	Frevo Na Pracinha https://www.youtube.com/watch?v=Z2CYzozKKMs&ab_channel=joseivanio%28Hinos%2CCan%C3%A7%C3%B5eseOutros...%29
John Johnson	Não Há Problema https://youtu.be/NlszALDZY3w

Não há dúvida de que um dos frevos mais antigos, e talvez o mais conhecido, é o frevo “Marcha Nº 1”, mais conhecido como “Vassourinha”. Ele foi composto por Matias da Rocha em 1909, e, diferente do constructo natural instrumental do frevo, Vassourinha possui letra, e somente nos anos de 1920 que o frevo-canção, isto é, o frevo que possui letra, começou a se popularizar. Tal feito se deu pelo fato de que nessa década, a prática de se cantar nos bailes carnavalescos se iniciou no Rio de Janeiro, assim, os frevos cantados passaram a se proliferar, que são basicamente marcinhas com introdução, estribilho e segunda parte, porém em andamento mais rápido.

Unidade III

A era de ouro do frevo-canção foram os anos de 1930 e 1940, quando seus maiores compositores, Nelson Ferreira e Lourenço da Fonseca Barbosa (Capiba), autênticos fixadores do gênero, disputavam a preferência dos foliões com as melhores composições a cada carnaval. “Óia a virada”; “Pare, olhe, escute e goste”; “Que Fim Você Levou”; “Arlequim”; “Passo do Caroá”; “É De Amargar” e “Manda Embora Essa Tristeza” são alguns dos frevos-canção dessa época. Esses frevos eram gravados no Rio de Janeiro, mas possuíam mercado certo no nordeste. Outros bons compositores de frevo-canção são os irmãos João e Raul Valença. Sim, são os autores de “Seu Cabelo Nega”.

Matias da Rocha	<u>Marcha Nº 1</u> (1909)
 <p>https://www.youtube.com/watch?v=Lo81KkFsG_o&ab_channel=Lucianohortencio</p>	<p>Se esta rua fosse minha Eu mandava ladrilhar Com pedrinhas de brilhante Para meu bem passear</p> <p>A tristeza, Vassourinhas Invadiu meu coração Ao pensar que talvez nunca Nunca mais te veja, não</p> <p>A saudade, Vassourinhas Enche d'água os olhos meus Que tristeza, Vassourinhas Neste derradeiro adeus</p>

Uma pesquisa documental realizada no 2º Cartório de Registro Especial de Títulos e Documentos, revelou que, Joana Batista, mulher negra e ex-integrante do Clube Misto Vassourinhas, é autora do frevo mais antigo e famoso do carnaval pernambucano. Tendo ele sido composto em parceria com Matias da Rocha e registrado no dia 06 de janeiro de 1909. Toda via, em 18 de novembro de 1910, os autores cederam os direitos autorais para o clube carnavalesco pela quantia de 3\$000 réis. (Fonte: <<https://www.brasildefato.com.br/2020/02/03/uma-mulher-negra-escreveu-o-mais-famoso-frevo-pernambucano>> Acesso em 11/10/2022).

Dentre seus subgêneros, o frevo de bloco é uma modalidade mais suave e sentimental, assim, o frevo de bloco está para o frevo de rua como a marcha-rancho está para a marchinha carioca. Também é estruturado em forma de frevo de rua, porém o

Unidade III

estribilho e a segunda parte são em andamento lento, e é sempre cantado por coro feminino sendo acompanhado por orquestra de pau e corda (clarinetes, flautas, violões, bandolins e cavaquinhos) e percussão leve. Restrito aos blocos dos carnavais pernambucanos teve inesperada projeção no carnaval de 1957, quando Nelson Ferreira compôs e gravou a obra-prima “Evocação” com o Bloco Carnavalesco Batutas de São José.

Evocação

(1957)

Felinto, Pedro Salgado, Guilherme, Fenelon
Cadê teus blocos famosos?
Bloco das Flores, Andaluzas, Pirilampos, apôs-fum
Dos carnavais saudosos

Na alta madrugada
O coro entoava
Do bloco a marcha-regresso
E era o sucesso dos tempos ideais
Do velho Raul Moraes

Adeus, adeus minha gente
Que já cantamos bastante
E Recife adormecia
Ficava a sonhar
Ao som da triste melodia

https://www.youtube.com/watch?v=Zwl0vu46Wo0&ab_channel=RozenblitMusic

O maracatu por sua vez tem suas origens na instituição dos “Reis Negros”, já registrada na França no século XV, na Espanha no século XVI e em Pernambuco, a partir de 1666. Com a abolição da escravatura, a figura do “Rei do Congo” perdeu a sua razão de ser. Os cortejos dos reis negros já presentes no carnaval do Recife passaram a ter como chefe temporal e espiritual os babalorixás (líder espiritual) dos terreiros do culto Nagô. Assim, o antigo cortejo do Rei do Congo passa a ser chamado pela imprensa de maracatu. Diferente das outras sociedades carnavalescas, ao invés de clubes, seus organizadores adotaram o nome de “nação”: Nação Elefante, Nação Leão Coroado, Nação Indiano, Nação Estrela Brilhante, Nação Cambinda Estrela. Os maracatus atravessaram o século XX como os mais legítimos representantes da tradição africana do carnaval de Pernambuco.

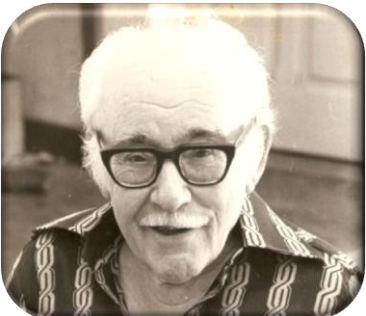
Não se prendendo à esquemas rígidos na organização dos seus participantes no cortejo, o maracatu tem sempre em sua estrutura: a rainha; o rei; as personagens da corte;

Unidade III

as damas de frente; as damas de passo (que carregam a calunga, fetiche do grupo – trata-se de uma boneca de madeira que representa uma entidade ou uma rainha já morta); o porta estandarte; os caboclos e as baianas.

Nas agremiações tradicionais, a orquestra é constituída somente de instrumentos de percussão: gonguês, taróis, caixas de guerra e zabumbas; enquanto que por sua vez, maracatus que surgiram por volta da década de 1930, utilizavam instrumentos de sopro. Ainda nos grupos tradicionais, as peças musicais são chamadas de “toadas”, observando-se o canto a uma voz com diálogo entre o solista e o coro ou o canto executado exclusivamente em conjunto. É uma música que se destaca a cantoria grave, soturna, dramática, meio mística, entremeada de lamentos e sustentada por uma forte base rítmica, barulhenta e bem marcada.

Da estilização dessas toadas surge o maracatu-canção, gênero criado e cultivado a partir dos anos de 1930 por compositores populares como: Capiba, os Irmãos Valença, Ascenço Ferreira, Miro de Oliveira, Sebastião Lopes e até Luiz Gonzaga. Devido à sua dedicação ao gênero, a figura de Capiba sobressai compondo maracatus-canção de rara beleza como “É de Tororó”, “Eh Luanda”, “Nação Nagô” e “Vira a moenda”.

Capiba	Mar verde de Navegar
 https://www.youtube.com/watch?v=qh0TA9Cnak4&ab_channel=SoundsBrasil	Batuqueiro que baque é esse? É o baque de nossa alteza E não há mais o outro baque Ó senhor, mas é só tristeza Cadê Leão Coroado Cadê Cambinda Brilhante Cadê Cruzeiro do Forte Maracatu Elefante Olha o céu olha para o mar Verde mar de navegar verde mar Olha o céu olha para o mar Verde mar de navegar verde mar Paixão pelo Pernambuco pelo P de Portugal Por Olinda por Holanda por Mauricio de Nassau Pelo Recife magia no dia de carnaval

No final do século XX o gênero ressurgiu com a criação da “Frevança” (Encontro Nacional do Frevo e do Maracatu), criado por Leonardo Dantas Silva. Ademir Araújo, Marcelo Varela, Antônio Carlos Nóbrega, Edson Rodrigues, Dimas Sedícias e Antônio José

Unidade III

Madureira são novos compositores que surgiram com a Frevança, colaborando com a revitalização do gênero.

Compositores eruditos também se interessaram pelas toadas dos velhos maracatus. Dentre eles estão compositores como Francisco Mignone, Guerra Peixe, Marlos Nobre, Carlos Alberto Pinto Fonseca, Ernesto Mahle e Mário Guedes Peixoto. Todos buscaram inspiração nessas cantigas para criar ecas para orquestra e canto coral. Uma dessas peças mais conhecidas é o imponente “Maracatu de Chico Rei”, composto por Mignone em 1933.



Francisco Mignone

Maracatu de Chico Rei

https://www.youtube.com/watch?v=gzwLZf3MyRo&ab_channel=BodartPreciosidades

3.2. O Estado Novo E A Música Popular

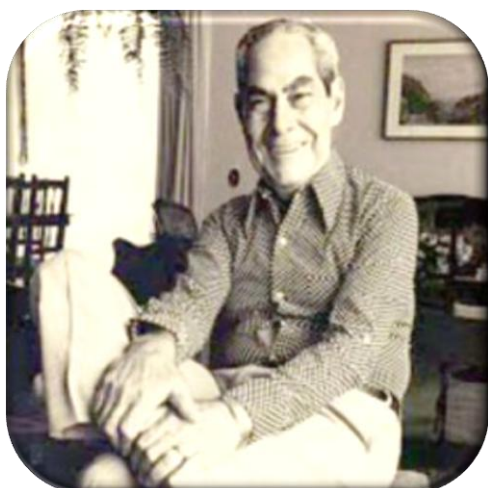
O compositor Pedro Caetano estava em uma festa na Tijuca, RJ, quando uma menina se aproxima e diz: “- Eu queria tanto que o senhor fizesse uma música para mim...”. Mesmo não gostando de compor por encomenda, Pedro se motivou ao saber que a menina se chamava Maria Madalena de Assunção Pereira, um nome tão musical, que tinha até ritmo de samba. E ali mesmo durante a festa, entre comes e bebes, começou a compor a música (“Maria Madalena de Assunção Pereira/ teu beijo tem sabor de laranjeira...”), um samba-choro que deu o nome de “Botões de Laranjeira”. Passados alguns dias, a música foi entregue a Ciro Monteiro, que a lançou com muito sucesso na rádio Mayrink Veiga, no programa do César Ladeira. Marcada a data para a gravação, eis que surge um empecilho inesperado.

Naquela época, a censura proibia que nomes por extenso fossem utilizados na poesia de composições musicais, sob pena de alegação que tal ato infringia sobre a privacidade das pessoas, as afetando de alguma forma. Desolados, Pedro e Ciro estavam

Unidade III

desanimados e tentavam argumentar com os censores, pois para eles, o charme da música estava exatamente no nome dessa garota. César Ladeira então teve a grande ideia de substituir o nome “de Assunção” por “dos Anzóis”, e assim seria encerrado o pretexto da proibição. Irônico, César ainda brincou: “- Se aparecer alguém chamada Maria Madalena Dos Anzóis Pereira, mandem prender porque isso não é nome que se use!”.

Pedro Caetano



<https://www.youtube.com/watch?v=VQkRYGAoFF8>

Botões de Laranjeira

Maria Madalena dos Anzóis Pereira
Teu beijo tem aroma de botões de laranjeira
Mas a Pretoria não é brincadeira
Maria Madalena dos Anzóis Pereira

Em plena liberdade eu ia, passo a passo
Quando teus olhos verdes atiraram um laço
Agora estou na força de qualquer maneira
Maria Madalena dos Anzóis Pereira

Maria Madalena dos Anzóis Pereira
Teu beijo tem aroma de botões de
Laranjeira
Mas a Pretoria não é brincadeira
Maria Madalena dos Anzóis Pereira

Eu fui te dando corda despreocupado
E quando dei por mim já estava amarrado
E quem levou vantagem com a brincadeira
Maria Madalena dos Anzóis Pereira

Tal fato ocorreu em fevereiro de 1942 e mostra a abrangência do poder exercido sobre a música popular pelo Estado Novo getulista, através do Departamento de Imprensa e Propaganda, o famigerado DIP. Cabia ao DIP exercer o controle absoluto das comunicações do país, divulgar maciçamente as ideias e realizações do governo e exaltar a figura do presidente. Existia um manual de instruções, distribuído mensalmente à imprensa, que listava os assuntos proibidos de publicação, como notícias sobre a escassez de gêneros alimentícios, reivindicações de trabalhadores, processos de presos políticos, passeatas de estudantes, irregularidades nos serviços públicos e qualquer texto assinado pelo escritor Oswald de Andrade.

A música popular constituía um dos segmentos mais importantes a serem fiscalizados, censurados e, na medida do possível, utilizadas pelo Estado. Só no ano de 1940, foram vetadas pela máquina da censura, na época dirigida pelo Major Antônio José Coelho dos Reis, 373 letras de músicas e proibidos 108 programas de rádio. Paralelo aos

Unidade III

vetos e proibições, era aplicado às emissoras de rádio, um rigoroso sistema de multas, como punição à desobediência às normas estabelecidas. Curiosamente, a maioria das proibições não estavam relacionadas à críticas e ataques ao regime político, mas sim às “desobediências”, como ocorreu no samba “Botões de Laranjeira”.

Não houve no Estado Novo, perseguição a compositores como ocorrera no regime militar. Porém, não significa que a repressão da polícia getulista fosse menos intensa, Jorge Amado e Graciliano Ramos que os digam; significa que no ambiente pouco politizado em que viviam os compositores da época, ninguém se interessava em fazer músicas de protesto político, mesmo que no meio existissem compositores de esquerda como Mario Lago. O Ditador Getúlio, juntamente com sua família, mostrava-se amigo de vários artistas, como as irmãs Batista, Herivelto Martins e elementos do Bando da Lua.



Getúlio Vargas e Linda Batista

Fonte: < <https://www.fgv.br/cpdoc/storage/accessus/fotos/GV/GVFOTO198.jpg>>

As campanhas de proibição ou incentivo ao uso de determinados temas prescindiam geralmente de instruções escritas, impondo-as através da conversa dos censores e de seu poder de veto. Assim aconteceu com a cruzada antimalandragem, uma tentativa de “purificação” do samba realizada pelo DIP em seu primeiro ano de atividade. Em uma profunda demonstração de incompreensão e preconceito, alguns teóricos do regime consideravam como sendo indecentes “o samba, o maxixe, a marchinha e os demais ritmos selvagens da música popular”. Daí o propósito de “civilizá-los”, livrando-os de suas “impurezas”, uma vez que seria impraticável proibi-los.

Embora tenha conseguido coibir a apologia à malandragem, a atuação do DIP foi bem menos efetiva na campanha de incentivo ao trabalho e ao trabalhador, limitando-se a cinco canções conhecidas sobre o assunto: os sambas:

- O Amor Regenera O Malandro (Sebastião Figueiredo, 1940);
- O Bonde De São Januário (Wilson Batista e Ataulfo Alves, 1941);

Unidade III

- Ouça em: <<https://www.youtube.com/watch?v=37lo7UyS0IM>>
- Eu Trabalhei (Roberto Roberti e Jorge Faraj, 1941);
 - Ouça em: <<https://www.youtube.com/watch?v=mbxODMqhGwY>>
- É Negócio Casar (Ataulfo Alves, 1941), e a marcha,
 - Ouça em: <<https://www.youtube.com/watch?v=dpYBvPCbYbQ>>
- Canção do trabalhador (Ari Kerner Veiga de Castro, 1940).
 - Ouça em: <<https://www.youtube.com/watch?v=LTqWK9X6f2Q>>

Em 1939 aconteceu o retumbante lançamento de “Aquarela Do Brasil”, canção que se tornaria o paradigma de um novo tipo de samba, o samba-exaltação. Embora não tenha sido essa a intenção do autor Ary Barroso, que não era getulista, o samba-exaltação veio bem ao encontro dos interesses do Estado Novo, desejo de passar para o povo a imagem de um Brasil próspero e feliz, que não correspondia à realidade. Motivada pelo sucesso da “Aquarela”, sob as bênçãos de Lourival Fontes e seus auxiliares, iniciou-se uma onda de samba-exaltação que estenderia pelos próximos quatro anos, destacando-se desse repertório composições como “Brasil” (Benedito Lacerda e Aldo Cabral, 1939); “Brasil Moreno” (Ary Barroso e Luís Peixoto). “Brasil Pandeiro” (Assis Valente); “Canta Brasil” (Alcir Pires Vermelho e David Nasser) e “Onde O Céu É Azul É Mais Azul” (Alcir Pires Vermelho, João de Barro e Alberto Ribeiro), sendo os quatro últimos de 1941. De 1942 temos “Brasil Brasileiro” (Sebastião Lima e Henrique Almeida); “Brasil, usina do mundo” (Alcir Pires Vermelho e João de Barro); “Isto Aqui O Que É” (Ary Barroso). E, finalmente em 1943, os sambas “Onde Florescem Os Cafezais” e “Vale Do Rio Doce” (Alcir e David Nasser). Alcir Pires Vermelho e Ary Barroso, foram os maiores compositores de sambas-exaltação. Por coincidência, ou daquelas boas ironias do destino, tanto o Ary, quanto o Alcir, eram mineiros e pianistas.

Na era do DIP, diversos sambas apareceram endeusando e bajulando a figura do chefe de governo, como a marcha “Quem é o tal?” (Ubirajara Nesdan e Afonso Teixeira, 1942) e os sambas “O Sorriso Do Presidente” (Alcir Pires Vermelho e Alberto Ribeiro, 1942) e “Salve 19 de Abril” (Benedito Lacerda e Darci de Oliveira, 1943), que se referia à data de aniversário de Getúlio Vargas.

No dia 29 de outubro de 1945, Getúlio Vargas foi deposto por um golpe militar, desaparecendo o Estado Novo e com ele o Departamento de Imprensa e Propaganda (que já se encontrava desativado), sendo este ano considerado como sendo o último da Época de Ouro. Embora sem a força de antes, a censura continuou, revigorando-se a partir de

Unidade III

1964 com a ditadura militar. Nesse ínterim, houve até em governos democráticos episódios curiosos, como o samba “Não Vou pra Brasília” (Billy Blanco), que em 1957, foi proibido na programação da Rádio Nacional, por ordem do simpático presidente Juscelino Kubistchek de Oliveira.

3.3. Estoura o Baião

Embora já bem encaminhado na vida artística por volta de 4 anos, gravando valsas, polcas e chorinhos, na maioria composições próprias, em 1945 Luiz Gonzaga sentia em 1945, a necessidade de arranjar um bom parceiro, nordestino como ele, que o ajudasse a mostrar ao Brasil a música de sua região. O motivo, ele sentia falta do nordeste e acreditava que, no dia em que ele encontrasse alguém capaz de escrever o que ele tinha na cabeça, ele se tornaria um grande cantor.

Em função disso, procurou pelo compositor cearense Lauro Maia. Todavia, depois de ouvir a proposta, o cearense confessou-se boêmio inveterado, avesso a compromissos, sendo muito mais compositor do que letrista, isto é, compunha mais músicas do que letras para melodias já existentes. Assim, indicou-lhe seu cunhado Humberto Teixeira, cearense do Iguatu, poeta e compositor inspirado, com músicas gravadas, o elemento ideal para aquela empreitada.

No século XIX, havia no interior da Bahia, uma variante do lundu, geralmente acompanhada por viola e pandeiro. Como passar do tempo, subvariantes dessa dança se espalhou por todos os estados do nordeste brasileiro, popularizando-se sob o nome de “baião”, uma corruptela de “baiano”, termo como era conhecido originalmente. Foi a música ligada a essa dança, também chamada de baião, que Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira escolheram como modelo a ser usado no projeto de espalhar a música nordestina para os grandes centros do Brasil. Projeto esse que Humberto Teixeira, ouviu e debateu atentamente com Luiz Gonzaga em uma conversa que se iniciou às quatro e meia da tarde até à meia-noite, quando definiram juntos que o baião, era a melhor opção musical para representar o nordeste.

As primeiras músicas que surgiram dessa parceria foram “No meu pé de serra” e “Baião”, uma espécie de canção-manifesto que apresentava ao público o gênero homônimo e o convidava a dançar. Gonzaga gravou “No meu pé de serra” em 1946, gravando “Baião” somente três anos depois. Acredita-se que a razão, seria o fato dele achar que a composição atingiria um público maior se cantada pelo popular conjunto “Quatro Ases e um Curinga”. Ao que se sabe, essa seria a segunda vez que se empregava

Unidade III

o termo “baião” para designar o ritmo de uma canção na discografia brasileira. A primeira foi utilizada por João Pernambuco em sua composição “Estrela D’alva”, cantada em 1930 por Stefana de Macedo.

Luiz Gonzaga



https://www.youtube.com/watch?v=_7HQJm4wgWg

No Meu Pé De Serra

Lá no meu pé de serra
Deixei ficar meu coração
Ai, que saudades tenho
Eu vou voltar pro meu sertão
No meu roçado eu trabalhava todo dia
Mas no meu rancho tinha tudo o que queria
Lá se dançava quase toda quinta-feira
Sanfona não faltava e tome xote a noite inteira
O xote é bom De se dançar
A gente gruda na cabocla sem soltar
Um passo lá, Um outro cá
Enquanto o fole tá tocando, tá gemendo, tá chorando
Tá fungando, reclamando sem parar

Quatro Ases e um Curinga



<https://www.youtube.com/watch?v=sR0JheI3cZ8>

Baião

Eu vou mostrar pra vocês
Como se dança o baião
E quem quiser aprender
É favor presta atenção

Morena chega pra cá,
Bem junto ao meu coração
Agora é só me seguir
Pois eu vou dançar o baião

Eu já dancei, balancê,
Xamego, samba e Xerém
Mas o baião tem um quê,
Que as outras danças não têm
Quem quiser só dizer,
Pois eu com satisfação
Vou dançar cantando o baião

Em outubro de 1946 teve início a “Era do Baião”, quando a música nordestina, devidamente amaciada para o público urbano, alcançaria um sucesso de proporções jamais imaginadas pelos deflagradores da onda, Gonzaga e Teixeira, que, infelizmente, teve sua conjunção dos talentos musicais do primeiro e poéticas do segundo, desfeitas em 1952, quando eles já não estavam se entendendo muito bem. Assim, eles passaram a pertencer a diferentes sociedades arrecadadoras de direitos autorais, ainda assim, a parceria rendeu 27 composições, dentre elas, os baiões: “Juazeiro” (1949); “Baião de dois”, “Paraíba,” “Qui Nem Jiló” e “Respeita Januário” (1950); as toadas “Asa Branca” (1947),

Unidade III

“Légua Tirana” (1949), “Assum Preto” e “Estrada do Canindé” (1950); a polca “Lorota Boa” (1949); e o xote “Mangaratiba” (1949). Inicialmente feminina no século XIX, a “*schottisch*” passou para o masculino ao se popularizar como um gênero musical rural, aportuguesando-se para “xote”.

A era do baião durou de 1946 a 1957, alcançando o auge no triênio de 1949-1951. Nesse auge, Gonzaga fixou a banda ideal para acompanhá-lo, que se tornaria o conjunto padrão adotado pelos cultores do baião: acordeon, zabumba e triângulo. De fato, a ideia desse tipo de formação, ele descobrira em antigos grupos que ele ouvia tocar quando era criança.




Cacau (zabumba), Luiz Gonzaga e Salário Mínimo (triângulo)

3.4. A Bossa Nova

O termo “bossa nova” era utilizado no Brasil para designar um jeito novo, engenhoso, diferente de fazer qualquer coisa desde os anos de 1930. No caso do movimento musical, conta-se que a expressão que o batizou surgiu em um show realizado no início de 1958 no Grupo Universitário Hebraico do Brasil, sediado no bairro carioca do Flamengo. Na ocasião, os jovens músicos e cantores que participaram do espetáculo foram anunciados como “um grupo de bossa nova”.

Unidade III

A música “Chega de saudade” da autoria de Antônio Carlos Jobim, o “Tom”, foi considerada como sendo o marco do início da bossa nova no Brasil. Toda via, na opinião própria de Tom Jobim, “Chega de saudade” não é uma canção bossanovista, segundo ele, ele apenas inventou uma sucessão de acordes que é a coisa mais clássica do mundo e colocou ali uma melodia e, mais tarde, Vinícius de Moraes colocou a letra. Na verdade, a bossa nova nessa gravação de “Chega de saudade” está quase toda na harmonia, na rítmica e, principalmente, na interpretação de João Gilberto como cantor e violonista. Foi isso que causou impacto negativo nos fiéis cultores da tradição e positivo nos que ansiavam pela modernidade. Dentre eles Caetano Veloso, Edu Lobo e Chico Buarque, que na época, ainda eram adolescentes.

João Gilberto	Chega de Saudade	
 <p>https://www.youtube.com/watch?v=5z3uEzPuZLM</p>	Vai, minha tristeza E diz a ela que sem ela não pode ser Diz-lhe numa prece Que ela regresse Porque eu não posso mais sofrer Chega de saudade A realidade é que sem ela não há paz Não há beleza É só tristeza e a melancolia Que não sai de mim, não sai de mim, não sai Mas se ela voltar, se ele voltar Que coisa linda, que coisa louca Pois há menos peixinhos a nadar no mar Do que os beijinhos que eu darei na sua boca	Dentro dos meus braços Os abraços hão de ser milhões de abraços Apertado assim, colado assim, calado assim Abraços e beijinhos e carinhos sem ter fim Que é pra acabar com esse negócio de jamais viver sem mim Mas se ele voltar, se ele voltar Que coisa linda, que coisa louca Pois há menos peixinhos a nadar no mar Do que os beijinhos que eu darei na sua boca

Composição realmente como bossa nova, veio somente no disco seguinte ao disco de João Gilberto que continha “Chega De Saudade”. Neste disco estava o samba “Desafinado” em uma face e, na outra, o beguine “Ho-ba-la-lá”, lançado em fevereiro de 1959.

Bem diferente de tudo o que já havia se ouvido em quase dois séculos de música popular brasileira, essa gravação já mostrava tudo o que a bossa nova oferecia de inovador e revolucionário: a melodia moderna, requintada, sem prejuízo da simplicidade, a harmonia audaciosa, repleta de acordes alterados (isto é, utilizavam combinações estranhas à harmonia tradicional), a letra alegre, sintética, despojada, o canto intimista, livre

Unidade III

de vibratos, e, sobretudo, um extraordinário jogo rítmico entre a voz do cantor, o violão e a bateria, numa polirritmia que ressaltava o balanço da canção.

Ho-ba-la-lá	
É amor o hô-bá-lá-lá Hô-bá-lá-lá uma canção Quem ouvir o hô-bá-lá-lá Terá feliz o coração	Alguém compreenderá Seu coração
O amor encontrará Ouvindo esta canção	Vem ouvir o hô-bá-lá-lá Hô-bá-lá-lá Essa canção

<https://www.youtube.com/watch?v=hl-7tqgxhkM>

Além de nomear um gênero musical, ou melhor, um tipo de samba, a bossa nova é, principalmente como o choro, um estilo, uma maneira de tocar, harmonizar ou cantar qualquer composição. Tal como no primeiro disco, essa tendência permaneceria pelo tempo afora, incluindo no repertório do cantor, além de muitos sambas, marchinhas, marchas-rancho, valsas, boleros, foxes e até mesmo um baião chamado “Undiú”.

3.5. A Era Do Rádio

O rádio foi o principal veículo de comunicação de massa do Brasil entre 1930 e o início da década de 1960. Havia o telefone fixo, mas era uma novidade acessível a poucas famílias. As notícias demoravam a chegar e eram raras. Quem podia lia jornais, porém quase dois terços da população brasileira era analfabeta. Poucos conheciam o disco, e só se ouvia música quando tocada ao vivo. Afinal, a indústria fonográfica também engatinhava.

A chegada do rádio mudou totalmente essa situação de isolamento. Por meio desse aparelho, milhões de pessoas tiveram acesso a notícias, músicas, radionovelas, programas humorísticos, esportivos e de variedades. Tudo numa velocidade jamais imaginada. Cantores e compositores encantavam multidões de norte a sul. Mulheres de todas as cidades acompanhavam as radionovelas. As conversas foram enriquecidas por informações que chegavam pelas ondas de rádio. As pessoas se sentiam integradas, tinham um repertório comum de notícias, músicas, fantasias. O rádio criou moda, estimulou debates, transmitiu informações, reduziu a distância entre pessoas, entre países e se mostrou um poderoso instrumento de propaganda política.

As emissoras de rádio foram financiadas, em sua maioria, pelos produtos de empresas norte-americanas que começaram a chegar para o consumidor brasileiro. Eram os novos produtos industrializados, como sabonetes, cremes dentais, a Coca-Cola e a

Unidade III

Aspirina. Para que os brasileiros fossem atraídos para essas novidades, contrataram empresas de publicidade dos Estados Unidos, que investiram nas emissoras comerciais, financiando programas inteiros. O rádio foi um instrumento fundamental de mudança de mentalidade e do domínio da indústria cultural norte-americana no Brasil. A emissora mais importante no Brasil, e que se tornaria modelo para as outras, foi a Rádio Nacional, do Rio de Janeiro.

A inexistência de leis que permitissem a exploração comercial brasileira, tornou extremamente difícil a sobrevivência das rádios no período inicial. Incapazes de se manterem às custas de clubes ou de sociedades de ouvintes, as emissoras dependiam da dedicação de abnegados colaboradores, ou da vontade de aparecer de alguns amadores, para permanecer em atividade. Isso significava improvisações, desacertos, falhas técnicas, baixa qualidade artística, uma programação rigorosamente amadorística no pior sentido do termo.

Tamanha era a estrutura improvisada, que, o noticiário falado da Rádio sociedade era feito pelo Roquette Pinto, que, por telefone, de sua casa, ia lendo as notícias selecionadas nos jornais publicados naquele dia. Esses tempos de penúria chegaram ao fim quando em 1º de Março de 1932, Getúlio Vargas assinou o decreto redentor autorizando o rádio a fazer propaganda comercial remunerada. Então os programas “Esplêndido Programa” e o “Programa do Casé” de Valdo de Abreu e Ademar Casé, respectivamente, cresceriam para se tornar as primeiras grandes atrações do rádio brasileiro.

3.6. Os Festivais Televisivos

A era da televisão no Brasil se inicia em setembro de 1950 com a primeira transmissão do programa “TV na Taba”, apresentado pela atriz Iara Lins. O programa teve em seu roteiro a apresentação de vários números artísticos, dentre eles, Na ocasião, Lolita Rodrigues e Vilma Bentivegna se tornaram as primeiras brasileiras a cantar na televisão com a música “Hino da televisão”. Devido a um resfriado, Hebe Camargo acabou perdendo a oportunidade. (Ouça em: <<https://www.youtube.com/watch?v=6pXDflu9qHU>>).

Embora todos os esforços de Assis Chateaubriand, proprietário da maior cadeia de rádios e jornais, que investiu cerca de 5 milhões de dólares inaugurando a TV Tupi Paulista e TV Tupi carioca em 1951, colocando o Brasil no rol mundial dos detentores desse tipo de comunicação, a implantação da televisão no Brasil foi lenta, desabrochando-se somente no início dos anos de 1960, quando cresceu o número de emissoras. Uma das razões, é que

Unidade III

o preço dos aparelhos televisores se tornaram mais acessíveis. Outra razão é que não se podia contar ainda com boas verbas publicitárias e a programação em si, ainda era modesta, praticamente calcada no que se fazia no rádio e, assim como no rádio, os maiores trunfos era a apresentação de cantores e cantoras da época.

Em um período que se estendeu de 1965 a 1972, a televisão brasileira viveu sua fase de maior interação com a música popular através de programas como “O Fino da Bossa”, “Jovem Guarda” e “Bossaudade”, todos produzidos pela TV Record, e uma sequência de memoráveis festivais de canções, realizados na maioria pela TV Globo do Rio e a TV Record de São Paulo. Abriu o ciclo o “I Festival Nacional de Música Popular Brasileira”, promovido pelas TVs Excelsior do Rio e de São Paulo, em março e abril de 1965. Inspirada no famoso festival de San Remo (Itália), essa modalidade de espetáculo musical competitivo já havia ocorrido cinco anos antes com o “Festival do Rio”, promovido pela TV Rio, “I Festa da Música Popular Brasileira”, pela TV Record e, “Homenagem à Canção Brasileira”, pela TV Tupi de São Paulo. Todavia, sucesso mesmo, foi o festival da Excelsior, com a consagração popular da canção composta por Edu Lobo e Vinícius de Moraes e de sua intérprete Elis Regina. A requintada e elegante composição que mesclava elementos da bossa nova e asperezas da música nordestina, “Arrastão”.


Elis Regina	Arrastão
 <p>https://www.youtube.com/watch?v=CM9VShnbnw</p>	<p>Eh! Tem jangada no mar Eh! Eh! Eh! Hoje tem arrastão Eh! Todo mundo pescar Chega de sombra e João Jôvi Olha o arrastão entrando no mar sem fim É meu irmão me traz lemanjá pra mim Olha o arrastão entrando no mar sem fim É meu irmão me traz lemanjá pra mim Minha Santa Bárbara me abençoi Quero me casar com Janaína Eh! Puxa bem devagar Eh! Eh! Eh! Já vem vindo o arrastão Eh! É a rainha do mar Vem, vem na rede João pra mim Valha-me Deus nosso Senhor do Bonfim Nunca jamais se viu tanto peixe assim Valha-me Deus nosso Senhor do Bonfim Nunca jamais e viu tanto peixe assim</p>

Em 1966 aconteceram mais dois eventos, o II Festival da Música Popular Brasileira, da TV Record e o I Festival Internacional da TV Rio, cujo sucesso consolidou a moda dos festivais televisivos. O festival da Record, realizado entre setembro e outubro, foi um dos mais emocionantes, registrando um empate na primeira colocação entre as composições “A Banda”, de Chico Buarque, e “Disparada”, de Geraldo Vandré. O historiador Zuza

Unidade III

Homem de Mello, revela em seu livro “A era dos festivais: uma parábola” que a vencedora desse festival, por sete votos a cinco, foi a música do Chico Buarque. Inclusive, Zuza era o responsável por depositar o envelope com as fichas de votação. Responsabilidade essa atribuída a ele ao final do festival pelo diretor da emissora Paulo Machado de Carvalho. Esse resultado foi mantido em segredo por muitos anos devido a acontecimentos ocorridos nos bastidores. Chico Buarque anteviu a vitória de “A Banda”, e declarou ao Paulinho, diretor da emissora, que, se “A Banda” vencesse, ele iria rejeitar o prêmio na hora, pois ele considerava que isso seria uma injustiça com a música “Disparada”. Desse modo, restou ao diretor da emissora, convencer a comissão que a melhor opção era declarar um empate entre as duas músicas. Assim será evitado o escândalo da rejeição, com possibilidade de conflito entre as torcidas das músicas favoritas devido aos exaltados ânimos durante a competição.

Assim, uma lírica marchinha, típica da fase inicial da carreira de Chico Buarque; uma extraordinária e incisiva canção de protesto, desenvolvida na forma de moda de viola estilizada; se tornaram os dois maiores sucessos musicais do ano de 1966, e vinham ao encontro das intenções dos programadores do festival, o mais representativo da diversidade de nossa música popular.

Chico Buarque	A Banda	
	<p>Estava à toa na vida O meu amor me chamou Pra ver a banda passar Cantando coisas de amor A minha gente sofrida Despediu-se da dor Pra ver a banda passar Cantando coisas de amor O homem sério que contava dinheiro parou O faroleiro que contava vantagem parou A namorada que contava as estrelas Parou para ver, ouvir e dar passagem A moça triste que vivia calada sorriu A rosa triste que vivia fechada se abriu E a meninada toda se assanhou</p>	<p>Pra ver a banda passar Cantando coisas de amor O velho fraco se esqueceu do cansaço e pensou Que ainda era moço pra sair no terraço e dançou A moça feia debruçou na janela Pensando que a banda tocava pra ela A marcha alegre se espalhou na avenida e insistiu A Lua cheia que vivia escondida surgiu Minha cidade toda se enfeitou Pra ver a banda passar cantando coisas de amor Mas para meu desencanto O que era doce acabou Tudo tomou seu lugar Depois que a banda passou</p>

<https://www.youtube.com/watch?v=V7BaT6UKzog>

Unidade III

Jair Rodrigues



<https://www.youtube.com/watch?v=QonDtLh1bl>

Disparada

Prepare o seu coração pras coisas que eu vou contar
Eu venho lá do sertão, eu venho lá do sertão
Eu venho lá do sertão e posso não lhe agradar
Aprendi a dizer não, ver a morte sem chorar
E a morte, o destino, tudo, a morte e o destino, tudo
Estava fora do lugar, eu vivo pra consertar

Na boiada já fui boi, mas um dia me montei
Não por um motivo meu, ou de quem comigo houvesse
Que qualquer querer tivesse, porém por necessidade
Do dono de uma boiada cujo vaqueiro morreu

Boiadeiro muito tempo, laço firme e braço forte
Muito gado, muita gente, pela vida segurei
Seguia como num sonho, e boiadeiro era um rei
Mas o mundo foi rodando nas patas do meu cavalo
E nos sonhos que fui sonhando, as visões se clareando
As visões se clareando, até que um dia acordei

Então não pude seguir valente lugar-tenente
E dono de gado e gente, porque gado a gente marca
Tange, ferra, engorda e mata, mas com gente é diferente
Se você não concordar, não posso me desculpar
Não canto pra enganar, vou pegar minha viola
Vou deixar você de lado, vou cantar noutra lugar

Na boiada já fui boi, boiadeiro já fui rei
Não por mim nem por ninguém, que junto comigo houvesse
Que quisesse ou que pudesse, por qualquer coisa de seu
Por qualquer coisa de seu querer ir mais longe do que eu

Mas o mundo foi rodando nas patas do meu cavalo
Já que um dia montei agora sou cavaleiro
Laço firme e braço forte num reino que não tem rei

Desfrutando de um prestígio que lhes assegurava *status* de grandes eventos nos calendários de São Paulo e do Rio de Janeiro, realizaram-se o II Festival da Música Popular Brasileira, da TV Record em 1967 e o II Festival Internacional da Canção Popular, agora então, já na TV Globo. Pela qualidade das canções e dos artistas participantes, pelos acontecimentos no palco e na plateia e pelo excepcional interesse despertado, o III Festival da Record marcou o apogeu da Era dos Festivais. Nunca antes, nem depois, coincidiu o fato de quatro dos maiores compositores revelados pelos festivais (Edu Lobo, Gilberto Gil, Chico Buarque e Caetano Veloso) apresentarem em um mesmo certame e competindo entre si, quatro de suas melhores canções. Considerado o resultado mais justo dos festivais, foram premiadas respectivamente “Ponteio” (Edu Lobo e Capinan), “Domingo No Parque” (Gilberto Gil), “Roda Viva” (Chico Buarque) e “Alegria Alegria” (Caetano Veloso). (Ouça em: < <https://www.youtube.com/watch?v=043n6IT9u6c>>, < <https://www.youtube.com/watch?v=pinZdm2IC9w>>),

Unidade III

< <https://www.youtube.com/watch?v=fEY9Z8LJfMY>>,

< <https://www.youtube.com/watch?v=Jpx0uQh2i-g>>).

O III Festival da Record também viveu momentos desagradáveis. Um integrante natural do espetáculo, tendo suas reações funcionando como um meio de aferição da qualidade das canções, a plateia acabou por atribuir-se de um poder exagerado. Com isso, passou a se julgar no direito de interferir no andamento da competição, impondo candidatos, contestando resultados e até procurando impedir a apresentação de concorrentes do seu desgosto, tudo na base da vaia, do assovio, dos gritos de “chega” e do bater de pés. Um grande exemplo dessas interferências ocorre quando Sérgio Ricardo sobe ao palco para defender a música “Beto bom de bola”. A interferência da público foi tão absurda que, pelo fato de sequer conseguir ouvir o arranjo da orquestra, Sérgio esbraveja: “- Vocês ganharam! Vocês ganharam!”, e deixa o palco quebrando seu violão e o atirando à plateia. (veja em:< <https://www.youtube.com/watch?v=LzktXtWMcYg>>)

Três fatos marcaram em 1968 a Era dos Festivais: a criação da Bienal do Samba, o crescimento do Festival Internacional da Canção e o declínio do Festival da Record. A bienal do samba surgiu de uma ideia levada à Record por um prestigioso grupo de jornalistas, no qual se destacávamos cariocas Sérgio Porto, Sérgio Cabral e Lúcio Rangel. O argumento que convenceu a direção da emissora a instituir o certame foi o de que o samba, principal gênero musical brasileiro, entrava sempre em desvantagem nos festivais por ser difícil adaptá-lo às características que predominavam nas composições premiadas. Realizada no período de 11 de maio à 1º de junho de 1968, a I Bienal do Samba foi um sucesso em termos musicais, embora não tenha alcançado a repercussão de outros festivais.

O III Festival Internacional da Canção foi realizado em um momento de grande tensão, com a ditadura radicalizando a repressão e caminhando para o Ato Institucional nº 5 (AI-5), que lhe concedeu poderes ilimitados. Assim, o III FIC caracterizou-se como o mais político dos festivais, com plateia manifestando seu repúdio ao regime na torcida por determinadas concorrentes. Em consequência, Tom Jobim e Chico Buarque, autores da vencedora “Sabiá” e as intérpretes Cynara e Cybele, que nada tinham a ver com a briga, receberam a mais retumbante vaia dos festivais. (Veja em:< <https://www.youtube.com/watch?v=IL5yU2DMcjc>>).

Uma prévia desse incidente já havia acontecido na eliminatória paulista, quando parte da plateia, contrária a Caetano Veloso, que não assumia uma posição política clara de rejeição à ditadura, reagiu violentamente à classificação de sua música “É proibido

Unidade III

proibir”. No caso de “Sabiá”, tudo começou quando Geraldo Vandré apresentou a música “Pra não dizer que não falei das flores”, a mais radical das canções de protesto, de forte apelo revolucionário, que audaciosamente desafiava os militares. Com tais características, “Caminhado e cantando”, empolgou a plateia, que passou a exigir sua vitória como único resultado possível. Daí a fragorosa vaia, constrangimento que só foi minorado quando “Sabiá” foi aplaudida ao vencer a fase final do festival.

Realizado de 13 de novembro a 9 de dezembro de 1968, o IV Festival da Record mostrou, além do declínio, o começo do fim da própria Era dos Festivais. Isso se deveu a fatores como o número demasiado de festivais, o comportamento agressivo e excessivamente politizado das plateias e, sobretudo, a satura de determinadas fórmulas, repetidas à exaustão pelos participantes. Então, mesmo apresentando canções de porte, o IV Festival da Record não teve nenhuma canção que empolgasse e esse festival foi o último a contar com a maioria das revelações como Chico, Milton, Edu, Caetano, Gil e Vandré. Vandré, inclusive, na ocasião, seria obrigado a fugir do país para se livrar das garras da ditadura, que ao regressar ao Brasil, abandonou a vida artística e renegou sua obra. Mal planejado, parco de estrelas e de boas composições, o V Festival da Música Popular Brasileira encerrou de forma decepcionante o ciclo de festivais promovidos pela TV Record.

Reconhecendo a importância do FIC, capaz de projetar uma imagem saudável do Brasil no exterior, a ditadura militar, fortalecida pelo AI-5, resolveu intervir de forma integral em sua realização. Tal fato somado à já mencionada queda de interesse por esse tipo de espetáculo, apressou o fim do ciclo dos festivais, que se encerrou em 1972 com o VII FIC. Dos três últimos festivais da Globo, o V FIC foi, do ponto de vista musical, o único a mostrar algo marcante. Realizado em 1970, o certame distinguiu-se pela apresentação de “BR-3” (antigo nome da rodovia Rio-Belo Horizonte), uma canção *soul* de Antônio Adolfo e Tibério Gaspar. Vencedora da fase nacional, a canção foi espetacularmente interpretada por Toni Tornado. Negro, alto, com cabeleira *Black Power*, que cantava e dançava no estio James Brown, que era uma grande figura mundial da *Black Music*. (Veja em: < <https://www.youtube.com/watch?v=C9Amf-yTCCc>>).

3.7. O Tropicalismo

O jovem Caetano Veloso, acreditava que em sua atividade de cantor e compositor deveria contrapor algo novo, radical e inusitado a certas tendências que desaprovava na música pós-bossa nova. Essa ideia que, coincidia com o pensamento de Gilberto Gil, foi

Unidade III

posta em prática no III Festival da Record, em outubro de 1967, com o lançamento das composições “Alegria, Alegria” e “Domingo No Parque”, que se constituíram no marco inaugural de um movimento poético-musical de vanguarda, universalista-popular, logo sendo chamado de *tropicália* ou *tropicalismo*.

Significando, com base nos dizeres do próprio Caetano: “- É a retomada da linha evolutiva da tradição da música brasileira”, o tropicalismo misturava influências da música pop internacional, em especial dos *Beatles*, com utilização do instrumental eletroeletrônico; de várias vertentes de nossa música, inclusive do brega-popularesco; do cinema de Glauber Rocha; do projeto ambiental de Hélio Oiticica, de onde veio o nome “*Tropicália*”; da antropofagia literária de Oswald de Andrade, da poesia concreta dos irmãos Augusto e Haroldo Campos, e de Décio Pignatari, intelectuais que se entusiasmaram com o movimento e lhes prestaram suporte teórico. A ideia base do tropicalismo era que o produto-síntese de todas essas influências, revolucionaria a música brasileira, renovando-a e tornando-a mais universal. Os grandes nomes que participaram desse movimento são os próprios: Caetano Veloso e Gilberto Gil, assim como Nara Leão, Gal Costa, Tom Zé e Os Mutantes.

Ao se apresentarem dentro e fora da televisão em diversos espetáculos, os tropicalistas tiveram a oportunidade de revelar outro aspecto do movimento, justamente o mais controvertido, as escandalosas performances visuais. Iniciadas com a presença de Caetano vestindo um camisolão estampado com bananas, cantando e se requebrando no programa “Discoteca do Chacrinha” na TV Globo. As performances subiram de tom em um show realizado na gafieira paulistana “Som de Cristal”, em 23 de agosto de 1968, na frente de 2 mil convidados e depois transmitido em gravação pela mesma emissora. Um dos quadros do espetáculo mostrava uma paródia da *Santa Ceia* de Leonardo da Vinci, com Gil, de bigode e cavanhaque, cantando “*Miserere Nobis*”, sentado ao meio de uma grande mesa, abarrotada de bananas e abacaxis.



Caetano Veloso e sua camisola estampada de bananas no programa “A discoteca do Chacrinha”
(fonte: <https://caetanoendetalhe.blogspot.com/2014/03/1968-yes-nos-temos-banana.html>)

3.8. A Jovem Guarda

A expressão “*rhythm’n blues*” foi criada em 1949 pela revista *Billboard* para substituir as palavras “*race records*” que classificavam os discos de música negra, gravada por artistas negros, para a população negra norte-americana (o “*colored catalogue*”). Em pouco tempo o termo passou a denominar também o *blues* urbano, isto é, o *blues* composto e cantado pelos moradores dos guetos negros das grandes cidades do norte dos Estados Unidos. De fato, a mistura do *rhythm’n blues* com o *boogie-woogie* e a *country music* originou o *rock and roll*, gênero que mudou o rumo da música popular no mundo. Curiosamente, antes de dar nome ao novo ritmo, o termo “*rock and roll*” era utilizado eufemismo para o ato sexual na gíria dos adeptos do *rhythm’n blues*.

O estrondoso sucesso do cantor e guitarrista Bill Haley cantando “*Rock Around The Clock*” marca o início da “Era do Rock” no ano de 1955, seguido de um fenômeno ainda maior, Elvis Presley. Em outubro do mesmo ano, o *rock’n roll* chega ao Brasil trazido por *Sementes da violência* (*The blackboard jungle*), um filme sobre arruaças de um grupo de estudantes delinquentes, que apresentava na abertura a estridente composição. A moda então vigente da rebeldia sem causa, difundida pelo cinema, somada à curiosidade despertada pelo novo ritmo, asseguram o sucesso do filme e da música. (Veja a abertura em: < <https://www.youtube.com/watch?v=7JGakIDIDAI> >).

Sem pestanejar, a Continental, gravadora instalada no Brasil, escalou uma grande intérprete de samba de fossa, de características opostas aos rebuliços roqueiros, em razão da não aprovação da versão brasileira para a música “*Rock Around The Clock*”, e assim, sendo a única contratada da gravadora que cantava em inglês, pode-se dizer que Nora Ney foi a primeira cantora brasileira a gravar o tal de “*rock’n roll*” intitulado em português como “*A Ronda Das Horas*”, porém com a letra original em inglês. (Ouça em: < <https://www.youtube.com/watch?v=D8MTPwbU-OM> >).

Por três anos seguidos, as gravadoras brasileiras fizeram inúmeros lançamentos de rocks com cantores identificados como outros gêneros, obtendo pífios resultados. Uma rara exceção foi a gravação de Betinho da música “*Enrolando o Rock*” (Betinho e Heitor Carrillo), que alcançou algum sucesso em 1957. O caso é que o rock, era música para jovens e o cantor e guitarrista Betinho, já havia passado dos 40 anos na ocasião. Finalmente entre 1959 e 1962, destacaram-se como principais figuras da fase pré-jovem guarda do rock brasileiro a cantora Celly Campelo e o cantor Sérgio Murilo e em um plano mais modesto Tony Campelo, irmão de Celly. Essencialmente os três cantavam roquinhos

Unidade III

românticos joviais, na maioria, versões assinadas por Fred Jorge, como “Estúpido Cupido” (“Stupid Cupid”, Neil Sedaka e H. Greenfield), “Banho De Lua” (“Tintarella di Luna”, de Fillipi e Migliaccio), “Lacinhos Cor de rosa” (“Pink Shoelaces”, de M. Grant), “Marcianita” (de Marcone e Alderete), “Broto Legal” (“I’m in love”, de H. Earnhart) e “Abandonado” (“Only the Lonely”, de R. Orbison e J. Melson), sendo os três primeiros gravados por Celly Campelo e as demais por Sérgio Murilo.

Aspirantes ao sucesso e já com algum reconhecimento razoável de seus nomes, Roberto e Erasmo, amigos desde 1958, somente em 1963 se descobriram como uma completude musical, isto é, um poderia completar o outro musicalmente, onde um era bom em criar melodias e o outro em criar letras, por mais que ambos fossem bons nas duas coisas. Convivendo há quatro anos, cultivando os mesmos gostos musicais, com muitas afinidades, tudo encaminhou para que se tornassem os parceiros ideais.

Em função da proibição da transmissão de partidas de futebol no ano de 1965, surgiu um buraco na programação das tardes de domingo na TV Record que precisava ser preenchido. Assim, Carlito Maia, sócio da agência Magaldi, Maia & Prospero (MM&P), teve a ideia de criar e explorar ídolos populares de consumo, e, havia na praça, isto é, disponível no mercado, um jovem cantor talentoso, ambicioso, com a carreira em ascensão. Desse modo, a MM&P, assumindo todos os custos do projeto, contratou Roberto, Erasmo e Wanderléa para serem os cantores-apresentadores do programa que recebeu o nome de “Jovem Guarda”, homônimo do *Long Play* (LP) gravado por Roberto Carlos e que continha o megassucesso “Quero que vá tudo pro inferno” da autoria de Roberto e Erasmo Carlos que, por influência do Carlos Imperial, desde 1963 não assinava mais “Erasmo Esteves” depois da parceria iniciada com o Roberto Carlos.

Assim, em 22 de agosto de 1965, às quatro e meia da tarde, foi ao ar, ainda em caráter experimental, estreando oficialmente duas semanas depois, o primeiro programa “Jovem Guarda”. Apresentado no teatro Record, em seus melhores dias, apresentava, além do trio fixo, sendo o Roberto Carlos o protagonista, figuras da música jovem como Os Incríveis, Tony Campelo, Rosemay, Ronnie Cord, The Jet Black’s e Prini Lorez, que participaram do espetáculo de estreia. E ainda abria as portas para novos valores, como a cantora e compositora Martinha, projetando-os para o sucesso.

O ano de 1966 marco o apogeu, não só do programa, mas do movimento em si, que fora batizado de “iê-iê-iê”. O iê-iê-iê era um subgênero inspirado no rock dos Beatles, temperado com uma mistura de certas formas de canção brasileira, inclusive da bossa

Unidade III

nova, da qual adotou o coloquialismo, e que cultivava letras de um romantismo ingênuo, com salpicos de rebeldia.

Menos pródigo do que 1966, o ano de 1967 foi ainda um ano pujante para o iê-iê-iê, mantendo a jovem guarda nas alturas. Porém, em janeiro de 1968, às vésperas de sua participação do Festival de San Remo cantando “Canzone Per Te” (de Sergio Endrigo), Roberto Carlos deixa o programa “Jovem Guarda”, que passa a ser comandado somente por Erasmo e Wanderléa. O programa já não tinha muita audiência desde o final de 1967. Agonizando por alguns meses, morrendo em junho e com ele o fim do movimento. Eruditos alegam que não foi a saída do Roberto que acabou com a onda do iê-iê-iê, mas sim a falência do gênero por esgotamento da fórmula, e pressentindo o fato, o cantor tratou de reformular a sua carreira, incrementado-a no exterior, ao mesmo tempo em que começava a trocar o rock por baladas românticas.

De todos os participantes da jovem guarda, Roberto e Erasmo Carlos foram os únicos a manter a carreira em alta depois do término do movimento, com uma razoável frequência de sucessos. Desobrigados de incluir na poesia de suas composições gatinhas manhosas, carrões desembestados ou arrebatamentos juvenis, do tipo “e que tudo mais vá pro inferno”, Roberto e Erasmo passaram a dirigir sua produção para um público adulto e de classe média. Segmentos especiais com cunho místico, ecológico, tipos femininos não favorecidos pela natureza, desbragadamente amorosas ou sensuais que mais favoreceram o sucesso da dupla.

4.1. Colônia e Música Mineira

O contexto sócio-cultural de Minas Gerais durante os tempos coloniais favoreceu o desenvolvimento de uma atividade musical intensa e qualificada. A Capitania e posterior Província de Minas Gerais foi instaurada pela coroa após 1720, quando então pertencia à Capitania de São Paulo. A descoberta das minas de ouro e diamantes favoreceu a autonomia da região que seria, por todo século XVIII, o centro polarizador da colônia e das atenções do Reino.

A atividade musical desenvolveu-se nessas regiões suportada por uma situação econômica favorável, com disponibilidades humanas e materiais suficientes para suprir o fausto do Absolutismo Monárquico português, nas suas duas instâncias mais fortes: Estado e Igreja. No entanto, o período de maior produção musical em Minas Gerais coincidiu com a época em que a produção das minas já apresentava considerável declínio. Assim sendo, foi na segunda metade do século XVIII e nos primeiros decênios do século seguinte que podemos observar a maior produção artística de Minas Gerais, tanto no nível estético quanto no quantitativo.

A exploração do ouro e das jazidas de diamantes propiciaram o surgimento de centros urbanos de vida cultural ativa, como nos casos de Vila Rica, São João del-Rei, Sabará, Tiradentes, Mariana, Vila do Príncipe e Prados. Neles, e em outros arraiais, a vida cotidiana estava, sobretudo, ligada à estrutura e ao funcionamento das instituições religiosas: basicamente, irmandades e confrarias. Essas instituições tornaram-se as principais consumidoras e fornecedoras da mão-de-obra artística, tanto nas artes plásticas e arquitetura, como na música.

Para traçar uma História da Música Mineira, é fundamental considerar as atividades dessas associações na vida dos homens. A identidade, tal como se apresenta, foi funcional, estilística e predominantemente social e econômica. Nesse último sentido merece um destaque para uma associação religiosa, dúbia, é verdade; muitas vezes profana e regulamentadora, mas sempre sob a égide de uma devoção: a Confraria de Santa Cecília. Essa associação religiosa funcionou com duplo caráter: a sua estruturação não só manteve os princípios caritativos e devocionais, como faziam as outras tantas associações, como também criou dispositivos reguladores da prática musical.

Funcionou como uma instituição que controlava essa prática: forneceu músicos qualificados mediante exames prévios e estipulou os preços de seus serviços. Essa ambiguidade na formação e na caracterização da Confraria de Santa Cecília, ao mesmo

tempo religiosa e profissional, tornou-a uma agremiação significativa para a vida musical de Minas Gerais do século XVIII até a primeira metade do século XIX.

Transformações que ocorreram na sociedade colonial que, de uma forma ou outra definiu, *ipso facto*, a maneira de pensar, ver e compreender o mundo não podem ser abandonadas. A Inconfidência Mineira, sobretudo, marcou o início de uma mudança observada, particularmente, no nível das sensibilidades e das formas de poder. O fracasso da Inconfidência Mineira foi comemorado três anos após a conclusão da devassa e no ano da comutação das penas aos seus réus (1792) - acontecimento em que houve música, com o soleníssimo "Te Deum" em ação de graças "pelo feliz sucesso de se achar desvanecida a pretendida conjuração nesta capitania" (Auto de arrematação da música para o "Te Deum" em ação de graças. Ano II, número 1, 1897).

Posteriormente a esta comemoração surgiram outras "inconfidências" em outras partes da colônia; respectivamente no Rio de Janeiro (1794), na Bahia (1798) e em Pernambuco (1801). Nessa época a pobreza das minas já estava caracterizada e o esfacelamento do Antigo Regime e do Absolutismo Monárquico tomaram proporções que aceleraram o processo de independência. A instalação da família Real no Rio de Janeiro (1808), a elevação do Brasil a Reino Unido a Portugal e Algarves (1815), a independência política em 1822 e a conseqüente instauração do Império foram outros acontecimentos que contribuíram para uma nova forma de pensar e ver o mundo. Uma época de movimentações e instabilidades.

4.2. Música Na Sociedade Mineradora

O estudo da atividade musical em Minas Gerais oferece um amplo debate; voltado não só para as questões técnicas e estilísticas como também, e principalmente, sociais. Os termos fluentes na musicologia para caracterizar os estilos na História da Música nem sempre podem ser aplicados com as suas amplas conceituações numa realidade diversa daquela da Europa. Por isso, para denominar a linguagem dos compositores mineiros setecentistas da primeira metade do século XIX como pré-clássica ou barroca, é necessário deter-se em conceitos específicos, numa comparação com as tendências e os estilos europeus; sem, no entanto, prender-se compulsivamente a eles.

As classificações podem ser generalizadas para a música ocidental, mas é preciso redimensioná-las a contextos históricos e sociais onde são aplicadas. Socialmente, a atividade musical em Minas Gerais envolveu recursos humanos e materiais disponíveis naquela sociedade, numa ordem tal que representava uma visão de mundo determinada. A

Unidade IV

música feita aqui nesses trópicos mineiros não deixou de ser europeia; embora muitos recursos estilísticos viessem de lá, foi transformada e amalgamada às funcionalidades identitárias. Nesse sentido, não podem ser abandonadas as influências das diversas escolas europeias pós-barrocas.

Não se pode esquecer dessas novas formas de composição, de instrumentação e muito menos da compreensão individualista e isoladora do mundo romântico. A alguns autores são privilegiados em detrimento de tantos outros. E esse parece ser o conceito europeu, o de representar sua cultura através de suas seleções mais meticulosas, a apontar a diferença e não nomear a normalidade. Em outras palavras, os nomes de Ludwig van Beethoven (1770-1826), Carl Maria Von Weber (1786-1826), Hector Berlioz (1803-1869) e Giuseppe Verdi (1813-1901), por exemplo, aparecem como referências mais definidoras de estilo e técnica que os de Gioachino Rossini (1792-1868) e Marcos Portugal (1762-1830).

Todavia, a coincidência cronológica da época de vida dos autores europeus não significou que os estilos e as formas foram fielmente reproduzidos pelos compositores mineiros, e nem que eles próprios representam um bloco coeso de uma única estética. Ademais, o período que se estende na Europa e que vai de 1770 a 1820, aproximadamente, já é uma época confusa na caracterização e determinação de estilos. A música dos compositores de Minas Gerais colonial redimensiona uma linguagem, mas uma linguagem setecentista, basicamente retórica, com um princípio funcional para o culto religioso e para a vida social.

A atividade musical desenvolvida em Minas Gerais encontrou apoio, principalmente, nos serviços do Senado da Câmara e nas ações da Igreja, através das Irmandades, devido, sobretudo, a uma tradição religiosa e conservadora. Foi uma atividade intensa que se estendeu até a primeira metade do século XIX, acompanhando o ritmo da sociedade e as formas de expansão do catolicismo.

Essas instituições foram as principais responsáveis pela movimentação de compositores, cantores e instrumentistas em toda capitania, principalmente em vilas como Mariana, Sabará, São João Del-Rei, Diamantina e Vila Rica. O mecenato foi tão forte que não só formou um mercado estável e consumidor de arte, como também contribuiu para a predominância e caracterização da música religiosa mineira. De um lado, a Igreja e o Senado da Câmara mantiveram o costume do uso da música em ocasiões religiosas e civis; do outro, a tradição musical da nobreza européia, transplantada para a colônia,

Unidade IV

garantiu a atividade musical no seio das famílias mais abastadas, nos centros urbanos e nas zonas de cultura agropecuária.

Decisivamente, tanto a tradição da nobreza quanto os meios de doutrinação do catolicismo contribuíram para uma demanda de música profana e religiosa considerável. Com menos frequência que a música religiosa, a prática da música profana esteve presente nas representações públicas, nas casas da ópera, nos saraus das famílias urbanas melhores situadas economicamente e para o entretenimento dos senhores, em fazendas distantes dos povoados e das vilas.

Os músicos envolvidos com a prática musical em Minas eram, na sua quase totalidade, mestiços; e, em menor número, negros e brancos. O Sistema Colonial apoiava-se basicamente na exploração dos homens, resultando em relações de autoridade, do branco sobre negros e mestiços. Nesse sentido, a ordem social cria uma divisão das forças produtivas. O Europeu reservou-se ao comércio, à gerência das atividades econômicas e das atividades burocráticas da Igreja e do Estado. A população livre e pobre ocupou setores onde não se explorou a mão-de-obra escrava, como os ofícios mecânicos, o garimpo e a faiscação (ocupação na lavagem das substâncias auríferas nas margens e no álveo dos regatos e torrentes) e, mais particularmente no caso dos mestiços, as atividades artísticas. O negro cativo, por sua vez, se não estivesse nas minas e nos aluviões, no caso da economia do ouro e dos diamantes, estaria ocupado em tarefas domésticas ou nas pequenas lavouras cultivadas para subsistência. O envolvimento do homem negro com a música do homem branco foi, além das imposições culturais, uma de suas tarefas domésticas. Era comum, por exemplo, que senhores de fazendas mantivessem negros instrumentistas e cantores.

Em outros casos, os negros escravizados nos centros urbanos, muitas vezes, eram treinados pelas suas irmandades ou pelos seus senhores, e depois alugados para executarem música. Tornaram-se instrumentistas, geralmente tocadores de chomelas, de tambores ou vozeiros.

O motivo que levou tantos mestiços a se envolverem com a atividade musical deve ser procurado na própria ordem da sociedade, escravista por excelência. Trabalho, possibilidades de ascensão social e distinção no seio dessa própria sociedade. Embora alguns músicos tenham migrado para outras regiões em decorrência das transformações sociais e econômicas já sentidas no final do século XVIII, muitos deles ainda permaneceram atuantes em Vila Rica e nos outros centros onde a atividade musical ainda mantinha certo nível de frequência. Em 1804 os músicos representam 41% (quarenta e

Unidade IV

um) de todos os profissionais liberais, alistados no setor terciário do sistema produtivo. Esses mestiços ora se dedicaram exclusivamente à música, ora desenvolviam outras atividades econômicas paralelas.

A outra ocupação mais comum e mais importante no caso dos mestiços livres parece ter sido a de músico militar. A criação de Regimentos de Milícias, inteiramente formado por mulatos e nos quais não são os brancos recebidos, tornou-se um atrativo para muitos dos músicos mestiços da Capitania de Minas Gerais. A atividade de músico militar garantiu ao mestiço uma posição destacada na sociedade e criou uma consciência de autoridade. As vias de categorização social foram da riqueza ao prestígio e ascensão na classe, administração pública e milícias.

A prática da música movimentou um enorme número de compositores, instrumentistas, cantores, *luthiers* e copistas. Essas funções, muitas vezes desempenhadas por um mesmo músico, chegaram a ter o mesmo grau de importância no cotidiano musical mineiro. Um músico poderia ser cantor e regente, ou instrumentista e compositor. De um lado, as atividades foram mais familiares e funcionais, do outro, a versatilidade definia o que era saber música: no mínimo, saber tocar e cantar. Essa familiaridade podem ser o indicio de uma identidade, onde todos eram mecanismos sociais e tudo confluía para o estabelecimento e desenvolvimento local.

A atividade de músico era mais abrangente e muito pouco difusa, e o grau de liberdade, sem comprometer o estilo, a funcionalidade e a qualidade eram quase que doméstica. Nesse sentido, é possível pensar em funções diversas, dada a proximidade e intimidade desses músicos artesãos de sons. Deve-se trabalhar essa musicologia dentro do que a historiografia denomina de longa duração, e deve-se, portanto, orientá-la para a história e vice-versa.

4.3. As festas: Uma outra afirmação de identidade

As festas estavam presentes na vida de todos os habitantes de Minas Gerais, seja nas igrejas e capelas, nas ruas e praças, nos teatros ou em ambientes familiares. Foram acontecimentos públicos e visavam a concretizar os ideais do Estado Cristão. Tomaram um caráter eminentemente agregador e procuraram diluir, ou pelo menos minimizar, as tensões sociais vindas de um processo de estratificação marcado pela raça e pela riqueza. Nelas, a religião e a teatralidade se entrecruzaram entre alegorias e *Te Deums*.

As festividades foram acontecimentos sociais onde as formas de poder encontraram um meio para reafirmar e garantir a existência de uma hierarquia, baseada no domínio de

Unidade IV

uns sobre os outros. Os emblemas, costumes, adornos, insígnias, gestos, o quadro e a ordem das festas e das cerimônias, a maneira de organizar o espaço social trazem o testemunho de uma ordem imaginada do universo.

Ao mesmo tempo em que reuniram os homens das minas para momentos de lazer e regozijo, permitiram que se estabelecessem formas de controle sobre suas próprias práticas. Impuseram representações articuladas ao cotidiano, redimensionaram costumes e uma simbologia que reforçava o poder do Estado e da Religião.

As festas emanadas do poder político devem-se, principalmente, aos acontecimentos familiares da casa real ou da nobreza, como foram os nascimentos e batismos, os matrimônios, mortes e funerais, festas aos rogos pela saúde e cura dos soberanos, as condenações públicas e as ações dos reis e das pessoas vinculadas ao poder. As festas religiosas, por sua vez, foram para a dedicação de igrejas e consagração de novos santuários, para a confirmação de fundação e traslado de conventos e relíquias, para as ordens religiosas e corporações de ofícios aos seus santos protetores, os autos-de-fé, os rogos para pedir chuvas e afastar pragas, e as festas do calendário religioso, como, a Semana Santa e o Corpo de Deus.

Por fim, as festas populares, como batismos, casamentos e bodas, como as festas ligadas à natureza e trabalhos rurais, peregrinações, fogueiras, romarias, bailes e ritos ancestrais. Na sociedade escravista essas festas também foram muito comuns. Em Minas Gerais, particularmente, elas aconteceram articulando-se com o cotidiano da sociedade e muitas vezes, procuraram conjugar formas de expressão de outras culturas. Principalmente as festas da religião, onde o sincretismo favoreceu determinadas manifestações, onde, nos espaços sagrados das igrejas e capelas eram executados hinos, laudatórias, *Te deuns* e missas cantadas, nas ruas e praças, após os ritos do catolicismo a sociedade em geral, sendo em sua maioria, negros, mestiços, brancos pobres e despossuídos, comemoravam à sua maneira.

As festas religiosas trouxeram, simultaneamente, o catolicismo e o misticismo das religiões afro-ameríndias, numa forma sincrética de religião popular. Os cultos e as crenças dos negros e mestiços não foram rigorosamente extinguidos, ao contrário, foram reutilizados através de suas próprias cosmologias. Os deuses e os costumes foram despidos de suas características e, associados às representações do catolicismo europeu, eles assumiram aspectos mais sociais e políticos como deuses de uma classe oprimida. Em Minas, o catolicismo, através do sistema de padroado, deu aos negros e mestiços irmandades e santos protetores, identificáveis com as suas próprias condições na

Unidade IV

sociedade. Através delas, foi possível mostrar que podia-se acomodar ambos os sistemas religiosos. Vale ainda lembrar que os brancos incorporaram em sua cultura traços dos costumes dos homens de cor; é claro que nos momentos e nas práticas que lhes foram convenientes.

Culturalmente, as festas tomaram esse caráter de diversidade. Instrumentos europeus ao lado de tamborins; brancos e mestiços ao lado dos negros; devoções com formas alternativas de expressão. Se a hierarquia e a diferença social e racial estavam presentes na sociedade escravista, nas festas procuravam ser abolidas em favor do sincretismo religioso, do prazer e do júbilo. Nelas, a música foi indispensável. A estratégia foi garantir uma visão coletiva de um ideal de estabilidade ou, de uma maneira mais clara, “conformar” os grupos sociais da ordem de mundo estabelecida.

As festas proclamaram e exaltaram o Estado e a Religião. Todos os recursos possíveis e disponíveis pelas camadas dominantes vieram em favor da afirmação de uma determinada ordem: procurou-se demonstrar que as relações de dominação; a situação de penúria de uns, em detrimento da abundância de outros e as formas da religião já vieram nessa ordem. Em outros termos, que a situação social e religiosa era tal, porque a própria concepção do mundo e a vontade divina assim o quiseram.

As artes, em todos os seus matizes e manifestações, agrupavam-se no fim único de identificar, ou pelo menos tornar suportável aqueles momentos. Na concepção da festa, o músico, o cômico, os representantes, os “irmãos”, enfim, todos se uniam para arrebataram todos os sentidos, de sorte que o público não pudesse escapar.

As confrarias e irmandades, ao lado do Senado da Câmara foram as principais responsáveis pela elaboração e manutenção dessas festividades. Contrataram músicos principalmente para os festejos aos seus santos protetores e para as festividades da Semana Santa. O grande número dessas associações em Minas Gerais, cerca de 330 (trezentos e trinta) em 1820, assegurou as oportunidades de emprego da mão-de-obra dos músicos, durante, praticamente, todo ano.

As festividades promovidas pelas confrarias e irmandades tomaram o mesmo aspecto agregador do indivíduo com elas próprias, e delas com o restante da sociedade. Além de cumprir com os preceitos religiosos, criando e efetivando devoções, elas legitimaram as igrejas e as ruas como espaços sociais onde os homens encontrariam seus pares. Elas atraíam tanto pelas suas obras caritativas e de auxílio mútuo, quanto pelas tramas cênicas e dramáticas de suas festividades, onde os homens das minas viviam um jogo sacro pelo qual se transcendia a condição humana.

Unidade IV

O Senado da Câmara foi também um potencial consumidor da mão-de-obra artística. Responsabilizou-se basicamente pelas festas religiosas em louvor a Santa Isabel, São Borja, Nossa Senhora da Conceição, as festas do Corpo de Deus e santos protetores de cada vila, também chamadas de letanias sabatinas, porque foram feitas aos sábados. A essas festas juntaram-se os soleníssimos "*Te Deums*" nos finais de ano e nas ocasiões extraordinárias, como o casamento de príncipes, morte de soberanos, nascimento de infantes e posse de governadores. Nessas ocasiões o poder administrativo de cada vila ou comarca arcou com as despesas, desde a ornamentação de ruas e igrejas até o pagamento dos músicos.

O Senado lançava em praça pública os autos de arrematação para as músicas de suas festividades. O valor foi sempre o ajustado pelo menor lance entre as partes concorrentes, isto é, era contratado o arrematante que oferecesse o serviço de música pelo o menor preço. Exemplo disso foi o "*Te Deum*" em ação de graças que se fez "pelo feliz sucesso de se achar desvanecida a pretendida conjuração nesta capitania", levado em auto de arrematação em maio de 1792. Nesta ocasião o regente Manoel Pereira de Oliveira ganhou a concorrência "com o menor lance de dezoito oitavas de ouro". O "*Te Deum*" fez parte das comemorações pela chegada da cabeça de Tiradentes em Vila Rica. Quatro vozes, quatro rabecas, dois clarins, dois rabecões e duas flautas fizeram a música que imprimiu caráter religioso nessa necrófila comemoração e demonstração de poder.

Alguns desses intérpretes, como Marcos Coelho Neto e Florêncio José Ferreira Coutinho, estiveram na Confraria de Santa Cecília. As participações do Senado da Câmara nas festividades públicas transcorreram sem alterações até, mais ou menos, 1828. O quadro da economia mineira, apesar de pouco favorável para festas e atividades artísticas, não cancelou as participações do poder administrativo, que via nessas festividades a continuação do imaginário colonial. Embora as festas extraordinárias tenham sido suprimidas a partir de 1809, as festas anuais continuaram.

O mecenato mineiro promoveu as suas festas repetindo a tradição europeia no ultramar, sempre se articulando com a cultura local, que envolveu gostos e costumes religiosos. O interesse nas promoções de festas públicas visou também a mostrar à sociedade os seus diferentes níveis hierárquicos frente aos poderes espirituais e temporais. Nas festas, com suas músicas e encenações, que a visão de mundo do homem das minas tornou-se um fato coletivo, na representatividade da Igreja e do Estado.

As festas também alimentaram os sonhos e as utopias, quer sejam projetadas em relação ao passado, a uma idade de ouro com encantos ilusórios, ou em direção ao futuro,

Unidade IV

a uma posteridade que é desejada e pela qual se deve lutar. A festa foi, na sociedade escravista, um fato coletivo, resultante de um acordo entre ela, que é o meio e o poder que a gerenciou.

Unidade V

5.1. A Música Antes Da Música

A afirmação de que a música mais antiga está além da nossa compreensão se torna demasiadamente irrefutável quando não somente Donald Francis Tovey, mas também diversos outros autores nos fazem conhecer por meio de suas pesquisas, que as formas de arte musical foram desenvolvidas pela civilização europeia a partir do século XIV da nossa era.

Imagina-se que o homem primitivo se comunicava usando sinais sonoros, e muito antes do aparecimento instrumentos, o homem fazia a sua música, imitando os sons da natureza: com gritos, sons corporais, batendo com paus, ramos, pedras, conchas. Acredita-se que por meio de onomatopeias, o homem primitivo imitava os sons de animais para fins de caça para subsistência ou para proteção, os sons variavam conforme a necessidade.

Onomatopéia vem do grego antigo e significa “criar um nome”, nomear. Na prática é o uso de fonemas para representar um som da natureza ou ambiente. Para os Tupis, *tak* e *tatak* significam bater e *tek* representa o som de um algo quebrando, como um galho seco, por exemplo.

A partir daí estima-se que o homem começou a produzir sons intencionalmente, assim surgindo a longa trajetória daquilo que chamamos de “História da Música”. Tal pensamento se baseia em vestígios de pinturas rupestres que dão a entender que o homem utilizava música em cerimônias, rituais, evocação de forças da natureza, culto aos mortos, adoração, guerra e nascimento.



Pinturas rupestres relacionadas à música (Fonte: Resultado busca de imagens Google)

Segundo os estudos arqueológicos, o homem primitivo utilizava ferramentas rudimentares para diversos fins (pedras, galhos e troncos, conchas, cocos), inclusive para a música, assim como também utilizava seu próprio corpo como instrumento musical. No sítio arqueológico *Divie Babe* localizado na Eslovênia, foi encontrada no ano de 1995 uma

Unidade V

flauta rústica feita de osso de urso. O exame de carbono 14 a datou como sendo de 50.000 anos A.C.

Como fato, 50 mil anos A.C. coincide com o mesmo período do homem de Neandertal e por essa razão, passou a ser considerado o instrumento musical de sopro mais antigo do mundo. Como uma homenagem ao seu possível criador, essa flauta recebeu o nome de “Flauta de Neandertal”.



Flauta de Neandertal (Fonte: Resultado busca de imagens Google)

Quando o assunto é música, o normal é afirmar que a música é tão antiga quanto o homem, entretanto foi ela, a última arte a se caracterizar e se organizar. A noção do valor decorativo de qualquer produção humana derivou do tecnicamente mais benfeito, a música, porém, para reunir à sua manifestação o valor estético do agradável, do decorativo, parece exigir mais que a ocasionalidade do apenas mais benfeito. Este valor estético do decorativo exige nela maior organização da técnica, sons fixos, determinação de escalas, etc. e pela sua própria função mágico-social, a música primitiva se via impedida de dar noção ao agradável sonoro (ANDRADE, 1980), isto é, não se pode afirmar que a música primitiva era feia, contudo, não se pode dizer que ela era bela.

O que se pode afirmar é que existem dois elementos formais da música que são tão velhos quanto o homem. Elementos esses que existem em si mesmo que são o som e o ritmo. Afinal, os movimentos do coração, o ato de respirar, o passo na caminhada ou corrida, as mãos percutindo já podem determinar todos os elementos do ritmo, e som por sua vez, oriundo da própria voz.

Unidade V

Em observância aos elementos da música, o ritmo é com certeza o primeiro a ser desenvolvido, e o mesmo não só se faz presente em outras artes como a poesia e a dança, como também é o responsável por unir as três e se permitem manifestarem juntas em uma só arte. Esses dois elementos da música são encontrados perfeitamente nos povos primitivos atuais, isto é, tribos que ainda resistem e lutam para manter suas tradições e ritos.

Os assim chamados “primitivos” são levados à música pouco melodiosa e predominantemente rítmica por diversas razões, afinal por assim dizer, eles são primitivos por desenvolver as coisas em “estado natural”. Se para ele em tudo, a manifestação da inteligência lógica tem menor importância que as manifestações psicofisiológicas, eles simplesmente se deixam levar. O corpo é uma espécie de primeira consciência, uma inteligência de acuidade maravilhosa para os primitivos.

Embora os primitivos não atinjam ou atingissem uma grande e rica variedade rítmica consciente, é certo que em suas manifestações musicais sempre dão predominância ao ritmo. É provável que uma das razões se restrinja ao fato de que o ritmo “mexe” com o corpo, assim sendo mais interessante ao corpo envolver-se com o ritmo que o som, pois, o impacto do ritmo com o corpo, como já comprovado pela ciência é metafísico.

Somente os instrumentos de sopro se desenvolveram melodicamente com os primitivos. Segundo Andrade (1980), os instrumentos primitivos são pouco melódicos, emitem sonoridade bulhenta, cavernosas, roucas ou produzem apenas ruídos. Como exemplo ele cita os instrumentos fabricados pelos índios brasileiros, que utilizam daquilo que a natureza fornecia, que eram principalmente instrumentos de percussão, como: tambores às vezes feitos com troncos de árvores, como o curugu e o vatapi; cabaças esvaziadas, preenchidas com pedrinhas, sementes, coisas assim, como o maracá tradicional, o bapo e o xuatê; união de dentes de animais, conchas, sementes em cordéis que amarravam no tornozelo, como o butori, ou prendiam numa haste, como o cotecá.

5.2. A Música Na Antiguidade: Presente grego

Ao contrário do que parece, não estamos falando de “presente de grego”, mas sim “presente grego”, pois quando se fala da história da nossa música, referimos de fato à história da música ocidental, e por essa razão, assim como em toda a sociedade ocidental, recebemos uma gorda herança grega na construção social.

Unidade V

Fato é que, quando se trata do estudo da história da música, os eruditos tendem a partir sempre do mesmo período da história segundo os historiadores. Em verdade, não é de se duvidar que todos os autores iniciem seus escritos partindo da música da igreja cristã, por mais que ao longo de toda a Idade Média e mesmo em tempos atuais, artistas e intelectuais visitam continuamente tanto Grécia quanto Roma, em busca de ensinamentos e correções ou novas inspirações para os mais diversos campos de atividade.

Abrindo um adendo em nossos estudos, é válido lembrar que antes de falarmos da contribuição grega entre outras, havia uma civilização que faz parte da história e tem grande participação efetiva na construção da sociedade, os sumérios. Antes de se falar em egípcios, gregos, romanos, nós, a Suméria era uma civilização extremamente avançada e organizada. Uma de suas contribuições, por exemplo, foi a criação da escrita, denominada como escrita “Cuneiforme”.

Alguns eruditos alegam que na Mesopotâmia, a Suméria foi a civilização que mais se destacou culturalmente, todavia apesar de sua cultura influenciar os povos da Ásia Central como os Assírios, Cananeus, Egípcios, Fenícios, Babilônios e Hebreus, a mesma não se faz tão presente, ou não se faz presente de forma alguma nos livros convencionais tanto de História Geral como os livros de História da Música. Desconhecem-se as razões para tal exclusão, porém, contudo, observando os aspectos de que os autores focam no estudo e ensino da História da Música Ocidental, pode-se ser essa uma razão plausível.

Todavia, embora não existam registros de um sistema de notação musical, documentos cuneiformes datados dos séculos XVIII a XV a.C. atestam a existência de uma elaborada teoria musical. A tradução dos escritos publicados pelo Padre Gurney e Marcelle Duchesne-Guillemin entre 1963 e 1969, revelaram que estas tábuas cuneiformes tratavam de um sistema de afinação para uma lira de nove cordas e, por extensão, permitiram estabelecer que os sumérios possuísem além das escalas pentatônicas mais usuais, uma Escala Diatônica de sete sons.

A escrita dos sumérios era realizada em placas de argila, e suas traduções revelaram vestígios da existência de diversos instrumentos avançados para a época, isto é, estamos falando de cerca de no mínimo 6000 anos a. C., no entanto, foram encontrados registros de uma harpa de cordas percutidas (seria um ancestral pré-histórico do piano?); flautas de bambu e de prata; liras de cinco a onze cordas; uma espécie de alaúde com o braço longo e uma harpa com coluna de apoio.

Embora alguns eruditos aleguem não existir registros da notação musical dos sumérios, escavações que ocorreram ao longo da bacia dos rios Tigre e Eufrates,

Unidade V

revelaram a descoberta que se tratava de tábuas de teoria-musical que permitiram aprofundar os estudos e decifrar o então chamado “Tablete-canção”, anteriormente encontrado em escavações no sítio arqueológico de *Ugarit*, atual Síria. O fato é que entre as várias tábuas encontradas, uma, datada de 1400 a.C., tratava-se de um hino aos deuses relacionados aos cultos hurritas, passando essa a ser considerada a notação musical mais antiga da história conhecida pelo homem.



FONTE: <http://www.amarantypublishing.com/moonhymn1.gif>. Acesso em: 19 mar. 2022

A maior parte da documentação encontrada acerca dos sumérios provém da cidade de *Ur* e datam do Séc. XXVII a. C., onde foram encontradas em escavações oito liras e duas harpas, decoradas em lápis lazuli, madeira, marfim e outros materiais. As assim chamadas “Harpas de Ur” são consideradas os mais antigos instrumentos de cordas descobertos até agora, datam de aproximadamente 2400 a.C. A “Harpa de Ouro” ou “Harpa do Touro” foi considerada a mais bela das quatro encontradas, porém, entidades e universidades construíram uma réplica, recuperando a cabeça original do touro, devido a original ter sido quase totalmente destruída durante a invasão dos EUA ao Iraque em 2003.



Músico tocando lira acompanhado por uma cantora



Lira restaurada

Unidade V

Com efeito, talvez jamais seja revelada a razão pela qual uma civilização tão avançada e organizada não conste nos habituais livros de estudo convencionais. Para tanto, o processo de pesquisas mais densas deve ser elaborado e realizado, e enquanto isso se segue os caminhos tradicionais nos estudos da história da música ocidental, de modo raso ou profundo, conhecendo as influências e heranças pelos nossos ancestrais.

Nas grandes civilizações antigas: Egito, Grécia, Roma; a música tinha um papel fundamental em todas as atividades do dia a dia. No Egito havia música tanto no palácio do faraó como a acompanhar o trabalho no campo. Os músicos eram normalmente mulheres. A música tinha origem divina e estava muito ligada ao culto dos deuses. A harpa, a lira e o alaúde eram muito usados.

Por sua vez, a música na Grécia Antiga era considerada divina, assim, os seus primeiros intérpretes eram deuses e semideuses como: Apolo, Orfeu e Anfião. Existia a crença de que era dotada de poderes mágicos, capaz de curar doenças, purificar o espírito e o corpo e operar milagres no reino da natureza. Em Atenas, era realizado anualmente um concurso de canto, as peças de teatro e música. Os gregos cultivaram a música como arte e como ciência (Pitágoras). A música era uma das quatro disciplinas fundamentais da educação dos jovens, sendo Aritmética, Astronomia e Filosofia as outras três. O órgão é uma invenção grega.

A música grega era monódica, com os instrumentos acompanhando em uníssono o deus, origem a melodias de fácil assimilação que eram acompanhados de cítara, lira e aulo. Para Pitágoras, a música era um elemento natural assim como todos os elementos naturais. A música seria composta por números e relações numéricas. Pitágoras revolucionou a música antiga ao desvendar novas possibilidades musicais com base na descoberta de novas escalas tonais possíveis.

O pensador criou um instrumento musical, o monocórdio. Através da divisão exata de espaços nesse instrumento, ele conseguiu alcançar diferentes notas musicais e, com isso, criou uma escala dividida de maneira completamente diferente da que era utilizada até então.

A história da música ocidental, em sentido estrito, começa com a música da igreja cristã. Todavia, ao longo de toda a Idade Média, e mesmo nos dias de hoje, artistas e intelectuais têm ido continuamente à Grécia e a Roma à procura de ensinamentos, correções e inspiração nos mais diversos campos de atividades. Isto também é válido para a música, embora com algumas diferenças importantes em relação às outras artes.

Os músicos da Idade Média não conheciam um exemplo sequer da música grega ou romana, embora alguns hinos tenham vindo a ser identificados no Renascimento. Atualmente estamos numa situação bastante melhor, pois, entretanto, foram reconstituídas cerca de quarenta peças ou fragmentos de peças musicais gregas, a maioria das quais de épocas relativamente tardias, mas cobrindo um período de cerca de sete séculos. Embora não haja vestígios autênticos da música da antiga Roma, sabemos, por relatos verbais, baixos-relevos, mosaicos, frescos e esculturas, que a música desempenhava um papel importante na vida militar, no teatro, na religião e nos rituais de Roma.

O desaparecimento das tradições da prática musical romana no início da Idade Média teve uma razão de extrema relevância, pois a maior parte desta música estava associada a práticas sociais que a igreja primitiva via com horror ou a rituais pagãos que julgava deverem ser eliminados. Por conseguinte, foram feitos todos os esforços não apenas para afastar da Igreja essa música, que traria tais abominações ao espírito dos fiéis, como, se possível, para apagar por completo a memória dela.

5.3. O Sistema Musical Grego – E os Romanos?

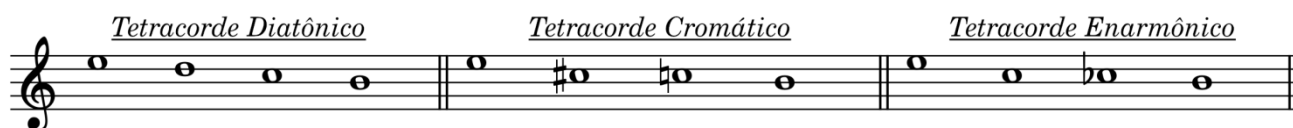
A teoria musical grega, também chamada de harmonia, compunha-se tradicionalmente de sete tópicos: notas, intervalos, gêneros, sistemas de escalas, tons, modulação e composição melódica. Estes pontos são enumerados por esta ordem por Cleônides (autor de data incerta, talvez do século n d. C.) num compêndio da teoria aristoxeniana; o próprio Aristóxeno, nos seus *Elementos de Harmonia* (c. 330 a. C), discute demoradamente cada um dos tópicos, mas ordenando-os de forma diferente.

Os conceitos de nota e de intervalo dependem de uma distinção entre dois tipos de movimento da voz humana: o contínuo, em que a voz muda de altura num deslizar constante, ascendente ou descendente, sem se fixar numa nota, e o diastemático, em que as notas são mantidas, desta forma, a distância entre essas notas se tornam nítidas e são denominadas como intervalos.

Os intervalos, como os tons, os meios-tons e os dítonos (terceira), combinavam-se em sistemas ou escalas. O bloco fundamental a partir do qual se construíam as escalas de uma ou duas oitavas era o tetracorde, formado por quatro notas, abarcando um intervalo de quarta. A quarta foi um dos três intervalos primários precocemente reconhecidos como consonâncias.

Unidade V

Havia três gêneros ou tipos de tetracordes: o diatônico, o cromático e o enarmônico. O intervalo inferior era geralmente menor e o superior o maior, pois as notas extremas dos tetracordes possuíam alturas consideradas estáveis enquanto as notas intermediárias podiam situar-se em pontos convenientes desde que permanecessem entre as duas notas extremas.



A música da Grécia antiga abrangia peças jônicas (ou seja, asiáticas), como os cantos épicos de Homero e as rapsódias, peças eólicas (das ilhas gregas), como as canções de Safo e Alfeu, peças dóricas (do Sul da Grécia), como os versos de Píndaro (poeta epiniciano), Esquilo, Sófocles, Eurípidos (os poetas trágicos) e Aristóteles (o poeta cômico), peças deíficas (do Norte da Grécia) helenísticas, como os hinos a Apolo, a inscrição funerária pagã de Seikilos do Séc. I, um “hino cristão” do Séc. IV e todo o resto de um vasto *corpus*, que se perdeu quase por inteiro, de música grega, composta primeiro sem, e depois com, o auxílio de uma notação e de uma aprendizagem técnica, ao longo do período de cerca de 1200 anos que medeia entre Homero e Boécio.

Não se sabe se houve ou não alguma contribuição musical dos romanos antigos, tanto em prática quanto teoria. O que se sabe é que foram buscar conteúdo para sua música erudita na Grécia, principalmente depois que a região se tornou província romana, e com isso, é possível que a cultura importada tenha substituído uma música indígena, etrusca ou italiana.

A versão romana do aulo, a tábua, e os seus tocadores, os tibicinos, desempenhavam um papel importante nos ritos religiosos, na música militar e no teatro. Destacavam-se ainda vários outros instrumentos de sopro. A tuba, uma trombeta comprida, direita, era também utilizada em cerimônias religiosas, estatais e militares. Os instrumentos mais característicos eram uma grande trompa circular, em forma de G e a sua versão de menores dimensões, a buzina. A música deve ter estado presente em quase todas as manifestações públicas. Mas desempenhava também um papel nas diversões particulares e na educação.

Embora haja grande incerteza quanto às questões de suas origens, sabe-se que o mundo antigo deixou grande legado à Idade Média composto de algumas ideias fundamentais no domínio da música. A concepção da música consistindo essencialmente em uma linha melódica e despojada; a ideia da melodia intimamente ligada às palavras,

especialmente no tocante ao ritmo e à métrica; tradição de interpretação musical baseada essencialmente na improvisação, sem notação fixa, criando assim o intérprete uma nova música a cada execução, com base nas convenções aceitas e servindo às fórmulas tradicionais até então existentes; a filosofia da música concebendo-a como arte, um sistema bem ordenado e com uma força capaz de mudar o pensamento e conduta do homem; teoria acústica cientificamente comprovada; sistema de formação de escalas com base nos tetracordes; uma terminologia musical.

5.4. Música Medieval – E tudo começa!

Os eruditos nos trazem uma cronologia datando do ano 400 até 1450 d.C. como sendo o período em que a música ocorreu na Idade Média e a partir daí surge para o mundo o que hoje nós conhecemos como Música Ocidental. Na Grécia tudo tinha que concorrer harmoniosamente para realizar o cidadão, cujo conceito é inseparável do de Estado. Todas as especializações artísticas eram dissolventes do cidadão ideal e só foram conhecidas na Grécia quando a nação decaía de si mesma. O Cristianismo que firmou no indivíduo a noção da culpa em relação ao indivíduo mesmo e substituiu, por assim dizer, a consciência estatal anterior, por uma consciência individual nova. Com isso um ideal novo de civilização surge, provindo não mais da noção de sociedade, mas o de humanidade.

Características da música grega e das sociedades mistas orientais-helenísticas do Mediterrâneo oriental foram seguramente absorvidas pela igreja cristã nos seus dois ou três primeiros séculos de existência. Mas certos aspectos da vida musical antiga foram liminarmente rejeitados. Um desses aspectos foi a ideia de cultivar a música apenas pelo prazer que tal arte proporciona. E, acima de tudo, as formas e tipos de música associados aos grandes espetáculos públicos, tais como festivais, concursos e representações teatrais etc.

Músicas executadas em situações de convívio mais íntimo foram por muitos considerados impróprias para a Igreja, não porque lhes desagradasse a música propriamente dita, mas porque sentiam a necessidade de desviarem o número crescente dos convertidos de tudo o que os ligava ao seu passado pagão. Esta atitude chegou mesmo a suscitar, de início, uma grande desconfiança em relação a toda a música instrumental.

Acreditava-se haver uma herança judaica usurpadas pelos primeiros cristãos, copiando os serviços religiosos prestados nas sinagogas, no entanto, os especialistas se tornaram mais céticos quanto a isso afinal não há provas documentais embasam tal teoria,

Unidade V

julgava-se também, que, os primeiros cristãos teriam evitado copiar os serviços judaicos, devido o caráter distinto de suas crenças e rituais.

É válido salientar que havia o templo e a sinagoga, e embora utilizados como centro religioso, suas formas de utilização eram específicas. O templo era um local de culto público que consistia principalmente em um sacrifício, de praxe os sacerdotes sacrificava um cordeiro diante levitas que dentre eles, muitos eram músicos, e na presença de leigos israelitas.

Em dados momentos, tanto os sacerdotes quanto os leigos, comiam da carne do cordeiro sacrificado, que antes era assada e esses sacrifícios eram realizados diariamente tanto de manhã quanto à tarde inclusive no *sabbath* e nas festas, havia sacrifícios públicos suplementares. Durante a realização do sacrifício, um coro de 12 levitas entoava salmos, sendo um para cada dia da semana, acompanhados por instrumentos de cordas.

Os crentes também rezam no templo ou voltados para o templo, porém a maior parte das orações era realizada em casa ou na rua. Existe um paralelo evidente entre o sacrifício no templo e a missa cristã que era um sacrifício simbólico em que o sacerdote partilha o sangue em forma de vinho e os crentes se associavam à partilha do corpo de Cristo sob forma de pão. Todavia, sendo a missa igualmente uma comemoração da última ceia, por sua vez imita também a refeição judaica dos dias de festa, como a refeição ritual da Páscoa, que era acompanhada por música cantada.

A sinagoga era um centro de leituras e homilias, bem mais do que de sacrifícios ou orações. Aí, em assembleias ou serviços, as Escrituras eram lidas e comentadas. Determinadas leituras eram feitas nas manhãs normais do *sabbath* e nos dias de mercado, segundas-feiras e quartas-feiras, enquanto havia leituras especiais para as festividades das peregrinações, para as festividades menores, para os dias de jejum e para os dias de lua nova. Após a destruição do templo de Salomão pelos romanos em 70 d.C.,

O serviço da sinagoga incorporou elementos que substituíram os sacrifícios do templo, mas esta evolução deu-se já, provavelmente, demasiado tarde, isto é, no final do séc. I ou já no Séc. II para servir de modelo para os cristãos. Aparentemente, o canto cotidiano dos salmos só começou a realizar-se bastante depois de iniciada a era cristã. O que a liturgia cristã ficou a dever à sinagoga foi principalmente a prática das leituras associadas a um calendário e o seu comentário público num local de reunião dos crentes.

À medida que a igreja cristã primitiva se expandia de Jerusalém para a Ásia Menor e para o Ocidente, chegando à África e à Europa, ia acumulando elementos musicais provenientes de diversas zonas. Os mosteiros e igrejas da Síria tiveram um papel

Unidade V

importante no desenvolvimento do canto dos salmos e dos hinos. Estes dois tipos de canto religioso parecem ter-se difundido a partir da Síria, via Bizâncio, até Milão e outros centros ocidentais. O canto dos hinos é a primeira atividade musical documentada da igreja cristã (Mat., 26, 30; Mar., 14, 26).

As igrejas orientais, na ausência de uma autoridade central forte, desenvolveram liturgias diferentes nas várias regiões. Embora não subsistam manuscritos anteriores ao Séc. IX com a música usada nestes ritos orientais, algumas inferências podem ser feitas quanto aos primórdios da música religiosa no Oriente. A cidade de Bizâncio (ou Constantinopla, hoje Istambul) foi reconstruída por Constantino e designada em 330 d.C. como capital do seu império reunificado.

A partir de 395, data em que foi instaurada a divisão permanente entre Império do Oriente e do Ocidente, até à sua conquista pelos Turcos, em 1453, ou seja, por um período de mais de mil anos, esta cidade permaneceu como capital do Império do Oriente. A prática musical bizantina deixou marcas no cantochão ocidental, particularmente na classificação do repertório em oito modos e num certo número de cânticos importados pelo Ocidente em momentos diversos entre o Séc. VI e o Séc. IX. As peças mais perfeitas e mais características da música medieval bizantina eram os hinos.

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

No início, as melodias litúrgicas eram cantadas em coral uníssono, porém era fato que não havia preparação técnica do povo, o que prejudicava a exatidão cerimonial com veemência, assim, já no Séc. II, as Constituições Apostólicas determinaram que um solista entoasse os salmos, cabendo aos fiéis a responsabilidade de executar apenas algumas respostas fáceis. Tal aspecto deu origem a processos diversos de cantar a melodia cultural.

São os Monges que, nos mosteiros, continuam o trabalho iniciado pelos gregos, desenvolvendo a teoria e a escrita musical. Começa a haver uma grande separação entre música religiosa e a música popular. Uma das grandes diferenças entre os dois tipos de

Unidade V

música está nos instrumentos usados. Na igreja apenas o órgão era permitido, enquanto na música profana havia a rebeca, o alaúde, a charamela, a sanfona, o realejo.

A língua usada nos cantos da igreja era o Latim, enquanto na música popular eram usados os dialetos próprios de cada região. A escrita musical, tal como hoje conhecemos, muito deve aos mil anos da Idade Média. Foi durante esse período que ela foi evoluindo até chegar ao código atual. Os principais temas musicais desse período estiveram relacionados a passagens bíblicas, vida de santos, rezas e orientações religiosas, tendo como gêneros considerados sacros: o cantochão; organum; conductus; missa e moteto. Mas também havia a música laica (não religiosa) também chamadas profanas, eram responsáveis por animar as festas dos castelos, nas ruas e em tavernas, seus gêneros eram; o virelai; balada; cantiga e rondó.

De fato, a música medieval tal qual conhecemos, ocorreu principalmente dentro do ambiente da Igreja. As poucas referências que temos da música profana estão em registros feitos por curiosidade pelos monges, que sabiam ler e escrever, ao contrário das pessoas comuns. As primeiras músicas da história consistiam em uma única linha musical, sem acompanhamento e cantada em uníssono, o cantochão, chamado posteriormente de Canto Gregoriano em homenagem ao Papa Gregório, o Grande, que recolheu e sistematizou a prática do canto da igreja cristã.

Diversos instrumentos em princípio, eram utilizados neste período, entre eles: a rebeca; a cítola; a harpa; a charamela; a flauta e o órgão.



Rebeca



Cítola



Harpa



Charamela



Flauta



Órgão

5.5. Cantochão

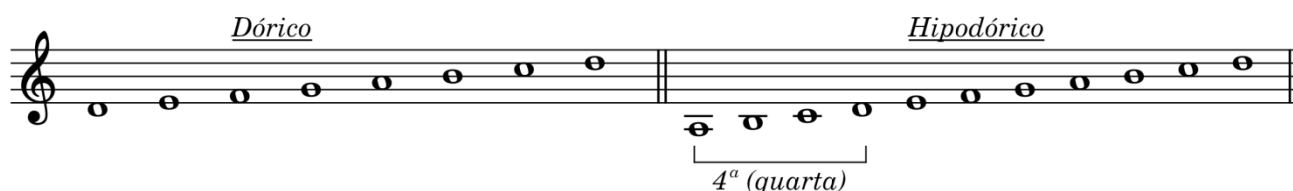
A música ocidental mais antiga da qual temos conhecimento seja ela sacra ou profana, consiste em uma única melodia, e por isso é denominada como monofônica. Na

Unidade V

fase inicial, o cantochão não possuía acompanhamento musical executado por instrumentos, basicamente era vocal e consistia em melodias que fluíam livremente, quase sempre se mantendo dentro de uma oitava e se desenvolvendo de preferência com suavidade, através de intervalos de um tom. Os ritmos são irregulares se fazendo de forma livre, de acordo com as acentuações das palavras e do ritmo natural das palavras latinas.

Alguns cantos eram executados de modo antifônico, isto é, os coros eram cantados alternadamente, outros por sua vez, eram cantados no estilo de responsório, onde um ou mais solistas têm seu canto respondidos pelas vozes do coro.

A harmonia grega, isto é, os modos, empregados até o Séc. XII pode ser identificada pela forma que as notas da melodia estão escritas, identificando pela sua final, isto é, a nota que ela começa e termina ou então pelo âmbito da melodia que é dado por sua nota mais alta e sua nota mais baixa. Cada modo medieval apresenta duas formas, a autêntica e a plagal. A autêntica começa e termina na mesma nota, a plagal se inicia uma quarta abaixo e é acrescentado em seu nome o prefixo hipo, por exemplo: dórico (autêntico – ré a ré); plagal (hipodórico – lá a lá). É válido destacar que a construção do hipodórico somente o fará um modo plagal se ele possuir o mesmo final do seu gerador, isto é, se o dórico for de ré a ré, o hipodórico deve ser de lá a ré.



Ainda no Séc. IX, uma série de composições com duas ou três linhas melódicas deram origem à polifonia, os compositores passaram a experimentar diversas opções melódicas, inicialmente acrescentando uma ou mais linhas de vozes com o propósito de acrescentar maior beleza e refinamento à suas músicas. Essa nova estrutura recebeu o nome de *organum* e sua forma mais antiga é o *organum paralelo*. Ele era estruturado da seguinte maneira: a voz organal, também denominada de *Vox organalis*, tinha unicamente a função de duplicar fazendo uso de um intervalo inferior, que poderia ser quarta ou quinta, conservando a voz principal (*vox principalis*), voz esta a melodia original do cantochão. Por vezes, o canto rígido e despojado era frequentemente enriquecido por meio de duplicação de uma ou ambas as vozes na oitava.

Unidade V

Principal voice
[vox principalis]
Organal voice
[vox organalis]



Tu pa - tris sem - pi - ter - nus es fi - li - us.

Gradualmente os compositores foram dando alguns passos no sentido de libertar a voz organal do seu papel como cópia da voz principal nos dois séculos seguintes. Por volta do Séc. XI, além do movimento paralelo, a voz organal também utilizava o movimento contrário, isto é, ao invés de subir e descer junto com a voz principal, ela descia enquanto a outra subia e vice e versa; o movimento oblíquo ao conservar uma voz fixa enquanto a outra oscilava e por fim o movimento direto, onde a voz seguia o mesmo caminho da voz principal sem necessariamente seguir os mesmos intervalos. Assim, no *organum livre*, a voz organal já aparece escrita sobre a voz principal, no estilo nota contra nota.

Movimento Paralelo



Movimento Contrário



Movimento Oblíquo



Movimento Direto



Esse rigoroso estilo de nota contra nota foi inteiramente abandonado no início do Séc. XII e substituído por outro em que a voz principal se estica por notas do canto com longos valores. Por essa razão, a voz principal passou a ser chamada de tenor (do latim tenere que significa “manter”). Acima das notas do tenor, longamente sustentadas, uma

Unidade V

voz mais alta se movia livremente, expressa por notas de menor valor que com suavidade iam se desenvolvendo. Dá-se a um melodioso grupo de notas cantando uma única sílaba o nome de **melisma**, daí esse tipo de *organum* ser conhecido como *organum melismático*.

Organum Melismático



Ainda no Séc. XII Paris se tornou um importantíssimo centro musical e isso se deu a partir do início da construção da Catedral de Notre-Dame no ano de 1163. O grupo de compositores pertencente à “Escola de Notre-Dame”, alcançou admirável estado de elaboração das partituras de *organum*. No entanto, apenas o nome de dois desses compositores se tornaram conhecidos que foram o do primeiro mestre de coro da catedral, o Léonin e do seu sucessor Pérotin, que trabalhou de 1180 até 1225.

O plural de *organum* é *organa*, e com base nos cantos apropriados às festividades da igreja, como páscoa e natal, Léonin escreveu muitos *organa*. Uma vez escolhida a música apropriada, o compositor consideraria como tenor a parte que tivesse apenas uma ou duas notas para cada sílaba, por exemplo, se a música fosse “*Benedicamus Domino*”, ele utilizaria “Be-ne-di-ca-mus” atribuindo-lhe valores extremamente longos, e tão longos, que era bem possível que os tenores de Notre-Dame fossem auxiliados ou até mesmo substituídos por instrumentos como o órgão ou sinos.

Acima dessa linha o compositor escreveria um solo, agora chamado de *duplum*, usando um tipo de notação mais rápida como os antigos compositores faziam no *organum melismático*, mas com a diferença de que nos *organa* de Notre-Dame, as partes mais altas estão mensuradas, arranjadas em precisas unidades de tempo musical, com as vozes tecendo frases parecidas com as de dança e baseadas em padrões rítmicos, todos de três tempos, de fato, uma métrica tomada por empréstimo da poesia.

Quando o compositor chegasse a um segmento do canto original dotado de melisma (*Do-mi-no*), ele poria o tenor dentro do mesmo ritmo. Esse estilo de composição ficou conhecido como **descante** e a parte do *organum* onde isso ocorria foi chamada de **clausula**. As notas do tenor nessas passagens geralmente eram construídas formando desenhos rítmicos curtos que se repetiam por toda a *clausula*. Somente as partes solo do

Unidade V

canto original eram colocadas em polifonia para vozes solo, as demais partes do canto seriam executadas como antes, sem medida e em uníssono.

Descante e Clausula



Sucessor de Léonin na função de mestre-de-capela em Notre-Dame, Pérotin revisou grande número de *organa* anteriores, enriquecendo-os e realizando certos tipos de modificações a fim de os tornarem estilisticamente mais modernos. A um *duplum*, por exemplo, ele poderia acrescentar uma terceira voz ou até mesmo uma quarta, surgindo assim o *triplum* e o *quadruplum*, além de compor diversas *clausae*, algumas em substituição a outras já existentes e outras para serem executadas como peças independentes.

Palavras independentes do texto foram inseridas nas vozes mais altas das *clausalae* no início do Séc. XIII. O *duplum* passou a ser conhecido como *motetus*, originado do francês *mots* que significa “palavras”, dando assim origem a um estilo musical que foi batizado de **moteto**. Muitas dessas composições foram elaboradas para serem cantadas fora das igrejas, assim passaram a ser usadas muitas palavras seculares. Sobre uma *clausula*, possivelmente tirada de um *organum*, acrescentava-se uma terceira voz (*triplum*), escrito com notas mais rápidas e às vezes até em outra língua.

O *conductus* foi outro tipo de música que se popularizou entre os compositores de Notre-Dame, ele era um cântico de procissão utilizado para acompanhar o padre, conduzindo em seus movimentos dentro da igreja. Ao elaborar um *conductus*, o próprio compositor ao invés de tomar emprestado do cantochão a parte do tenor, ele escrevia uma melodia própria e sobre a parte do tenor adicionava uma, duas, três ou até mais vozes quase sempre no estilo nota contra nota. Diferente do *moteto*, o *conductus* utilizava o mesmo texto em todas as partes das vozes. Uma interessante invenção musical que surgiu, sobretudo com o *conductus* foi a **troca de vozes**. Fragmentos da melodia e às vezes até frases inteiras são trocadas entre as vozes, por exemplo, enquanto uma voz canta **AB**, a outra está cantando simultaneamente **BA**.

Não menos importante, embora não seja necessariamente considerada uma técnica, o *hoqueto* tem o fluir de sua melodia interrompida pela inserção de pausas,

Unidade V

geralmente de forma que as notas ausentes sejam cantadas por outra voz, repartindo assim a melodia em diversas vozes. De fato, o efeito sonoro é de um soluço, *ochetus* em latim, que é de onde provavelmente surgiu o termo.

Exemplos Para Apreciação

Organum Livre

https://www.youtube.com/watch?v=YjCN9lhCQWo&list=PL2psHbowHHSVbNEneH8EFLvDpxDjmKBH8&ab_channel=FelipeJones

Organum Paralelo

https://www.youtube.com/watch?v=PfBTXlfufxl&ab_channel=ProjetoLouvai-EscoladeLouvor

Organum Melismático

https://www.youtube.com/watch?v=kvLWqT06LV0&ab_channel=DavidMartins

Organum Escola de Norte-Dame

https://www.youtube.com/watch?v=ayFq9xOCBos&list=PL2psHbowHHSVbNEneH8EFLvDpxDjmKBH8&index=2&ab_channel=EricBoulanger

Unidade VI

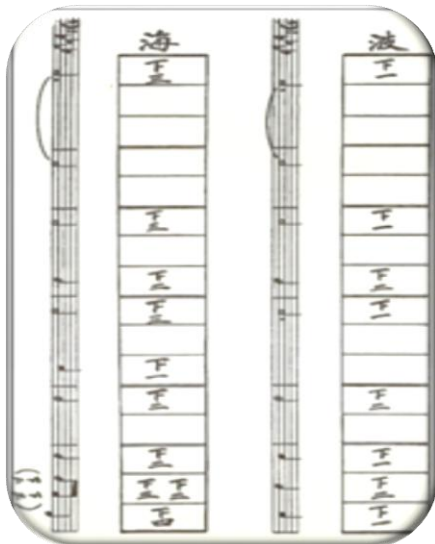
6.1. Notação Musical

A notação musical é a imagem gráfica que possui o propósito de representar o som musical e contém uma série de indicações visuais para a execução. É um vasto campo, tendo em vista sua complexidade tanto em termos de variações nacionais ou regionais da escrita rítmica, como em termos temporais. A discussão só pode ser estabelecida porque existem documentos comprovando a história e evolução da escrita musical.

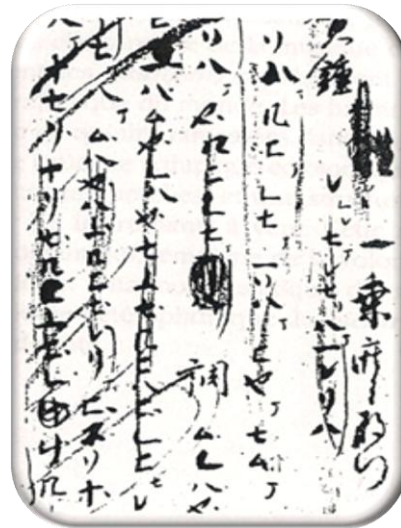
Para falarmos em notação musical, devemos lembrar que ela está ligada a sistemas formalizados de signos usados entre músicos, assim como a sistemas de memorização e ensino da música com sílabas, palavras ou frases. Cada sociedade desenvolveu, ou não, um sistema de escrita musical. Segundo os eruditos, os povos que utilizaram a escrita musical foram as comunidades brancas (europeus) que desenvolvendo sistemas de escrita da língua falada; e na África, a maioria das comunidades negras, mesmo tendo um complexo sistema de discurso musical, não desenvolveu sistemas de escrita musical.



Possível notação do séc. IX a.c. na Mesopotâmia, segundo Galpin (MACHABEY p.11)



Tablatura de cítara possivelmente 1500 a.C. Coreia (JASCHINSKI, p. 279)



Tablatura biwa, 747 d.c. (TAMBA, p.74)

Unidade VI



Notação vocal para shomyo , música sacra no Japão 1240-1321 (JASCHINSKI, p. 271)

A escrita da música ocidental tem sua origem na escrita neumática, da qual se derivam os sinais musicais usados hoje em dia e está possivelmente ligada à notação sangaliana cujos elementos foram todos tomados dos sinais de acentuação e pontuação usados nos textos literários da antiguidade e da Idade Média. A hipótese mais aceita pelos estudiosos do assunto é a de que a origem da escrita neumática está ligada aos acentos da palavra escrita, principalmente no que se refere ao sistema de acentuação da gramática Alexandrina.

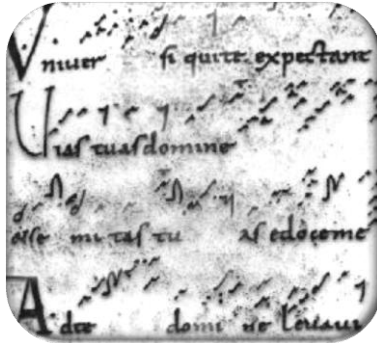
Os neumas eram os elementos básicos do sistema de notação musical e sua função primordial era auxiliar a memória dos cantores, se tornando mais precisa com o passar do tempo.

Noms des Graphies Graphies simples	Graphies différenciées par					Graphies indiquant une particularité d'ordre	
	l'adjonction		la modification		mélodique	phonétique	
	de lettres	d'épisèmes	du tracé	des groupements (coupures)		liquescence augmen. dimi. tactive	mutative
1 virga	/	∩				/	
2 tractulus	-	ε ε	- [∩]				
3 punctum	.					[∩] (∩)	
4 spatium	∩						
5 clivis	/	∩	[∩]	[∩]		/	/
6 pes	∩	∩	[∩]			/	/
7 porticus	∩	∩				/	/
8 tractulus	∩	∩				/	/
9 climacus	∩	∩				/	/
10 econdicus	∩	∩				/	/
11 porticus	∩	∩				/	/
12 flexus	∩	∩				/	/
13 pes eubis	∩	∩				/	/
14 flexus	∩	∩				/	/
15 tractulus	∩	∩				/	/
16 recurvatus	∩	∩				/	/
17							
18							
19							
20							
21							
22							
23							
24							
25							
26							

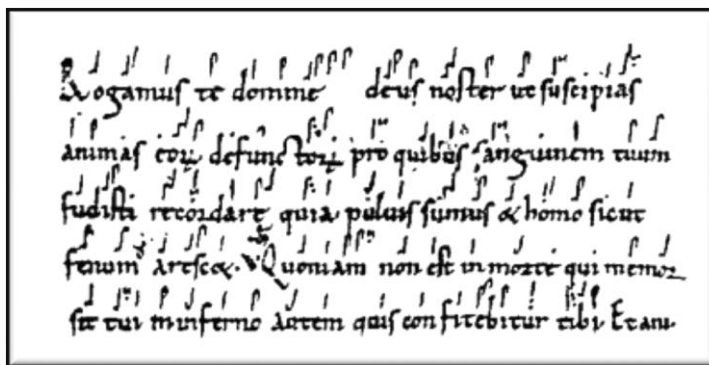
Signos neumáticos de Saint-Gall (BEGUERMONT, p. 121)

Unidade VI

Os neumas primitivos não eram escritos em linhas, mas sim no espaço acima do texto. Com o tempo, os neumas passaram a ser escritos mais próximo ou mais longe do texto, iniciando o processo de intenção de altura mais precisa na notação. O surgimento de uma linha-guia viria inaugurar o aparecimento de várias outras linhas e assim fixar as alturas com maior precisão.










Fragmento de Laon, Metz, meados do Século X



Neumas inglesas, "Burial Office", c.1000, Winchester. Fonte: (1980). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan

Os neumas se dividiam em dois grupos, o *virga* e o *tractulus*, o primeiro se referia a um movimento musical ascendente e o outro por sua vez a um movimento musical descendente. Porém, mesmo sendo estrutura apenas em dois grupos, eles possuíam subdivisões. Quando o intervalo descendente era muito grande, era utilizado então o *gravis*. Havia neumas mais complexas que utilizavam dois ou mais sons, respectivamente eram o *podatus*, *clivis*, *torculus*, *porrectus*, *scandicus* e *climacus*. Não obstante, havia ainda alterações nos próprios neumas como o *subpunctis*, *resupinus* e *flexus*.

Unidade VI

<i>Podatus (ou Pes): pé</i>		do grave para o agudo	
<i>Clivis: dobra, curva (encosta do morro)</i>		do agudo para o grave	
<i>Scandicus: subida, aclave</i>		3 notas ascendentes	
<i>Climacus: escada (em caracol), declive</i>		3 notas descendentes	
<i>Torculus: torcido, lagar (tanque)</i>		grave-agudo-grave	
<i>Porrectus: estendido, esticado</i>		agudo-grave-agudo	

A escrita neumática sofreu modificações e foi também identificada com características diversas em regiões distintas. Muitas escritas neumáticas não podem ser descritas, pois não se sabe o que cada signo representa. Somente quando os neumas passaram a ser escritos nas linhas, isso já no Século XII com a notação quadrada, foi possível interpretar mais precisamente a notação. A virga passa a ser desenhada como uma nota quadrada e o punctum apenas como um ponto quadrado.

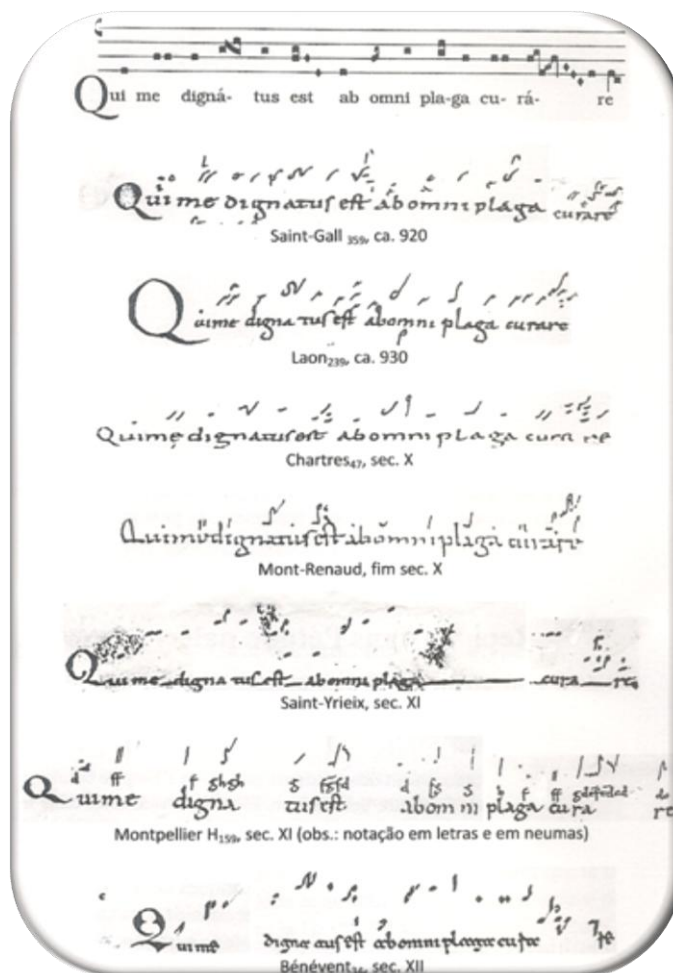
EXAMPLE E. TABLE OF NEUMES

NEUME NAMES	9TH TO 10TH CENTURIES	11TH TO 13 CENTURIES	IN MODERN NOTATION
Virga			
Punctum			
Podatus (Pes)			
Clivis			
Scandicus			
Climacus			
Torculus			
Porrectus			
Scandicus flexus			
Porrectus flexus			
Torculus resupinus			
Pes subpunctis			

Tabela de representação de neumas: Séculos IX e X, XI e XII, tempos atuais respectivamente

Unidade VI

A notação neumática baseia-se na rítmica inerente da prosódia, de gestos manuais e de "letras significativas", as quais poderiam significar aspectos rítmicos comumente usados entre os Séculos IX e XI. De fato, o sistema antigo de neumas, apenas auxiliavam os cantores a ter uma "lembrança" do contexto geral da melodia, mas não indicava a altura exata e a duração das notas cantadas.



Notações neumáticas sobre um mesmo texto sacro (BEGUERMONT, p. 108-109)

6.1.2. Notações Pautadas

Os gregos possuíam pelo menos quatro sistemas de notação que eram derivados das letras do alfabeto. Podemos observar a seguir a comparação entre um sistema alfabético e um sistema moderno de registros:



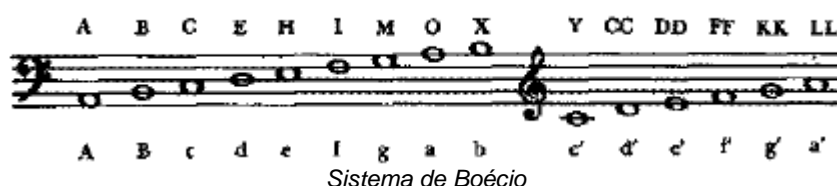
- Letras (revertidas ou deitadas significando alterações: # ou b);
- Sinais de duração (— = 2 pulsos, ㄣ = 3 pulsos, ㄥ = 4 pulsos, ㄚ = 5 pulsos)

Unidade VI



Sequência de letras e sinais métricos

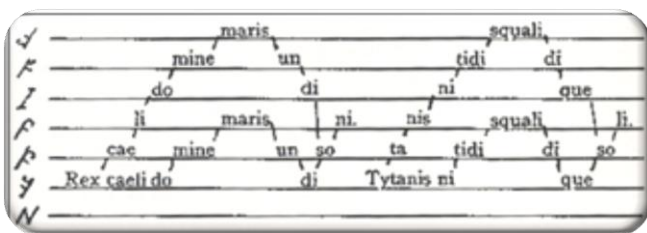
No Século IV d.C., havia cerca de 1600 sinais, símbolos de forma e letras para a notação, e ainda um sistema de notação vocal e outro instrumental. Boécio, Século VI, criou um sistema em que designava 15 notas dentro de duas oitavas e sua representação era com as 15 primeiras letras do alfabeto grego-latino.



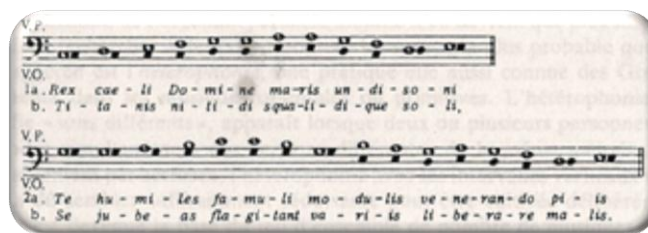
Sistema de Boécio

No Século IX foram escritos os tratados *Musica enchiridis* e *Scolica enchiridis*, trazendo a proposta de notação musical radicalmente diferente da neumática, onde os espaços entre linhas paralelas são atribuídos às diferentes notas de um sistema tetracordal, cada uma com sua própria representação, isto é, a cada espaço é atribuído o que depois seria chamado de clave.

Nesse sistema, as sílabas do texto sacro a ser cantado são grafadas nos espaços respectivos, de acordo com sua altura. O mais importante, porém, é que esse sistema abre, ao que tudo indica pela primeira vez na história da música, a possibilidade da representação de duas ou mais melodias num mesmo sistema de linhas paralelas.



Rex coeli domine (primeiro verso)



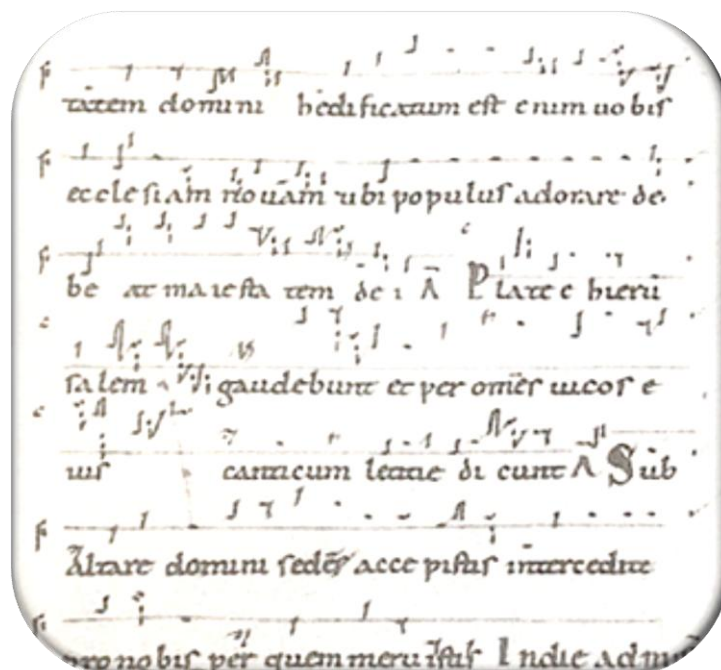
Rex coeli domine (os dois versos) – Transcrição indicando as Vox organalis e principalis.

Embora a notação pareça muito similar ao sistema do pentagrama (representação da notação ocidental), essa notação pode ser vista por alguns estudiosos não como sendo uma notação musical objetiva, mas uma profecia do que viria a ser o motor de construção para uma notação musical objetiva. A notação que vai realmente criar um objeto musical

Unidade VI

bem separado do observador será construída passo a passo, não a partir de grandes edifícios teóricos, mas de um artifício que não permitiria o prenúncio de uma fantástica revolução dada a sua simplicidade inicial.

Acredita-se que a partir da notação neumática ondulada em signos descontínuos sobre texto sacro, algum monge em algum mosteiro teve a ideia de sobrepor uma linha horizontal a essa ondulação e a mesma receberia o nome e o signo de uma nota, que viria a ser a nota 'fá', de tal forma que os signos indicando sons coincidentes com a nota nessa linha horizontal corresponderiam à mesma nota, e os signos acima e abaixo dessa linha corresponderiam, respectivamente, aos sons acima e abaixo da nota fá.



Neumas sobre uma linha (JASCHINSKI, p. 94)

Por meio dessa única linha horizontal era possível a determinação do nível de notas graves e agudas, isto é, quanto mais distante o neuma se encontrasse dessa linha de referência, mais grave ou aguda a nota deveria ser cantada. Os antigos manuscritos revelam que essa linha única era de cor vermelha. Em seguida uma segunda linha horizontal na cor amarela ou verde, foi inserida acima da primeira e a nota representada por essa linha era uma quinta acima da primeira, isto é, sendo a primeira nota um fá, a nota escrita nessa nova linha era um dó.

Uma terceira linha veio a ser inserida entre as duas primeiras, e por sua vez, essa era na cor preta e representava a nota lá, logo, cada par de linhas passou a representar a distância de uma terça. No Século XII, Guido D'Arezzo sistematizou o uso de uma quarta

Unidade VI

linha também na cor preta, porém, ora ele a escrevia acima da linha do “dó” fazendo a nota “mi”, ora escrevia abaixo da linha do “fá”, fazendo a nota “ré”.

6.1.3. Guido D’Arezzo

Falar em notação da música ocidental e não citar o Monge “Guido D’Arezzo” ou “Guido de Arezzo” é o mesmo que manter toda a tradição da transmissão oral da música, ignorando todo o processo evolutivo de sistematização anterior a ele, e o que posteriormente se sistematizou ou surgiu.

Guido D’Arezzo foi um teórico musical, pedagogo, e após os escritos de Boécio, seu texto intitulado *Micrologus*, foi considerado o segundo tratado de música mais amplamente distribuído no período medieval. Monge beneditino na cidade-estado italiana de Arezzo, Guido iniciou sua carreira no Mosteiro de Pomposa, próximo à cidade de Ferrara. Lá, ele notou que os cantores possuíam uma grande dificuldade em memorizar as melodias do cantochão.

Assim, ele criou um método para ensinar a música aos cantores em um curto espaço de tempo, tornando-o famoso em todo o norte da Itália, porém, outros monges da abadia resistiam às suas inovações musicais e acabou atraindo para si muita hostilidade, então, por volta do ano de 1025, se mudou para Arezzo, uma cidade que não possuía abadia, mas que tinha um grupo de cantores catedrais. Responsável pelo grupo, o bispo Tedald convidou Guido para reger esse grupo de cantores.

D’Arezzo criou um método mnemônico em que os nomes das notas são mapeadas para partes da mão humana. Desse modo, o processo de memorização tanto das notas quanto das suas alturas era mais rápido e eficaz, permitindo aos monges maior facilidade para recordar as melodias do cantochão. O uso específico de articulações específicas das mãos e das pontas dos dedos transformou a maneira de como se memorizava sílabas, tornando o sistema de ensino e aprendizagem da música mais desenvolvido.

Assim chamada a “mão guidoniana” ou também a “mão da guidônia”, seu conhecimento e seu uso permitia aos músicos transpor, identificar intervalos, auxiliar no uso da notação e na criação de novas músicas. Memorizar e cantar seções mais longas de música e contraponto era mais fácil, como também o tempo gasto nesse processo foi consideravelmente reduzido.

Unidade VI



Mão guidoniana

De fato, a criação da assim chamada mão guidoniana tinha como propósito facilitar a memorização dos hexacordes para a sua utilização no cantochão. Os hexacordes eram escalas compostas por 6 notas, em nosso sistema ‘dó-ré-mi-fá-sol-lá’. De fato, a primeira vez que o hexacorde foi utilizado em uma aplicação mnemônica, foi na mão guidoniana. O nome na realidade vem do grego, onde *hex* se refere a “seis” e *chordé* se refere à “corda”, no caso, as cordas da lira.

Conforme dito anteriormente, no processo evolutivo das linhas horizontais, Guido havia traçado uma quarta linha nas três linhas já existentes, criando assim o tetragama. Contudo, veio a acrescentar uma quinta linha, estabelecendo assim o surgimento do pentagrama, tal qual conhecemos atualmente quando estamos estudando nossas peças musicais eruditas.

Segundo imagens observadas anteriormente, a utilização de letras do alfabeto para identificação das notas foi um recurso absorvido no início do processo de sistematização da música ocidental, contudo, mesmo diante tamanho processo evolutivo, há de se ressaltar que letras maiúsculas, minúsculas e o emprego de apóstrofos pode não ser tão simples para assimilação e execução.

Partindo da premissa de que “**A**” representa uma nota grave, “**a**” representa a mesma nota uma oitava acima e “**á**” por sua vez, duas oitavas acima que a primeira, quantas grafias mais poderiam ser inseridas na letra “**a**” para fins de atender à toda uma extensão melódica? Vale ressaltar que o cantochão não se estendia por mais de uma

Unidade VI

oitava, ainda assim, somavam-se os neumas e os textos em latim a tudo isso. Em verdade não sabemos o real motivo, para Mário de Andrade foi um ato inconsciente, mas é fato que Guido D'Arezzo mais uma vez com suas inovações musicais, revolucionou a história da música ocidental com a criação dos nomes das notas musicais.

Para a criação do método mnemônico que viria a ser eternizado como “a mão guidoniana”, Arezzo fez uso do sistema de *solmização*, isto é, um processo que se utiliza de uma sílaba para definir uma nota distinta dentro de uma escala musical. Desse modo, independente da altura, os intervalos se mantinham iguais e, devido a isso, diversos autores entendem que a mão guidoniana pode ser considerada o primeiro método de estudo musical do solfejo, uma vez que seu objetivo maior era ser uma técnica de canto e leitura à primeira vista baseada no uso de sílabas associadas às alturas das notas.

A escolha de quais sílabas seriam utilizadas se baseou em um canto já rotineiro na prática cristã da igreja primitiva. Tendo como base um hino a São João Batista “*Ut queant laxis*”. Para a escolha das sílabas, Guido retirou a primeira sílaba de cada verso do hino, as adotando como nome das notas musicais.



Ut queant laxis / Resonare fibris / Mira gestorum / Famuli tuorum / Solve polluti / Labii reatum / Sancte Ioannes
"Para que teus grandes servos possam ressoar claramente a maravilha dos teus feitos, limpe nossos lábios impuros, ó São João."

Deste modo, o nome das notas musicais passou a ser denominado como:

Ut – Re – Mi – Fa – Sol – La

Alguns autores entendem que o nome da nota “Si” foi acrescentado depois já no Século XVIII, fazendo uso das primeiras letras do verso “Sancte Ioannes”. É válido reportar que, o sétimo grau, por ser um intervalo dito “sensual” pela igreja primitiva, fora abolido por muito tempo na música ocidental. Por fim, eruditos afirmam que Giovanni Battista Doni,

Unidade VI

musicólogo, alterou o nome da “Ut” para “Do” inspirado em seu próprio nome homenageando a si mesmo, por assim entender que na prática do solfejo, pronunciar a sílaba “Do” trazia maior conforto e facilidade que “Ut” isso já no Século XVII; para outros, a origem estaria na palavra “Domine”, em verdade, não se sabe ao certo qual a real origem da alteração. Todavia, ainda hoje em algumas regiões francesas, a sílaba “Ut” ainda é utilizada como sendo o nome da primeira nota da escala musical.

6.2. Notação Rítmica

Conforme já dito anteriormente, diversos sistemas de escrita neumática foram desenvolvidos em diversas regiões, não necessariamente seguindo uma regra ou guia específico referentes à essa notação. Entretanto, ao final do Século XII, os escritos passaram a ser efetuados por meio de uma pena de ganso de ponta larga, e assim, o grafismo se unificou, simplificando a escrita dos neumas fazendo com que sua característica fosse de uma notação quadrada, isto é, pontos tornaram-se quadrados ou losangos e ligaduras se tornaram grossos traços cheios. Esse tipo de notação é utilizado até os dias de hoje.

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

Principais neumas

Em verdade, “neumas” tem por tradução “sinal” ou “curvado”, e na prosódia grega, inflexões ascendentes e descendentes eram grafadas, assim como poderiam também ser combinadas entre si: “/”, “\”, “∩”, respectivamente. A *virga*, quem em princípio se chamava

Unidade VI

acutus, passou a ser escrita como uma forma de nota quadrada, e o *punctum* foi alterado para a forma de um ponto quadrado.

Essas formas quadradas passaram a ser conhecidas como “Góticas”, e duas ou mais delas poderiam se juntar para formar um único grupo que era chamado de “ligadura”. Essas ligaduras são os “grossos traços cheios” anteriormente citados.



Virga









Punctum

A linha traçada sobre o texto do cantochão por um desconhecido monge, e posteriormente aumentada e sistematizada por Guido D’Arezzo, ajudou a estabelecer as relações entre as notas, todavia, isto era tão somente metade do problema dos músicos da Idade Média. Não era possível para os músicos representar a duração dos sons, e esse problema se tornava ainda mais complexo quando várias vozes cantavam partes independentes.

Ainda hoje há grande discordância sobre a questão da execução dos neumas, isto é, seriam eles estritamente medidos, se tratando apenas de um ritmo mensural, ou eles eram totalmente livres, não possuindo sem ênfases recorrentes regulares? Fato é que pesquisas tornaram-se rotineiras na vida dos pesquisadores e cientistas que dedicam sua vida em transcrições de documentos antigos para a notação moderna.

O antigo sistema neumático tinha como propósito apenas ocasionar uma “lembrança” do contorno geral da melodia, não era seu objetivo, mesmo porque nem havia como, indicar com exatidão a altura da nota e muito menos a duração das mesmas.

Havia no Século XIII um sistema denominado como “*Modos Ritmicos*”, que na verdade se tratava de um agrupamento de valores de tempos curtos e longos numa medida em três partes repetidas várias vezes. No entanto esse sistema era demasiadamente confuso.

Modo I		longo-curto		ou	
Modo II		curto-longo		ou	

Unidade VI

Modo III		longo-curto-curto		ou	
Modo IV	■ ■ ▯	curto-curto-longo	∪ ∪ —	ou	♪ ♯ ♯.
Modo V	▯ ▯ ▯	longo-longo-longo	— — —	ou	♪- ♯- ♯.
Modo VI	■ ■ ■	curto-cuto-curto	∪ ∪ ∪	ou	♪♪

Durante o mesmo período os neumas começaram a assumir ou, melhor dizendo, começou-se a dar significados rítmicos individuais aos mesmos. Duas formas de neumas se tornaram símbolos de duração de tempo em meados do Século XIII. No caso, a *virga* (▯), em sua forma rítmica, era chamada de *longa*, e, literalmente, era uma nota de longa duração. O *punctum* (■) por sua vez, era chamado de *brevis* ou *breve*, que em latim significa “curto”.

Mais para o final do Século XIII surge um novo símbolo e este era derivado de um símbolo anterior. No caso, esse novo símbolo era derivado da *breve* quadrada, e o mesmo possuía metade de sua duração, assim fora então denominado como *semibreve* (◆). Assim, no final do Século XIV, já havia 5 símbolos com o propósito de mensurar a duração das notas: A *longa*, a *breve*, a *semibreve*, a *maxima* ou *duplex longa* (≡), que equivalia a duas *longas* e o último a surgir, um novo símbolo que possuía a mesma forma da *semibreve*, porém com uma haste adicionada, sendo denominado de *minima*, “a menor”. Valores ainda menores surgem no Século XV pelo fato das execuções musicais irem se tornando cada vez mais rápidas e diante a necessidade de maior precisão, nasceram a *semiminima*, *fusa* e *semifusa*.

Eruditos entendem que ainda no Século XIII surgiram as prolações que determinavam o ritmo, cuja indicação era colocada no início da pauta, dando origem assim aos sinais de compasso. Um círculo fechado caracterizava a perfeição (⊖), logo, por sua vez, a imperfeição era caracterizada por um semicírculo, ou mais precisamente, um círculo partido ao meio (⊕).

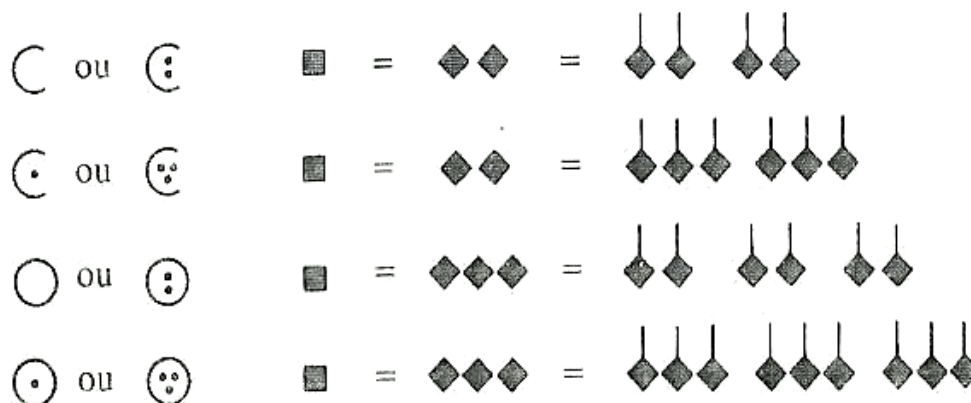
Assim, até agora essa é a origem do sinal que indica o compasso quaternário simples. No Século XV, a necessidade de representar andamentos mais rápidos, fez com que as figuras de prolação fossem utilizadas diminuindo seus valores em suas metades.

Unidade VI

Surge então o sinal (C) que é utilizado até os dias de hoje. Todavia, a divisão dos compassos, melhor dizendo, a barra-de-divisão dos compassos foi empregada de forma irregular durante todo o Século XVI, fixando somente no Século XVII.

Em se tratando dessa questão, a música mensurada no Século XIV seguia os seguintes métodos: o método do *metro duplo* e o método do *metro triplo*. No primeiro o símbolo musical era dividido em duas partes, por sua vez o segundo seriam três. Em princípio, esse sistema foi dividido exclusivamente para o *metro triplo*, sendo denominado como “sistema perfeito”. Portanto, no período anterior, cada nota possuía “um terço” da duração da nota precedente na escala de valores, isto é, uma *longa* era igual a três *breves*.

O sinal descrito no início de cada pauta era o indicativo de qual dos métodos seria utilizado na música, o perfeito ou o imperfeito. Porém, poderiam ocorrer subdivisões perfeitas na prolação imperfeita e vice e versa. Um caminho para a grafia dessa prolação era a inserção de um ponto “•” ou mais dentro do círculo ou do semicírculo no início da pauta.



Para identificar a diferença entre os dois métodos, foi estabelecido que a “coloração” utilizada na grafia seriam distintas. O *metro duplo* as figuras seriam escritas vazadas, isto é, em branco; já no *metro triplo* elas seriam escritas em vermelho e posteriormente em preto.

Os eruditos entendem que, conforme a imagem anterior, o sinal inserido no início da pauta, não somente estabelecia se o método seria perfeito ou imperfeito, como também estaria determinando o tipo do compasso, sendo as mensurações

C , C , O e O representantes dos compassos binário, binário composto, ternário e ternário composto, respectivamente. Alguns autores defendem a ideia de que a perfeição

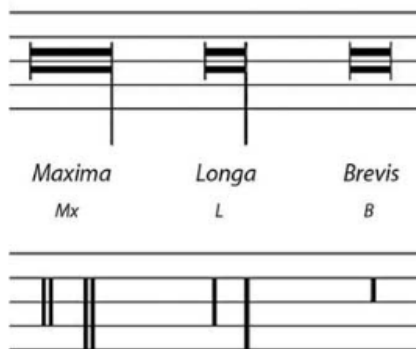
Unidade VI

considerada em torno do número três estava relacionada à “Santíssima Trindade”, de todo modo, as mensurações também recebiam denominações específicas.

<i>modus perfectus</i>	$\text{C} = \square \square \square$	<i>modus imperfectus</i>	$\text{C} = \square \square$
<i>tempus perfectum</i>	$\square = \diamond \diamond \diamond$	<i>tempus imperfectum</i>	$\square = \diamond \diamond$
<i>prolatio perfecta</i>	$\diamond = \downarrow \downarrow \downarrow$	<i>prolatio imperfecta</i>	$\diamond = \downarrow \downarrow$

Mensurações perfeitas e imperfeitas da longa, brevis e semibrevis

Não obstante à definição de que música é a combinação de sons e o silêncio, as pausas surgiram para representar o silêncio simultaneamente às figuras, para a representação do som. Porém, na notação por neumas, as pausas não possuíam valores exatos e eram indicadas por barras curtas no topo da linha ou das linhas em uso. Por sua vez, na notação mensurada, as pausas eram mostradas por linhas verticais atravessando a pauta. A quantidade de pulsos a serem respeitados era determinada pelo comprimento da linha vertical, isto é, uma pausa de um pulso cobria um espaço; a de dois pulsos, dois espaços e assim por diante.



Figuras musicais com suas respectivas pausas

6.2.1. Notação em Tablatura

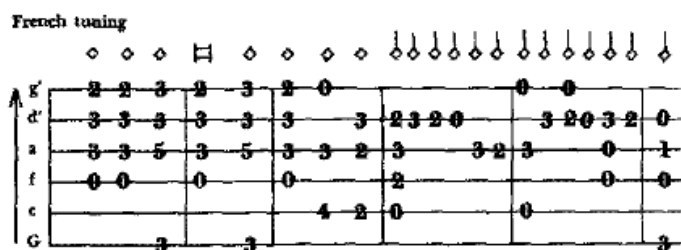
Embora populares, a notação em tablatura musical é tão ou mais antiga que a partitura e foi empregada para instrumentos de teclado e para o alaúde durante o Século XVI. Ela faz uso de letras ou números em vez de neumas ou notas quadradas. Os números, letras, ou combinações de ambos eram colocados num diagrama semelhante a uma pauta, mas que literalmente representava as cordas, os trastes ou as teclas do instrumento musical.

Unidade VI

O princípio básico da tablatura para alaúde, por exemplo, era que suas seis cordas estavam representadas por seis linhas horizontais. Todavia havia diferenças regionais na grafia das notações, assim como ocorria com os neumas do cantochão. Na notação espanhola, por exemplo, a linha inferior indicava a corda mais grave; o ritmo era indicado por notas colocadas sobre a "pauta" de seis linhas; por sua vez, na notação italiana, a linha inferior indicava a corda mais aguda e o ritmo era indicado através de hastes com colchetes colocadas logo acima dos números dos trastes.

Os números referiam-se aos trastes no braço, ou como popularmente denominamos, as casas. O número 0 (zero) era a corda solta, o número 1 era o primeiro traste ou casa (um semitom mais agudo), o número 2 o segundo traste (dois semitons mais agudo), e assim por diante. De fato, os trastes tornavam mais simples para os executantes colocar seus dedos acuradamente sobre a nota desejada a ser executada.

De todo modo, a notação em tablatura era insatisfatória, não tinha relação gráfica com os intervalos tocados, mostrava somente a localização dos dedos na tecla, traste, ou corda. Além disso, o sistema variava de instrumento para instrumento (as tablaturas de alaúde e órgão eram completamente diferentes) e o sistema usado por alaudistas italianos diferia daquele usado pelos franceses ou pelos espanhóis.



Tablatura para alaúde (modelo Francês)



Tablatura para alaúde (modelo Italiano)

A nossa notação ortocrônica moderna (do grego: ortho significando correto e *chronos* significando tempo) data aproximadamente do início do Século XVI. Este foi o período em que as notas quadradas vazadas ou "brancas", e as notas quadradas pretas

Unidade VI

(ou "coloridas") vieram a ser escritas num formato arredondado. Esta consolidação pode ser considerada uma consequência direta da impressão musical, estabelecida logo após a impressão das letras ter sido inventada.

Em 1455 a Bíblia de Gutenberg foi publicada, e por volta de 1480, as primeiras obras musicais foram editadas, usando essencialmente os mesmos procedimentos de impressão. Inicialmente este método combinava dois processos, as linhas da pauta eram impressas primeiro em vermelho, e depois as cabeças de notas e os textos em preto. De fato, ao seguir este plano, os responsáveis pelas impressões da música estavam meramente imitando as práticas dos manuscritos monásticos, nos quais as linhas eram desenhadas em vermelho e os neumas em preto.

Um efeito colateral importante da invenção da impressão de música foi a desaceleração do processo evolucionário da notação. Assim como os formatos das letras tornaram-se padronizados pela invenção da impressão de livros, também o formato das notas musicais, sinais de claves, e acidentes tornaram-se mais estáveis quando a impressão de música suplantou a cópia à mão. Não se pode provar sem controvérsia de que o estado da notação musical nos Séculos XVI e XVII representou o desenvolvimento mais alto possível, nem alguém poderia discutir hoje que não há espaço para melhoramentos no sistema histórico.

Certamente, entretanto, a notação com pauta conforme ela evoluiu desde o advento da imprensa tem esta vantagem: ela combinou em um processo simultâneo a representação gráfica da distinção das alturas e a duração do tempo. Além disso, ele preencheu muitos requisitos básicos para um sistema visual de comunicação. Os símbolos usados são característicos dos seus sujeitos, isto é, são mesmo sugestivos dos sons musicais que eles representam.

Além disso, estes símbolos são claros e concisos; eles são distintos ao olho, uma nota, uma pausa, e um acento não podem ser confundidos uns com os outros, e eles são relativamente fáceis de escrever e imprimir. Finalmente, e de grande importância, é que a quantidade total de símbolos requeridos na notação musical é comparativamente pequena, um aspecto da notação que ela é de ajuda inestimável para a memória.

7.1. Renascimento

Concomitante à Guerra dos Cem anos (1337-1453), as estruturas feudais entram em decadência, surge então o crescimento do pensamento livre e individualista que acaba por favorecer o espírito científico, em contraste com as demasiadas superstições medievais. O período da Renascença engloba os anos de 1450 a 1600, aproximadamente. Durante esse período, artistas e escritores voltaram-se igualmente para temas profanos e religiosos, tendo como objetivo tornar suas obras compreensíveis e agradáveis aos homens; é o período de valorização das referências culturais da Antiguidade Clássica.

O Renascimento foi um movimento cultural geral que envolveu diversos países e, por isso, não é possível definir um estilo musical renascentista único. A marca do Renascimento é o Humanismo. O humanismo foi um movimento que consistia em uma volta da sabedoria da Antiguidade, especialmente na gramática, retórica, poesia, história e filosofia moral. A música foi afetada por esse movimento mais tarde do que outras artes.

Além do Humanismo, outro aspecto contribuiu no cenário musical, a Reforma iniciada por Martinho Lutero e, depois, a Contrarreforma, instituída pelo Concílio de Trento. O Renascimento tem como características: o humanismo; o cientificismo; a valorização da cultura greco-romana e a liberdade de circulação de ideias. Não é possível determinar com exatidão o final de um período histórico artístico e início de outro. O início de um novo movimento artístico não significa o abandono de tudo o que existiu antes. Dessa forma, o início do Renascimento manteve a tradição musical medieval e, ao mesmo tempo, trouxe a experiência da redescoberta da cultura greco-romana. Tal redescoberta da antiga cultura greco-latina afetou a Europa e a música nos Séculos XV e XVI.

De fato não é possível ter um contato direto com a música da antiguidade, mas foi possível repensar a música através das obras dos antigos filósofos, poetas, ensaístas e teóricos musicais. Iniciam-se mudanças sobre as relações de consonância-dissonância, afinação, escolha dos modos e associação música-texto, que mudaram a música, mas não de um momento para o outro.

O Renascimento teve início no Século XV na Itália, dividida em cidades-estados e frequentemente em guerra. Os governantes mantinham arte e artefatos antigos da Grécia e Oriente, além de grupos vocais e instrumentais. Ao estarem livres dos deveres feudais e obrigações militares, os cidadãos passam a acumular riquezas, prosperidade familiar, adquirir e embelezar propriedades.

Unidade VII

A educação e a realização pessoal tornam-se muito importantes. O Humanismo permite que o homem reconheça o seu livre-arbítrio, afastando-o da postura teocêntrica medieval, do comportamento místico e religioso, e o aproxima de uma postura antropocêntrica, racionalista. A música durante o Século XV continuou em direção à criação de um estilo internacional e os ingleses tiveram uma importante contribuição, contrastando com a França e a Itália, que não apresentaram compositores de grande envergadura neste Século. Nesse período, as formas profanas foram as que continuaram a ter destaque.

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

7.2. A Música Renascentista

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

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

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

Unidade VII

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

O sistema mesotônico se tratava de um sistema linear com uma amplitude de 11 quintas, cada qual estreitada $1/4$ da coma sintônica, que é a diferença da terça maior e a terça pitagórica, assim especificamente teremos: Mib-Sib-Fá-Dó-Sol-Ré-Lá-Mi-Si-Fá#-Dó#-Sol#.

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

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

A música renascentista utiliza muitas modulações, transposições, alterações cromáticas, o que diferencia sua sonoridade do período medieval. A música no Renascimento diferencia-se da *Ars Nova* pela alta complexidade e sofisticação conseguidas através do contraponto. Também houve nesse período a preocupação de compositores pela condução vertical da música, isto é, pela harmonia entre as vozes, controlando o surgimento dos intervalos e permitindo movimentos mais suaves e racionais.

Unidade VII

A Renascença dá início à transição entre o modal para o tonal. Passou-se a utilizar mais intervalos de terças e sextas, intervalos de quartas e quintas justas eram menos constantes; o uníssono e as oitavas eram utilizados para iniciar ou terminar uma composição.

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

A música renascentista pode ser dividida em alguns estilos de composição: Geração pré-renascimento e primeira geração franco-flamenga, segunda, terceira e quarta gerações franco-flamengas. A geração pré-renascimento e primeira geração franco-flamenga ocorrem entre 1400 e 1450 e compreendem a transição entre a Idade Média e o Renascimento. Fazem parte a Escola Inglesa de Música e a música do Ducado de Borgonha, respectivamente. A segunda geração acontece nos países-baixos borgonheses antes de se espalhar para a Europa graças à imprensa entre os anos de 1450 e 1480. Entre 1480 e 1520 conhecido como “Estilo Internacional”, acontece a terceira geração. E, por fim, ocorre a quarta geração entre 1520 e 1560 marcada pelo estilo internacional do Século XVI.

7.2.1. A Música Inglesa

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

As obras da escola de Notre Dame eram conhecidas na Ilha Britânica e no Século XIII foram compostos *conductus* e *motetes* a três vozes. O repertório do cantochão na Inglaterra era o do rito sacro, da catedral de Salisbúria, cujas melodias diferenciavam-se do rito romano. E no Século XV, compositores ingleses e continentais preferiram utilizar as versões de cantochão de Salisbúria, como *cantus firmus* nas composições. Na Inglaterra, a

Unidade VII

polifonia era executada de forma improvisada sobre um *cantus firmus*, essa técnica era conhecida como *discantus*. Os compositores desenvolveram a técnica do *fauxbourdon*.

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

As principais formas musicais utilizadas na música inglesa eram a “Antífona votiva” e a “Carol”. A primeira era uma das mais usuais na Inglaterra e se tratava de uma composição sacra em louvor a um determinado santo ou à Virgem Maria. A antífona votiva é um estilo mais florido, pode ser, em alguns casos, confundido com um motete. Fazem parte da antífona votiva a alternância de grupos de vozes maiores e menores e a divisão em larga escala em trechos de tempo perfeito e imperfeito. A segunda por sua vez era uma composição a duas ou três vozes, às vezes quatro, que floresceu no Século XV, sobre poemas religiosos de estilo popular, abordando como tema a encarnação, escrito misturando versos em inglês e em latim. A carol tem origem na cantiga de dança monofônica em que alternavam um solista e um coro. As carols eram canções populares, com melodias despojadas com ritmos ternários.

De fato, além das formas *votiva* e *carol*, havia o “Motete do Século XV” que era o termo utilizado para designar a forma francesa no Século XIII e a forma isorrítmica dos séculos XIV e XV. O *motete* era, inicialmente, uma composição sobre um texto litúrgico para ser interpretado na igreja, depois, no final do Século XIII, passa a também ser feito com textos profanos. Os motetes isorrítmicos do Século XIV e início do Século XV conservavam características tradicionais, como os textos múltiplos e uma textura contrapontística.

O motete isorrítmico era uma forma conservadora e desapareceu por volta de 1450. Na primeira metade do Século XV, o motete começou a ser aplicado a textos litúrgicos e profanos, designando qualquer composição polifônica sobre um texto latino (exceção feita ao ordinário da missa) e abrangendo formas diferentes, como antífonas, responsórios e outros textos. A partir do Século XVI também passou a ser aplicado a composições sacras

Unidade VII

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

7.2.2. John Dunstable

John Dunstable é responsável por composições que compreendem os principais tipos e estilos de polifonia usuais em seu tempo, como motetes isorrítmicos, partes do ordinário da missa, cantigas profanas e obras a três vozes sobre textos litúrgicos. A maioria de suas composições é sacra, são raras as canções profanas atribuídas a ele. As mais numerosas são as peças sacras a três vozes, composições sobre antífonas, hinos e outros textos litúrgicos ou bíblicos. Músicos ingleses de destaque que surgiram depois de Dunstable são *Walter Frye* (ativo entre 1450-1475), compositor de missas, *motetes* e *chansons*, e *John Hothby* (1487).

7.3. O Ducado de Borgonha – Primeira Geração Franco-Flamenga

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

Entre os séculos XIV e XV foram criadas, por toda a Europa, capelas com excelentes recursos musicais, os serviços de cantores e compositores famosos eram disputados por papas, imperadores, reis e príncipes. Os duques de Borgonha possuíam uma capela com um corpo de compositores, cantores e instrumentistas que faziam música para serviços divinos e para divertimentos profanos da corte.

O ambiente musical da corte no século XV foi reforçado pelas frequentes visitas de músicos estrangeiros e pela grande mobilidade dos próprios elementos da capela. Dentro dessa perspectiva, o estilo musical era internacional; o prestígio da corte borgonhesa era tão grande que o estilo musical praticado ali influenciou outros centros musicais europeus e tornou-se um lugar de prestígio para o músico trabalhar.

Unidade VII

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

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

Nos motetes borgonheses pretendia-se que as melodias gregorianas fossem reconhecidas, uma parte concreta e musicalmente expressiva da composição. As missas por sua vez, eram o principal veículo do pensamento e esforço dos compositores. Uma característica importante do século XV foi tornar prática regular a composição polifônica do ordinário como um todo musicalmente, até 1420 as diversas seções do ordinário eram compostas como peças independentes.

Guillaume Dufay e Gilles de Binchois são grandes representantes da primeira geração franco-flamenga.

7.3.1. Segunda Geração Franco-Flamenga

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

As composições sobre o ordinário da missa adquiriram grande prestígio durante a segunda metade do século XV, destacando-se de outros períodos. Porém, continuaram a ser realizadas composições profanas. As características da *chanson borgonhesa*, como assim eram chamadas, foram expandidas, originando formas musicais mais amplas, que utilizam o contraponto imitativo. As *chansons* de Ockeghem e Antoine Busnois recorriam

Unidade VII

às formas fixas tradicionais da poesia cortês e possuíam enorme popularidade. As *chansons* eram alteradas e escritas em novos arranjos e transcritas para instrumentos.

Ockeghem variava a sonoridade omitindo uma ou duas das quatro vozes habituais, opunha um par de vozes a outro e criava contrastes escrevendo passagens em que todas as vozes cantavam um rimo idêntico, criando uma textura homofônica (ou homorrítmica). Essa forma de escrita musical era rara entre os compositores franco-flamengos anteriores. Ockeghem destaca-se na técnica de imitação denominada cânone, que no século XV era chamado de “fuga”.

7.3.2. Terceira Geração Franco-Flamenga

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

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

Nessa geração surge o *Chanson de Odecaton*, uma coletânea de *chansons* escritas entre 1470 e 1500, que inclui peças que vão dos últimos compositores do período borgonhês aos da geração “moderna”. A maioria das *chansons* é para três vozes, escritas em estilo mais antiquado. Estão na coletânea os compositores *Isaac*, *Josquin*, *Alexander Agrícola* e *Loyset Compère*. *Petrucchi* e outros impressores italianos publicaram em antologias um grande número de *chansons* de compositores franco-flamengos durante a primeira metade do século XVI.

As *chansons* a quatro vozes presentes no *Odhecaton* demonstram a evolução do gênero desde o século XVI: textura mais densa, contraponto imitativo, estrutura harmônica mais clara, maior igualdade das vozes e união estreita entre elementos novos e antigos. O compasso binário foi substituindo o ternário, comum no período borgonhês. Assim como as missas, as *chansons* dessa época baseavam-se em uma melodia popular ou em uma das vozes de uma *chanson* mais antiga.

Unidade VII

Nas primeiras duas décadas do século XVI, os compositores franco-flamengos que estavam ligados à corte real francesa de Paris compunham diferentes tipos de *chansons*. Josquin, diferente de Ockeghem, abandonou a forma fixa, a maioria de seus textos eram estróficos e o tecido polifônico das suas obras não era em camada, mas entremeado por imitação.

A terceira geração franco-flamenga de música equilibrou a elevação mística e a clareza expressiva. Na obra de Heinrich Isaac, existe a contribuição de grandes gêneros representativos das escolas musicais da Renascença, a missa e o motete na tradição franco-flamenga, formas instrumentais de *hausmusik*, *canti carnascialeschi* (canções carnavalescas) e o *lied* alemão. Heinrich Isaac é um dos principais fundadores da escola polifônica alemã.

7.3.3. Quarta Geração Franco-Flamenga

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

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

O período de 1520 a 1560 testemunhou uma maior diversidade da expressão musical, novos tipos e formas de música começaram a modificar o estilo dos mestres franco-flamengos; houve também um maior número de composições instrumentais. A música sacra resistiu durante algum tempo, alguns compositores, inclusive, voltaram-se para o estilo contrapontístico contínuo de Ockeghem em uma reação contra as experiências de Obrecht e Josquin.

Porém, até mesmo esses compositores abandonaram os cânones e outros processos similares da antiga escola. As melodias de cantochão continuaram a ser utilizadas como temas de missas e motetes, todavia, tratadas de uma maneira livre. Começou-se a escrever para cinco e seis vozes, em vez das tradicionais quatro.

7.4. Segmentos Musicais do Século XVI

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

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

7.4.1. Segmentos Musicais: Frottola (Itália)

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

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

Unidade VII



https://www.youtube.com/watch?v=OI-bQ0RkArA&ab_channel=SilasCordeiro

El grillo è buon cantore
che tiene longo verso.
Dale beve grillo canta.
Ma non fa come gli altri
uccelli, come li han
cantato un poco van` de
fatto in altro loco,
sempre el grillo sta pur
saldo Quando la
maggior è [l`] caldo
alhor canta sol per
amore.

O grilo é um bom cantor
e ele canta por um longo
tempo
Dê-lhe uma bebida para que
ele possa continuar cantando
Mas ele não faz o que os
outros pássaros fazem
Quem depois de cantar um
pouco
Basta ir para outro lugar.
O grilo é sempre firme
Quando está mais quente,
então ele canta só por amor

Frottola de Josquin Des Prez – El Grillo

7.4.2. Segmentos Musicais: Lauda (Itália)

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

7.4.3. Segmentos Musicais: Chanson (França)

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

Unidade VII



<https://www.youtube.com/watch?v=OtkvHYDbN2U>

Reveillez vous, coeurs endormis
Le dieu d'amour vous sonne.
A ce premier jour de may,
Oyseaulx feront merveillez,
Pour vous mettre hors d'esmay
Destoupez vos oreilles.
Et farirariron (etc...)
Vous serez tous en ioye mis,
Car la saison est bonne.
Vous orrez, à mon advis,
Une dulce musique
Que fera le roy mauvis (le merle
aussi)
D'une voix autentique.
Ty, ty, pyty. (etc...)
Rire et gaudir c'es mon devis,
Chacun s'i habandonne.
Rossignol du boys ioly,
A qui le voix resonne,
Pour vous mettre hors d'ennuy
Vostre gorge iargonne:
Frian, frian, frian (etc...)
Fuez, regrez, pleurs et souci,
Car la saison l'ordonne.
Ariere maistre coucou,
Sortez de no chapitre.
Chacun vous donne au bibou,
Car vous n'estes q'un traistre.
Cocou, cocou (etc...)
Par traison en chacun nid,
Pondez sans qu'on vous sonne.
Reveillez vous, coeurs
endormis,
Le dieu d'amours vous sonne.

Acorde corações adormecidos
O deus do amor está tocando em você.
Neste primeiro dia de maio,
Oyseaulx fará maravilhas,
Para tirar você do esmay
Destrua seus ouvidos.
E farirariron (etc...)
Vocês todos estarão em alegria,
Porque a temporada é boa.
Você vai, na minha opinião,
Uma música doce
O que o roy mauvis (o melro também)
fará?
Com voz autêntica.
Ty, ty, pena. (etc...)
Rindo e torcendo é a minha citação,
Todo mundo desiste.
Rouxinol dos meninos ioly,
Para quem a voz ressoa,
Para tirar você do tédio
Sua garganta de largonne:
Frian, fran, fran (etc...)
Fuja, se arrependa, chore e se
preocupe,
Porque a época exige.
Olá mestre cuco,
Saia do nosso capítulo.
Todo mundo te dá ao bibou,
Porque você é um traidor.
Cuco, cuco (etc...)
Por razão em cada ninho,
Deite sem ser tocado.
Acordem, corações adormecidos,
O deus dos amores te toca.

Clément Janequin - Le chant des oyseaulx

7.4.4. Segmentos Musicais: Chanson franco-flamenga (Antuérpia)

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



https://www.youtube.com/watch?v=avRaBZtBmrw&ab_channel=pannonia77

Nicolas Gombert – Mille Refretz

Unidade VII

7.4.5. Segmentos Musicais: Lied (Alemanha)

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



https://www.youtube.com/watch?v=HBHC1CJQs6A&ab_channel=EnsembleIFedeli

Ludwig Senfl – *Es hett ein Biedermann ein Weib*

7.4.6. Segmentos Musicais: Quodiblet (Alemanha)

Peça composta por diversas canções ou fragmento de canções com o objetivo de obter uma mistura de textos.

7.4.7. Segmentos Musicais: Villancico (Espanha)

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

Unidade VII



https://www.youtube.com/watch?v=HBHC1CJQs6A&ab_channel=EnsembleFedeli

¡Cucú, cucú!
Guarda no lo seas tú.

Compadre debes saber,
que la más buena mujer,
rabia siempre por hoder,
harta bien la tuya tú.

Compadre has de guardar,
para nunca encornudar,
si tu mujer sale a mear,
sal junto con ella tú.

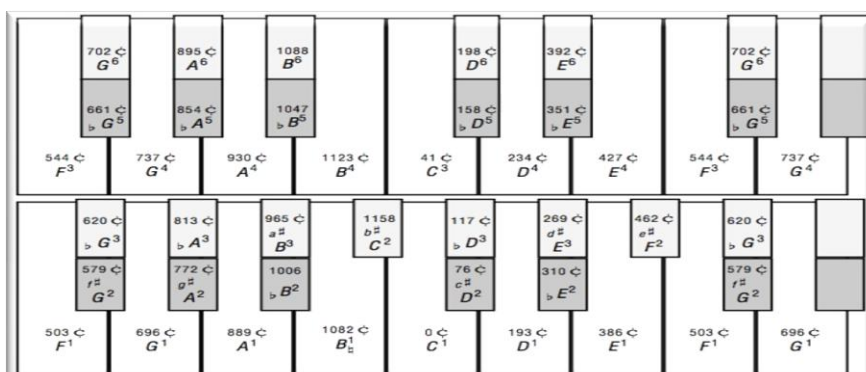
Cuca, cuca!
Salve não seja você.
Companheiro debes saber,
que até a mais bondosa
mulher
está sempre louca por foder,
farta bem a tua.
Companheiro tens de
proteger,
para nunca descornar,
se a tua mulher sair para
mijar,
sai junto com ela você.

Juan Del Encina – Cucú, Cucú

7.4.8. Segmentos Musicais: Madrigal (Itália)

O madrigal Renascentista é uma música de câmara para grupos pequenos de cantores e instrumentistas. Foi o gênero mais importante da música profana italiana do século XVI, e tornou a Itália o centro musical da Europa. Foi criado por *Cyprian de Rore* (1516-1565), que sintetizou a polifonia franco-flamenga, da poesia e do gênio melódico italiano. Dessa forma, o madrigal era caracterizado pela união entre música e texto, a liberdade da forma e a continuidade musical.

O madrigal italiano foi um dos gêneros de composição mais refinados do século XVI, com conteúdo expressivo. O madrigal é o equivalente profano do *motete* e pertence à música *reservata*. A música *reservata* se refere a um estilo musical de caráter expressivo, tanto sacro quanto profano, com cromatismos, enarmonias e dissonâncias. Nicola Vicentino foi um dos grandes nomes da música *reservata*, e dentre as suas obras, encontra-se a invenção de um teclado microtonal denominado *archicembalo*, que possuía 31 teclas e permitia ao músico tocar intervalos acusticamente satisfatórios que somente estavam afinados quando cantados. Mais tarde esse mesmo sistema foi adicionado ao órgão.



Unidade VII

O *madrigal do trecento* era uma canção estrófica com refrão, no século XVI não tinha refrão, nem outras características de formas fixas. O madrigal inclui uma grande variedade de tipos poéticos, como soneto, balada, canção e outros. Os madrigais de 1530 a 1550 eram a quatro vozes, misturando homofonia e polifonia. Um dos principais compositores dessa fase é *Jacques Arcadelt* (1500- 1568).

Os madrigais clássicos de 1550 a 1580 eram escritos a cinco vozes, com sincronia entre música e texto. Os principais compositores dessa fase são *Orlando di Lasso* (1532-1594) e *Giovanni Pierluigi da Palestrina* (1525-1594). Os madrigais tardios de 1580 a 1620 eram gêneros com uma intensificação da interpretação do texto unida aos recursos musicais. Os principais compositores dessa fase são: *Luca Marenzio* (1554-1599), *Carlo Gesualdo* (1560-1630) e *Claude Monteverdi* (1567-1643).

Claude Monteverdi, por meio do madrigal, passou da escrita musical de conjunto polifônico para solos e duetos com acompanhamento musical.



<https://youtu.be/bKTQQ28sSNo>

Claude Monteverdi – Cruda Amarilli

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

Ouçás os exemplos a seguir:

Madrigal: https://www.youtube.com/watch?v=95DJ7oqTWK8&ab_channel=morphthing1

Ballet: https://www.youtube.com/watch?v=9NPFUz-klu4&ab_channel=cmc19841008

Ayre:

https://www.youtube.com/watch?v=M31sAfN4Y7w&ab_channel=KonstantinMizikevitch

7.5. Século XVI e a Música Instrumental

O período entre os anos de 1450 e 1550 foi marcado pela polifonia vocal escrita, mas nesse período houve um aumento de interesse dos compositores pela música instrumental e o surgimento de estilos e formas independentes para a composição instrumental. Os instrumentos participavam de todo tipo de música polifônica durante a Idade Média, considerando inclusive que uma parte significativa da música instrumental de danças, fanfarras ou outras peças não chegaram até os dias atuais, pois não era escrita, mas improvisada no momento.

O incremento da música instrumental a partir de 1450 significa apenas que, a partir dessa data, a música instrumental teve um aumento da produção escrita, e não necessariamente da produção para esse segmento. Algo que se pode inferir nesse contexto é que os instrumentos, no Renascimento, passam a ser mais bem vistos, em contraste com a Idade Média, em que eram vistos com desprezo.

Os documentos e manuscritos conservados com a música instrumental não correspondem à totalidade da música produzida e, na execução musical, muita coisa era acrescentada, como ornamentações. Outro aspecto interessante é que, a partir do século XVI, a publicação de livros que descrevem instrumentos ou instruem como tocar, isto é, métodos para o ensino e aprendizagem, aumentam consideravelmente.

A primeira obra desse tipo é de 1511 e a maioria destes livros era escrita em língua vernácula e não em latim, eram dirigidos para os executantes e não para os teóricos musicais. Através desses livros é possível conhecer as questões sobre o domínio da altura, temperamento, a afinação desses instrumentos e perceber a importância atribuída à improvisação de ornamentos sobre uma linha melódica.

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

Unidade VII



Família de flautas renascentistas

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

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

Unidade VII

Instrumentos Renascentistas

			
<i>Charamela</i>	<i>Cromorne</i>	<i>Kortholt</i>	<i>Rauschpfeife</i>
			
<i>Cornetto</i>	<i>Clavicórdio</i>	<i>Alaúde</i>	

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

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

7.5.1. Canzona

Equivalente a canção ou *chanson*. A *canzona* instrumental era denominada *canzona de sonar* (canção para ser tocada) ou *canzona alla francese* (canção no estilo francês). Havia *canzonas* para instrumentos solos e conjuntos e tinham o mesmo estilo da *chanson*

Unidade VII

francesa: rápida, com ritmo marcado, textura contrapontística simples. A *canzona* tornou-se no final do século XVI a principal forma da música instrumental contrapontística.

7.5.2. Danza

A dança fazia parte da sociedade renascentista como atividade obrigatória, para homens e mulheres, muitas danças da Renascença remontam ao século XIV. Numerosas músicas instrumentais do século XVI eram peças de dança para alaúde, instrumentos de tecla ou conjuntos instrumentais; não mais improvisadas como na Idade Média. Essas peças tinham estrutura rítmica marcada, regulares e dividiam-se em seções distintas.

As principais danças do período são: a *basse danse*, uma dança nobre em três tempos executada sem saltos; a *pavana (pavane)*, de ritmo binário e andamento moderado associada a uma dança viva como o *saltarello* em 6/8 até 1530 e a *galharda*, depois; *courante*, dança saltada de ritmo binário e andamento vivo; *alemanda (alemande)*, peça simples, de ritmo binário e andamento moderado; a *gavota*, dança francesa do final do século XVI que deriva de uma forma de *brandle*, de ritmo binário e andamento vivo e alegre; *chacona* e *sarabanda (sarabande)*, danças espanholas em três tempos, animadas e licenciosas. No século XVI as danças deram origem a um grande número de peças estilizadas que conservaram os ritmos característicos e que não tinham a finalidade de dança.

7.5.3. Peças Improvisadas

Com o tempo, as particularidades improvisatórias da prática musical passaram a ser escritas em manuscritos e em obras impressas. O músico do século XVI possuía duas formas principais de improvisar, ornamentando sobre uma linha melódica ou acrescentando uma ou duas partes contrapontísticas a uma melodia existente, como a de um cantochão. São exemplos de peças do estilo improvisatório o *prelúdio*, ou *preâmbulo*, *fantasia*, *ricercare* e *tocata*, para instrumento de tecla.

7.5.4. Ricercare e Sonata

Ao se adaptar peças vocais para a execução instrumental, originaram-se determinados tipos de composição instrumental que seguiam modelos vocais, como o *ricercare* e a *canzona* (semelhantes, respectivamente, ao *motete* e à *chanson*). O termo *ricercare* designa a busca das notas no braço do instrumento. Os primeiros *ricercari* (plural de *ricercare*) são de caráter improvisatório, depois de imitação, e em 1540 surgem os

Unidade VII

ricercari constituídos de uma sucessão de temas sem individualidade ou contrastes marcados, desenvolvidos por imitação e entrelaçados com o seguinte através da sobreposição de vozes na cadência. Na verdade, eles são *motetes* imitativos desprovidos de texto. Os *ricercari* desse tipo eram destinados à execução de conjunto, quase sempre destinado aos instrumentos de teclado.

A *sonata* foi a expressão utilizada a partir do século XV para designar uma grande variedade de peças de música totalmente instrumentais para instrumentos solistas ou conjuntos.

7.6. Renascimento Tardio e a Música Sacra

A partir do século XVI, Renascimento e a atividade musical europeia foram marcados por reformas religiosas em resposta a abusos cometidos pela Igreja Católica e por causa de uma mudança de visão de mundo. Em 1517, Martinho Lutero (1483-1546) afixou uma lista de 95 teses na porta da Igreja de Wittenberg (Alemanha) com críticas a vários aspectos da doutrina católica, como a venda de indulgências e o celibato, iniciando a Reforma Luterana.



Luther Preachs (Hugo Vogel - 1882)

Neste momento histórico, a música ficou dividida em música católica e música protestante. Além de questões doutrinárias, os objetivos musicais comuns dos reformadores na Inglaterra, Alemanha e França, eram que as letras das canções deveriam ser na língua própria de cada nação, deveriam ser ouvidas e entendidas, assim como deveria haver a participação no canto das congregações. Essa participação vocal no culto é uma das características principais da Reforma na música.

Inicialmente, as dificuldades da música protestante foram encontrar uma linguagem para a utilização nos cantos que não fosse vulgar, incluir a participação dos fiéis cantando

Unidade VII

nos cultos e a dificuldade em compor melodias seguindo os princípios da Reforma e também do canto popular. Apesar dos objetivos comuns da Reforma, as características na música foram diferenciadas em cada um dos países.

Após a cisão com a Igreja de Roma, a Igreja luterana manteve uma grande parte da liturgia católica tradicional, um considerável uso do latim nos serviços religiosos, e muito da música católica, cantochão e polifonia, às vezes em latim, outras traduzidas para o alemão, outras com novos textos alemães adaptados às antigas melodias (chamadas de *contrafacta*). No século XVI, a música na Igreja luterana refletia as convicções de Lutero: a crença no poder educativo e ético da música e o desejo pela participação de toda congregação na música dos serviços religiosos.

Na França aconteceu a **Reforma Calvinista** em 1534 com João Calvino (1509-1564), que pregava a salvação da alma somente através do trabalho justo e honesto. Na Inglaterra, a **Reforma Anglicana** foi iniciada assim que o rei Henrique VIII (1509-1547) rompeu relações com a Igreja Católica motivado pela não autorização de seu divórcio com Catarina de Aragão. Essa foi uma reforma mais política do que doutrinária. Para se contrapor a essas novas doutrinas, a Igreja Católica iniciou a Inquisição.

O Tribunal da Inquisição atuou com força nos séculos XIII e XIV e foi reativado em 1542 com o objetivo de julgar e perseguir as pessoas acusadas de praticar ou difundir as novas doutrinas protestantes. O Concílio de Trento foi convocado em 1545 e deliberou sobre ações de combate à Reforma Protestante, sobre a criação da Companhia de Jesus e o fortalecimento da autoridade do papa, entre outras questões. O Concílio de Trento foi o início da **Contrarreforma**, caracterizada por ser uma reforma moral, do culto e música. A música da Contrarreforma era caracterizada por ser à capela, pois se acreditava que apenas a voz humana era digna de louvar o Criador. Essa crença foi a base do estilo de *Giovanni Pierluigi da Palestrina*.

7.6.1. Música Na Reforma Na Alemanha

Destacam-se na contribuição musical da Igreja luterana os hinos estróficos cantados pela congregação, harmonizados a quatro vozes, chamados de corais. Assim como a grande maioria da música do século XVI derivou do cantochão, grande parte da música dos séculos XVII e XVIII derivou do coral. A partir de 1524 foram publicadas coletâneas de corais, destinadas a serem cantadas pela congregação em uníssono, sem harmonização ou acompanhamento.

Unidade VII

A notação vale o destaque, em alguns livros era semelhante ao canto gregoriano contemporâneo, sem indicação de duração das notas, em outros as melodias eram apresentadas em notação mensural precisa. As composições de corais eram de composição nova, porém muitas se baseavam em canções profanas e sacras já existentes.

Dentro dos corais é preciso destacar os contrafacta, paródias de canções profanas, em que a melodia se conservava e o texto era substituído por uma letra nova ou alterado para um sentido espiritual. A adaptação de canções profanas e composições polifônicas para fins religiosos eram comuns no século XVI.

As composições polifônicas sobre corais também se tornaram comuns. Em 1524 Johan Walter (1496-1570), principal colaborador de Lutero, publicou um volume com 38 arranjos de corais alemães e cinco motetes latinos, que foi ampliado em edições posteriores até 1551. Em 1544, Georg Rá (1488-1548), editor de música de destaque da Alemanha luterana, publicou uma antologia com os principais compositores alemães e suíço-alemães da primeira metade do século XVI, como Ludwig Senfl, Thomas Stoltzer (c. 1475-1526), Benedictus Ducis (c. 1490-1544) Sixtus Dietrich (c. 1490-1548), Arnold von Bruck (c. 1470-1554) e Lúpus Hellinck (c. 1495-1541).

Inicialmente, nos arranjos polifônicos, os fiéis cantavam apenas a melodia principal, depois, através da tradição oral, a rítmica desses arranjos modificou-se e ficou mais simples. Essas melodias adaptadas pelos fiéis tiveram grande aceitação pela simplicidade de estrutura, caráter popular, unidade de estilo conseguida pela interpretação a arranjos.

Os corais polifônicos variavam no estilo: alguns possuíam a técnica mais antiga do *Lied* alemão, outros eram semelhantes aos motetes franco-flamengos, outros ainda eram em estilo simples, usual na primeira metade do século XVI. É importante destacar que os arranjos de polifonia eram destinados ao coro e não à congregação e era corrente alternar estrofes cantadas em uníssono pelo coro, dobrado por instrumentos, com estrofes cantadas pela congregação em uníssono e sem acompanhamento instrumental.

No final do século XVI houve uma mudança, os corais começaram a utilizar o estilo cancional, no qual as composições são baseadas inteiramente em acordes, com ritmo simples, a melodia presente na voz aguda, parecidas com hinos. A partir do século XVII passou-se a utilizar cada vez mais o órgão para tocar todas as vozes enquanto a congregação cantava a melodia. Com esse estilo foi realizada a publicação da coletânea *Fünzig Lieder und Psalmen* (Cinquenta Canções e Salmos), por Lucas Osiander (1534-1604), em 1586, e destacam-se nesse estilo compositores como H. L. Hassler, Michael

Unidade VII

Praetorius (1571-1621) e Johan Hermann Schein. Michael Praetorius deixou um importante conjunto de músicas de adoração e especializou-se em músicas para o advento e Natal. Uma de suas músicas de destaque é moteto “*Psallite, unigenito*”, cujo texto usa duas linguagens diferentes, o refrão está em latim e acredita-se que tenha derivado de uma canção popular anterior para o Natal e, intercalando, há dois versos na língua alemã vernacular (<<https://youtu.be/2qywjz-qSXg>>).

7.6.2. Música Sacra Da Reforma Fora da Alemanha

Na música, a Reforma ocorrida nos Países Baixos, Suíça e França tiveram um efeito diferente do ocorrido na Alemanha. As outras vertentes protestantes, por exemplo, o calvinismo opunha-se à manutenção de elementos da liturgia e cerimonial católico, e ao canto de textos não pertencentes à Bíblia, diferindo-se de Lutero. Dessa forma, as únicas produções musicais permitidas em igrejas calvinistas foram as coleções de salmos, com melodias e composições novas ou com origem popular ou adaptadas ao cantochão.

Inicialmente os salmos eram cantados nos serviços religiosos em uníssono e sem acompanhamento, já na prática doméstica foram compostas versões a quatro ou mais vozes em estilo cordal simples com arranjos elaborados assemelhando-se aos motetes. Porém, aos poucos, algumas versões mais simples a quatro vozes eram utilizadas no culto público.

Calvino foi mais radical do que Lutero em relação à presença da música nos cultos, não acreditava no enriquecimento espiritual através do canto, mas reconhecia seu poder de comoção sobre os homens. Baseando-se em Lutero, em 1539, realizou uma coletânea inicial de cantos comunitários, o *Aulcuns pseaulmeset cantiques mys en chant*, baseado em um Saltério alemão. A adaptação da métrica do alemão para o francês não foi bem-sucedida.

Traduções e melodias francesas foram realizadas e adotadas pelas igrejas reformadas na Alemanha, Holanda, Inglaterra e Escócia. As melodias presentes no Livro de Salmos francês caracterizam-se por serem suaves; intimistas e austeras quando em comparação com os corais alemães. As melodias dos salmos das igrejas calvinistas não se expandiam em formas vocais e instrumentais de maiores proporções como aconteceu com os corais alemães, tendo em vista que as igrejas calvinistas não estimulavam a elaboração musical.

Destacam-se na França os compositores de salmos Claude Goudimel (1505-1572) e Claude Le Jeune; e nos Países Baixos, J. P. Sweelinck. A coleção de salmos francesa de

Unidade VII

maior destaque foi publicada em 1562, com textos traduzidos por Clement Marot (1496-1544) e Théodore de Bèze (1519-1605) e melodias de Louis Bourgeois (1510-c. 1561).

Na Inglaterra os efeitos musicais da Reforma foram menos radicais que na França. Enquanto Calvino cortou qualquer ligação com o antigo ritual católico, a Igreja inglesa reformada manteve serviços baseados, pelo menos até certo ponto, nos “Ofícios” tradicionais, juntamente com algumas das seções musicais.

A Reforma promoveu a simplificação do estilo musical e os compositores passaram a pensar mais harmonicamente e menos polifonicamente. Anteriormente à Reforma, no início do século XV, houve na Boêmia (atual República Checa), encabeçado por Jan Hus (1373-1415), um movimento que levou ao banimento da música polifônica e dos instrumentos nas igrejas até meados do século XVI. Os hinos cantados eram simples, em geral monofônicos e com caráter popular.

7.6.3. A Contrarreforma

A música católica do século XVI teve mudanças decisivas. Roma foi conquistada e saqueada por mercenários espanhóis e alemães sob o comando de Carlos V, em 1527, abalando o estilo de vida luxuoso das autoridades eclesiásticas da cidade. Além disso, a reforma do Norte da Europa e, em decorrência, a perda de fiéis em países como a Inglaterra, Países Baixos, Alemanha, Áustria, Boêmia, Polônia e Hungria tornaram urgente a Contrarreforma.

Entre 1545 e 1563 aconteceu o Concílio em Trento, Norte de Itália, com o objetivo de formular e sancionar oficialmente medidas destinadas a expurgar abusos da Igreja. A música sacra foi também tratada pelo concílio. A música sacra foi criticada por seu espírito profano, com a utilização de missas baseadas em *cantus firmus* profanos ou na imitação de *chansons*, pela complexidade na polifonia que impossibilitava a compreensão das palavras na liturgia, pelo uso de instrumentos ruidosos na igreja e pela atitude irreverente dos cantores. A decisão do concílio quanto à prática musical foi sobre a necessidade de evitar tudo que fosse impuro, não houve nenhuma determinação de caráter técnico.

A Contrarreforma também buscou a simplificação de sua música e criou um repertório em língua vernácula. O Concílio de Trento proibiu práticas profanas, como a melodia e harmonia popular na música da Igreja, retomando o canto gregoriano de padrões simples e já estabelecidos da música tradicional de Igreja. Apesar disso, não houve o sucesso esperado, pois a Igreja Católica: preocupou-se muito mais em combater os excessos da grande tradição polifônica ou os desvios do teatro religioso do que em

Unidade VII

inspirar uma floração de belos hinos populares e favorecer sua difusão. Ela se empenhou mais em controlar o gênio que em mobilizá-lo.

A Contrarreforma, apesar de combater a polifonia ao incentivar as melodias simples, tonais, com regularidade rítmica, forma concisa e predominância da voz superior, não conseguiu sufocar a produção polifônica, ao contrário, ao inibir a complexidade de composição, permitiu que a polifonia sacra alcançasse seu auge. Jacobus de Kerle (1532-1591) foi um compositor flamengo que compôs uma série de *preces speciales* cantadas durante o concílio e que, pela clareza na escrita polifônica, uso de idioma homofônico, espírito religioso e sóbrio, convenceu os membros do concílio do valor da música polifônica, impedindo seu banimento.

7.6.4. Palestrina

Palestrina é o nome de uma localidade próxima a Roma onde nasceu o compositor Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-1594). Giovanni teve sua formação musical em Roma e em 1544 foi nomeado organista e mestre de capela da cidade. Foi ainda mestre da Capela Giulia de São Pedro de Roma, cantor da Capela Sistina, mestre de capela em São João de Latrão e em Santa Maria Maior, ensinou também no Seminário Jesuíta de Roma.

Palestrina, no final de sua vida, comandou a revisão da música dos livros litúrgicos oficiais para adequá-los às alterações introduzidas nos textos por ordem do Concílio de Trento. Esta tarefa não terminou com Palestrina, foi continuada até 1614, com a edição do Gradual de Médici. Essa edição e outras permaneceram em diversos países até a reforma definitiva do canto, presente na edição vaticana de 1908. As obras de Palestrina são, em sua maioria, sacras: 104 missas, aproximadamente 250 motetes, composições litúrgicas, e cerca de 50 madrigais espirituais com textos italianos.



Giovanni Pierluigi da Palestrina

Unidade VII

Palestrina foi um compositor muito conhecido e sua técnica de composição já foi analisada minuciosamente. Conhecido como o príncipe da música, destaca-se o seu estilo sacro que captou o caráter sóbrio e conservador da Contrarreforma. O estilo palestriniano é considerado os modelos da música sacra polifônica, assim, manuais de ensino de contraponto procuraram instruir jovens compositores para recriar este estilo. Palestrina estudou as obras de compositores franco-flamengos, dominando a técnica.

Algumas das missas de Palestrina foram escritas no estilo antiquado do *cantus firmus*, mas preferia parafrasear o cantochão em todas as vozes. Uma das características de Palestrina é o conservadorismo, exemplificado no fato de a maioria de suas obras serem apenas para quatro vozes em uma época em que os compositores escreviam para cinco ou mais vozes. Outra característica das composições de Palestrina é o fato de ele evitar o cromatismo, um recurso expressivo muito utilizado por outros compositores na época. Palestrina só utilizava alterações essenciais exigidas pelas convenções de música *ficta*.

A música de Palestrina é marcada pela suavidade das linhas diatônicas e aplicação discreta da dissonância, as sonoridades verticais são alcançadas por movimento lógico e natural das várias vozes. Palestrina utilizava em suas composições, assim como toda a polifonia do século XVI, ritmos coletivos, resultantes das combinações harmônicas e contrapontísticas das linhas. Outra característica de Palestrina era a regularidade rítmica calmamente marcada.

Palestrina destaca-se por ser o primeiro na história da música ocidental a ser preservado, isolado e utilizado como modelos em épocas posteriores. A sua obra foi considerada o ideal musical de certos aspectos do catolicismo. Outros compositores prolongaram e contribuíram para o estilo musical de Palestrina, como Giovanni Nanino (1545-1607), discípulo de Palestrina, Felice Anerio (1560-1614), discípulo de Nanino e Giovanni Animuccia (1500-1571), predecessor de Palestrina em São Pedro.

A Missa do Papa Marcelo foi composta por Giovanni Pierluigi da Palestrina em homenagem ao Papa Marcelo II, considerada a missa mais conhecida e executada do compositor. O Papa Marcelo ordenou aos seus compositores que reformulassem seu estilo e abandonassem os adornos musicais supérfluos para se concentrarem no significado das palavras, e esta é a Missa que Palestrina compôs em resposta a essa exigência. Ouça o Kyrie da Missa Papa Marcelo em: <l1nq.com/kgwBT>.

Unidade VII

7.6.5. Victoria

O espanhol Tomás Luis de Victoria (1548-1611) foi outro importante compositor da escola romana. No século XVI havia uma relação próxima entre compositores romanos e espanhóis. Acredita-se que Victoria tenha estudado com Palestrina em Roma e ao voltar para a Espanha tornou-se capelão da imperatriz Maria. Era um compositor exclusivamente sacro e seu estilo é parecido com o de Palestrina, porém sua música possuía uma intensidade na expressão do texto, como uma característica individual do compositor. Como destacam Grout e Palisca (2007, p. 296), “a arte de Palestrina é comparável à de Rafael; a de Victoria, com o seu apaixonado fervor religioso, assemelha-se à do seu contemporâneo El Greco”.



Tomás Luis de Victoria

Escute e acompanhe com a partitura da peça *O Magnum Mysterium*, de Victoria, em: <<https://youtu.be/5dn7HgiT2QY>>.

Outros compositores espanhóis se destacaram na música sacra, como Francisco Guerrero (1528-1599) e o catalão Juan Pujol (1573-1626), cujo estilo segue a escola de Palestrina e Victoria, apesar de ser de um período posterior.

7.6.6. Di Lasso

Orlando di Lasso, assim como Philippe de Monte, foi um dos últimos representantes dos compositores franco-flamengos do século XVI e grande parte de suas obras, ao contrário de Palestrina e Victoria, foi profana. Orlando di Lasso, assim como Palestrina, também foi um grande compositor de música sacra, especialmente de *motetes*. Lasso possuía um temperamento emotivo e dinâmico e sua produção total ultrapassou 2.000 obras. Sua principal coletânea de *motetes* é o *Magnum opus musicum*, publicado em 1604, após dez anos de sua morte.

Unidade VII



Orlando Di Lasso

Ao final de sua vida, sob a influência da Contrarreforma, Lasso compôs exclusivamente textos religiosos, como madrigais espirituais. São características de sua obra “o contraponto franco-flamengo, a harmonia italiana, a opulência veneziana, a vivacidade francesa, a gravidade alemã”.

7.6.7. William Byrd

Considerado o último dos grandes compositores da Igreja Católica do século XVI, William Byrd (1543-1623), da Inglaterra, foi organista da Catedral de Lincoln em 1563 e membro da capela real, posto que exerceu até ao fim da vida. A partir de 1575 deteve o monopólio da imprensa musical na Inglaterra. Fazem parte da obra de Byrd canções polifônicas inglesas, música para a igreja anglicana, missas e motetes latinos.

Byrd escreveu apenas três missas, para três, quatro e cinco vozes, que são consideradas as melhores missas escritas por um compositor inglês. Ele também foi o primeiro compositor inglês a utilizar técnicas imitativas.



William Byrd

Missa a 3 vozes: <https://www.youtube.com/watch?v=BeTKunpT9vQ&ab_channel=OlausPetriKyrka>

7.6.8. Escola Veneziana

No século XVI, Veneza destacava-se como a segunda mais importante cidade da Península Italiana, depois de Roma. Era uma cidade-estado independente, geograficamente segura e isolada. Sendo o porto mais importante do comércio europeu com o Oriente, no século XV acumulou poder e riqueza, e no século XVI, por causa das guerras e outros contratemplos, diminuiu a sua posição, porém a civilização florescente prosseguiu.

A Igreja de São Marcos era o centro da cultura musical veneziana, grandes cerimônias cívicas de Veneza aconteciam nesta igreja e na praça próxima. Assim, a maior parte da música veneziana era concebida como manifestação da majestade do Estado laico e também da Igreja, era realizada para ser ouvida em ocasiões solenes e festivas.

A música na Igreja de São Marcos era gerida por funcionários do Estado com grandes investimentos em esforços e dinheiro. O cargo de mestre da capela era o mais cobiçado de toda a Itália. Na igreja havia dois órgãos, cujos organistas eram escolhidos a partir de um exame rigoroso. Veneza foi responsável pela melhor música de órgão de toda a Itália. A música veneziana possuía uma textura rica, mais homofônica e contrapontística, com sonoridade variada e colorida. Destacam-se na música em Veneza os madrigais e os motetes baseados em acordes e não em linhas polifônicas, como os dos compositores franco-flamengos.

Os compositores da região de Veneza escreviam para coro duplo, especialmente no caso dos salmos. Essa forma de execução oferecia um brilho às ocasiões e contribuía para incentivar o tipo homofônico de escrita coral e a organização rítmica característicos dos compositores venezianos. Além das vozes e do órgão, soavam outros instrumentos, como sacabuxas, cornetos de madeira e violas.

O compositor de maior destaque entre os mestres venezianos foi Giovanni Gabrieli, sobrinho do também importante compositor Andrea Gabrieli, compondo utilizando dois, três, quatro ou cinco coros, com uma combinação diferente de vozes agudas e graves, conjugados com instrumentos de timbres diversos, respondendo-se antifonalmente, alternando com vozes solistas e maciços sonoros. O contraste e a oposição de sonoridades tornaram-se fundamentais no estilo concertato do período Barroco.

Unidade VII



Giovanni Gabrieli

Ouçã a peça musical *O Magnum Mysterium* (1587), de Giovanni Gabrieli. Este moteto é uma das peças de destaque do compositor. O coro em oito partes está dividido em vozes agudas e graves. A abertura possui uma harmonia com acordes maiores e menores, o texto aborda o milagre do nascimento de Cristo, as frases são repetidas em diferentes combinações de vozes. Os dois coros cantam em antífona nas palavras *Beata virgo*. (Ouça em: <<https://abre.ai/eZEb>>).

Considerada a mais progressiva da Itália, a Escola Veneziana exerceu grande influência no final do século XVI e início do século XVII. Dessa forma, em diversos países europeus possuía discípulos e seguidores, como os alemães Heinrich Schütz, Hieronymus Praetorius (1560-1629) e Hans Leo Hassler, o esloveno Jacob Handl (1550-1591) e o polonês Mikolaj Zielenski (1615), entre muitos outros.

Unidade VIII

8.1. Música Vocal No Período Barroco

O termo Barroco aparece em 1733 utilizado por um crítico musical anônimo ao se dirigir à música *Hippolyte et Aricie*, de Rameau, obra estreada nesse ano e que, para o crítico, era “barulhenta, pouco melodiosa, caprichosa e extravagante”, entre outras características (GROUT; PALISCA, 2007, p. 307). Em 1750, o termo Barroco foi utilizado para descrever a fachada do Palácio Pamphili, em Roma, construída com uma ornamentação semelhante à realizada em talheres.

Hippolyte et Aricie (Hipólito e Arícia) foi a primeira ópera de Jean-Philippe Rameau, que estreou na Académie Royale de Musique, Paris, em 1º de outubro de 1733. O libreto, de Abbé Simon-Joseph Pellegrin, é baseado na tragédia de Racine, *Phèdre*. A ópera assume a forma tradicional de tragédia na música com um prólogo alegórico seguido de cinco atos. Assista a essa obra em: <<https://youtu.be/MRDJ5Dt-ZXc>>.

Os historiadores da arte dos séculos XIX e XX adotaram essa terminologia para referir-se a todo um período (1600) da arquitetura e de outras artes, de uma forma mais favorável que a utilizada na crítica musical do século XVIII. A palavra Barroco voltou da crítica de arte para a história da música por volta de 1920, referindo-se ao período que vai do século XVI até 1750, como também assim designavam como Barroco os críticos de arte. É preciso destacar que o período Barroco envolveu uma diversidade de estilos e não pode ser utilizado unicamente como uma designação de estilo, mas refere-se à cultura artística e literária de toda uma época, a um período da história da música.

Quando utilizamos o termo Barroco para designar a música de 1600 a 1750 é porque historiadores encontraram uma semelhança entre as características dessa música e as da arquitetura, pintura e literatura, por exemplo. O termo foi utilizado por muito tempo de forma negativa, no sentido de exagerado e de mau gosto. Como conversamos anteriormente, as datas de início e fim são aproximadas e não estanques. Essa é uma maneira de constituir o estudo da história da música e engloba formas de organizar o material musical, as sonoridades e formas de expressão musical, seguindo um certo número de convenções.

A Itália foi a nação mais influente em toda a Europa no domínio musical, por isso, as concepções italianas dominaram este período. Veneza era no século XVII um grande centro musical, assim como Nápoles no século XVIII. Roma influenciou a música sacra e no século XVII foi um centro de ópera e de cantata, Florença também teve um esplendor musical no início do século XVII. Já na França, a partir de 1630, houve o desenvolvimento

Unidade VIII

de um estilo musical nacional distinto da influência italiana. Na Alemanha, apesar da Guerra dos Trinta Anos (1618-1648) e da situação política, houve nas décadas seguintes um importante ressurgimento com a música de Johann Sebastian Bach. A Inglaterra, com a guerra civil e com a Commonwealth (1642-1660), sucumbiu ao estilo italiano.

A influência musical italiana, apesar de não ser absoluta, sentiu-se por toda a Europa. Destaca-se na França o compositor Jean-Baptiste Lully, de origem italiana. Na Alemanha sentiu-se essa influência tanto em Bach como em Haendel. No final do período Barroco, a música na Europa tornou-se uma linguagem internacional com raízes italianas. O período compreendido entre 1600 e 1750 é marcado na Europa por governos absolutos e muitas cortes foram centros musicais, como a corte do rei da França, Luís XIV (1643-1715), além de patronos da música, como papas, imperadores e os reis da Inglaterra e Espanha. Nesse período, a Igreja continuou a promover a música, mas com menos ênfase do que em épocas anteriores.

No período Barroco, a literatura e a arte também prosperaram, destacando-se John Donne (Inglaterra); Cervantes e Velásquez (Espanha); Corneille e Molière (França); Rubens e Rembrandt (Países Baixos); e Bernini (Itália). O século XVII foi marcante para a história da filosofia e da ciência, com as obras de Bacon, Descartes, Leibniz, Galileu, Kepler, Newton e de outros pensadores que são a base do pensamento moderno. Neste tópico conheceremos as características da música nesse período, o início da ópera e a trajetória da música vocal de câmara, sacra e instrumental.

8.2. Características Musicais

O período Barroco é marcado por grandes revoluções no pensamento, e a linguagem musical acompanhou esse movimento de substituir formas ultrapassadas de pensar. Os músicos passaram a explorar novos campos emocionais e novas linguagens por causa das novas necessidades expressivas. Inicialmente utilizaram-se de formas musicais herdadas do Renascimento para dar conta da intensidade emocional, assim a música da primeira metade do século XVII é, em sua maioria, experimental. No decorrer do século XVII consolidaram-se novos recursos de harmonia, cor e forma, em que compositores podiam exprimir adequadamente as suas ideias.

Algumas características musicais foram constantes durante todo o período Barroco. Uma dessas características era **a distinção estabelecida entre diversos estilos de composição**. Essa diferença estilística acontecia entre uma prática mais antiga e outra mais recente, entre duas categorias funcionais: a *prima prattica (stile antico)* e a *seconda*

Unidade VIII

prattica (stile moderno), ou entre a primeira e segunda práticas. Essa classificação foi criada pelo compositor Monteverdi. Embora fosse um compositor da Renascença italiana e ter desenvolvido a ópera como novo gênero musical; trabalhou com a polifonia do início da Renascença e empregou simultaneamente a técnica de baixo contínuo, uma característica importante do período Barroco, assim se tornou uma ponte entre o Renascimento e o Barroco.

A primeira prática era representada pelas obras de Willaert e caracterizava-se pelo fato de a música dominar o texto; a segunda prática era representada por Monteverdi e o texto dominava a música. Na segunda prática, ou no estilo novo, as antigas regras podiam ser modificadas e as dissonâncias eram mais livremente utilizadas para conectar a música à expressão dos sentimentos do texto.

Depois surgiram outros sistemas de classificação estilística, o mais aceito foi a divisão entre estilos *ecclesiasticus* (sacro), *cubicularis* (de câmara ou concerto) e *theatralis* ou *scenicus* (teatral ou cênico), com muitas subdivisões. Os teóricos da época tentaram descrever e sistematizar todos os estilos musicais, distinguindo-os dos restantes com características técnicas próprias.

Outra característica marcante do período Barroco é a necessidade que compositores passaram a ter de escrever música especificamente para um determinado instrumento ou voz. Lembrando que, anteriormente, a música podia ser cantada ou tocada por várias combinações de vozes e instrumentos. A escrita específica para um instrumento é denominada **escrita idiomática**.

Assim, na Itália a família do violino começa a substituir as antigas violas e os compositores desenvolveram um estilo específico para violino; já os franceses cultivaram a viola, que se tornou o instrumento de arco mais contemplado. Os instrumentos de sopro foram aperfeiçoados tecnicamente e passaram a ser utilizados levando-se em consideração seus timbres e recursos específicos. A música para instrumentos de tecla continuou a se desenvolver, começaram também as indicações de dinâmicas e a diferenciação entre os estilos vocal e instrumental.

Outra característica desse período foi o esforço de compositores em representar ideias e sentimentos com intensidade, demonstrando afetos ou estados de espírito por meio de contrastes violentos. A música deste período tinha como objetivo exprimir os afetos de um modo geral (ira, assombro etc.), não os sentimentos de um artista individualmente. A necessidade de comunicar esses afetos fez surgir vocabulários de recursos e figuras musicais.

Unidade VIII

A **Doutrina dos Afetos** foi uma teoria de estética musical amplamente aceita por músicos do período Barroco. Essa teoria propunha a utilização de recursos técnicos específicos e padronizados na composição com o objetivo de despertar emoções no ouvinte. Assim a música poderia mover os afetos do ouvinte. Através da utilização de figuras musicais tinha-se como objetivo “ilustrar ou enfatizar palavras e ideias no texto” (VIDEIRA, 2006, p. 57). A noção de afeto pode ser considerada como um estado emocional ou paixão racionalizada.

A necessidade trazida pelos diferentes estilos e linguagens, de expressão de ideias e sentimentos, e a existência de duas práticas caracterizou também duas formas de abordar o ritmo nesta época: o ritmo de métrica regular, com barra de compasso; e o ritmo livre, sem métrica, utilizado em peças solísticas, com caráter recitativo ou improvisatório.

A utilização de indicação de compasso que corresponde à uma sucessão regular de estruturas harmônicas e de acentos, separadas por barras de compasso em intervalos regulares, só se tornou usual a partir de 1650. Os dois tipos de ritmos, regular e irregular, eram utilizados com frequência para criar contraste, conforme vimos anteriormente.

Se o Renascimento foi marcado pela polifonia de vozes independentes, no Barroco a música possuía um baixo firme e uma voz aguda ornamentada com uma harmonia discreta. A inovação estava na ênfase no baixo, o isolamento do baixo e da linha do soprano e a indiferença para as partes internas. Essa forma está no sistema de notação denominado baixo contínuo, em que o compositor escrevia a melodia e o baixo.

O baixo era realizado por um instrumento como cravo, órgão ou alaúde; e reforçado por um instrumento de apoio como a viola da gamba baixo, o violoncelo ou fagote. Acima das notas do baixo o executante do instrumento de tecla ou o alaudista colocava acordes convenientes cujas notas não estavam escritas. Veja a seguir um exemplo:

RECITATIV.

Basso.

Verstockung kann Ge-wal-ti-ge verblenden, bis sie des Höchsten Arm vom Stuh-le

Continuo.

stösst; doch dieser Arm er-hebt, obschon vor

Unidade VIII

O **baixo contínuo**, como visto na figura anterior, era composto por três elementos: o texto que ilustra através do canto a história; a sustentação que é feita pelo baixo chamado de contínuo e que às vezes possui cifras que indicam preenchimentos, e o próprio preenchimento que não está escrito e é dependente da execução do instrumentista das cifras escritas no baixo, permitindo assim a improvisação.

O baixo contínuo foi um método de composição radical em relação ao tipo de contraponto realizado no século XVI. Porém, o baixo contínuo, baixo firme com um soprano ornamentado, não foi o único tipo de textura musical na época, o contraponto continuava a ser realizado e um novo tipo de contraponto começou a surgir no século XVII, dominado pela harmonia, em que linhas individuais se subordinavam a uma sucessão de acordes.

Nesse panorama, os compositores passaram a entender a dissonância (som que causa impressão desagradável ao ouvido) não como um intervalo entre duas vozes, mas como notas individuais que não se encaixavam em um determinado acorde. Assim, a utilização de dissonância no início do século XVII era experimental e ornamental. No decorrer desse século chegou-se a um acordo sobre as formas de controle da dissonância e desenvolveu-se uma perspectiva global sobre as direções tonais. Essa perspectiva era o sistema de tonalidade maior-menor, que vai se tornar corrente na música a partir dos séculos XVIII e XIX, em que:

(...) todas as harmonias de uma composição se organizam em relação a um acorde perfeito sobre a nota fundamental ou tônica, apoiando-se primordialmente em acordes perfeitos sobre a sua dominante e subdominante, com outros acordes secundários em relação a estes, e com modulações temporárias a outras tonalidades, permitidas sem se sacrificar a supremacia da tonalidade principal (GROUT; PALISCA, 2007, p. 315).

É preciso ressaltar que esse tipo de organização tonal começou já no Renascimento, o Tratado da Harmonia de Rameau (1722) formulou a teoria de um sistema que já existia há, pelo menos, 50 anos. Assim como vimos no sistema modal na Idade Média, o sistema maior-menor desenvolveu-se também a partir de uma longa prática musical. O baixo contínuo foi muito importante nesse processo, pois ressaltava a sucessão de acordes, separando-os com uma notação diferente da notação das linhas melódicas. “O baixo cifrado foi o caminho pelo qual a música transitou do contraponto para a homofonia, de uma estrutura linear e melódica para uma estrutura cordal e harmônica” (GROUT; PALISCA, 2007, p. 315).

Unidade VIII

Portanto, são características da música barroca os ritmos enérgicos; as melodias com muitos ornamentos; os contrastes de timbres de instrumentos e de sonoridades (forte e suave), e também o uso de baixo contínuo.

8.3. A Ópera

Ópera é uma obra teatral que envolve solilóquio (ato de conversar consigo próprio; monólogo; recurso dramático ou literário que consiste em verbalizar, na primeira pessoa, aquilo que se passa na consciência de um personagem), diálogo, cenário, ação e música contínua. As primeiras peças de ópera datam do início do século XVI, porém, desde a antiguidade existe a ligação entre música e teatro. Tanto na Grécia, na Idade Média, como no Renascimento utilizavam-se coros, partes líricas e partes musicadas em representações.

A ópera nasceu no Carnaval de 1597, em Florença, em uma tentativa de fazer renascer a grande tragédia grega do século V a.C, durante o Renascimento. Mas foi no período Barroco que se iniciou a concepção da ópera como obra de arte total. A ópera, nascida no século XVI, ideologicamente ligada ao Renascimento, vai se desenvolver no Barroco.

8.3.1. Princípios da Ópera

Os **madrigais** estavam muito próximos da ópera e os ciclos de madrigais foram grandes experiências na adaptação para fins dramáticos. Neles se representava uma série de cenas ou estados de alma, com diálogos, e os personagens diferenciavam-se através de grupos de vozes constantes e breves solos. A música em geral era ligeira, animada e humorística e chamada comumente de comédia de madrigal. Os dois principais compositores foram Adriano Banchieri e Orazio Vecchi, ambos contemporâneos de Monteverdi.

A **pastorela** foi um dos principais gêneros literários do Renascimento e no final do século XVI a composição poética italiana dominante. As pastorelas eram poemas que abordavam temas campestres, de natureza idílica e amorosa, com uma atmosfera de conto de fadas, requintada e civilizada. A poesia pastoril foi a última etapa do madrigal e a primeira da ópera.

A **tragédia grega** foi o modelo de música dramática considerado apropriado no Renascimento para o teatro. Havia duas teorias sobre o lugar da música no teatro grego,

Unidade VIII

uma que só os coros eram cantados e outra que todo o texto das tragédias gregas seria cantado. Essa última foi a teoria mais difundida.

No palácio de Florença, desde a década de 1570 havia uma academia informal, formada por um grupo de intelectuais e artistas, como os músicos Pietro Strozzi e Giulio Caccini, que tratavam de literatura, ciência, arte e onde se executava a nova música, sob o patrocínio do conde Giovanni de' Bardi (1534-1612). Essa era a **Camerata Fiorentina**.

Os participantes dessa academia estudavam o legado artístico greco-romano e acreditavam, a partir da música grega, que a melodia era capaz de afetar os sentimentos do ouvinte. Assim, posicionavam-se contra o contraponto vocal, pois acreditavam que várias vozes cantando simultaneamente melodias e letras diferentes, com registros e ritmos diversos, não poderiam transmitir a mensagem emotiva do texto.

Para a Camerata Fiorentina, o texto deveria ser musicado com uma melodia que ressaltasse as inflexões da fala. Assim, os florentinos substituíram a polifonia pela monodia acompanhada, canto a uma voz acompanhado por instrumentos. Desenvolveram o estilo recitativo, um intermediário entre a recitação falada e a canção, que preservava a inteligibilidade do texto dramático.

Em 1600, por ocasião do casamento de Maria de Médicis com o rei da França Henrique IV no palácio Pitti em Florença, o duque de Mântua, Vincent de Gonzague, assiste à representação da Euridice de Peri. Esse espetáculo vanguardista ilustra as teorias florentinas do *stilo rappresentativo* (estilo teatral) e do recitar cantando (falar cantando). Sete anos mais tarde, o duque encomenda a Monteverdi uma obra do mesmo tipo: assim nasce Orfeo, primeira obra prima da arte lírica, cujo sucesso fez de seu autor o compositor italiano mais célebre de sua época (SUHAMY, 2007, p. 10).

Em 30 anos após as duas óperas de Peri e Monteverdi, foram apresentadas em Florença apenas *Dafne* (1608) e *Medoro* (1619), de Marco da Gagliano (1594- 1651), *La liberazione di Ruggiero dal Visola d'Alcina* (1625), de Francesca Caccini (1587-1640), e *La Flora* (1628), de Gagliano e Peri.

A ópera se desenvolveu em Roma na década de 1620, uma cidade na época cheia de ricos e patrocinadores da ópera. As óperas abordavam temas mitológicos, episódios dos poemas épicos de Tasso, Ariosto e Marino, alguns abordavam a vida de santos e houve algumas óperas pastoris. Nas músicas das óperas romanas havia a separação do canto solístico em dois tipos: recitativo e ária. O recitativo era mais próximo da fala e as árias eram melodiosas e estróficas.

Unidade VIII

Uma companhia de Roma levou a ópera para Veneza. O primeiro teatro público de Veneza, o *San Cassiano*, foi inaugurado com a apresentação de *Andrômeda* (1637), de Benedetto Ferrari (1603-1681) e Francesco Manelli. O público pagava entrada, um marco na história da ópera que era dependente do patrocínio de mecenas ricos ou nobres. Esses espetáculos eram produções com baixo custo. A partir desse momento, a mais italiana das formas de expressão musical abraça todas as camadas sociais e, durante muito tempo, será a forma privilegiada de expressão nacional.

As duas últimas óperas de Monteverdi foram estreadas em Veneza, *Il ritorno d'Ulisse* (O Regresso de Ulisses) (1641) e *L'Incoronazione di Poppea* (A Coroação de Popeia) (1642). A ópera estava deixando os palácios e ganhando o público, em pouco tempo surgiram novas casas de espetáculos, como os teatros *San Giovanni* e o *San Paolo*, em 1650, Veneza já tinha cinco teatros de ópera.

Pier Francesco Cavalli (1602-1676) foi discípulo de Monteverdi e um dos principais compositores venezianos de ópera da época e um dos responsáveis pela popularização da ópera. Teve uma grande produção musical, cerca de 40 óperas caracterizadas pelo contraste entre árias e recitativos. Cavalli foi responsável por levar a ópera para a corte francesa, com *Calisto* (1651) e *Ercole Amante* (1662), mas elas não foram bem aceitas, o que separou a ópera francesa da italiana por muito tempo, diferenciando-as.

Por volta do século XVII, a ópera italiana já tinha o formato fundamental que viria a manter ao longo dos dois séculos seguintes. As suas características principais eram: a ênfase no canto solístico com pouco interesse pelos conjuntos e pela música instrumental; a separação de recitativo e ária; e a introdução de estilos e esquemas próprios para as árias. Ao contrário da Camerata Fiorentina, que considerava a música a serviço da poesia, para os venezianos, a estrutura musical deveria estar em maior evidência.

8.3.2. Ópera Italiana

No século XVII a ópera espalhou-se por toda a Itália, mas Veneza continuou a ser o centro, com seus teatros famosos. A ópera de Veneza deste período era cheia de intrigas, cenas sérias e cômicas, com melodias agradáveis, canto solístico e efeitos cênicos. O virtuosismo vocal ainda não estava em seu auge, que chegaria no século XVIII, mas o coro já tinha quase desaparecido e a orquestra acompanhava as vozes; a ária tinha destaque absoluto.

Nas novas árias, a construção musical estava em destaque, em comparação com os textos. Utilizava-se para a sua composição material retirado da música popular e o

Unidade VIII

acompanhamento típico deste período era a utilização apenas do cravo e do baixo para acompanhar a voz, mas as árias têm, no início e no fim, *ritornellos* orquestrais. Quando uma ária é acompanhada apenas por cravo e baixo, tendo ou não *ritornello* orquestral, ela é chamada de ária de contínuo.

Dois importantes compositores italianos foram responsáveis por levar para as cortes alemãs à ópera italiana entre os séculos XVII e XVIII, *Carlo Pallavicino* (1630-1688) e *Agostino Steffani* (1654-1728). Pallavicino atuou em *Dresden* e Steffani, em *Munique* e *Hanover*, eles influenciaram compositores do século XVIII, como *Keiser* e *Haendel*.

Ao final do século XVII começou um estilo de ópera elegante e belo. Esse estilo dominou o século XVIII e começou em Nápoles e por isso era chamado estilo napolitano. A ópera italiana do século XVIII possuía dois tipos de recitativo:

- *Recitativo secco*: era acompanhado apenas por cravo e por um instrumento baixo de apoio, utilizado para musicar longos trechos de diálogo ou monólogo, próximo da fala.
- *Recitativo obligato*: também chamado de *accompagnato*, ou *stromentato*. Era um recitativo acompanhado orquestralmente, utilizado em situações dramáticas tensas.

Alessandro Scarlatti (1660-1725) é um compositor que exemplifica esse novo estilo de ópera, especialmente as obras *Mitridate* (Veneza, 1707), *Tigrante* (Nápoles, 1715) e *Griselda* (Roma, 1721). Scarlatti utilizava a ária da capo para prolongar o momento lírico.

A ária da capo, muito presente na obra de Scarlatti, compunha-se de uma forma ternária (ABA), porém não se escreviam as duas primeiras seções. Ao final de cada seção “B”, o compositor escrevia da capo (ou D.C), significando “a partir do começo”. Na repetição da primeira parte, esperava-se que o cantor introduzisse ornamentos. Scarlatti também utilizou pela primeira vez a abertura italiana, dividida em três partes: rápida-lenta-rápida.

- Ouça *Mitridate* em: <<https://abre.ai/eZKx>>
- Ouça *Tigrante* em: <<https://abre.ai/eZKA>>
- Ouça *Griselda* em: <encurtador.com.br/eINS3>

8.3.3. Ópera Francesa

No século XVIII a ópera italiana era aceita em quase todos os países da Europa, menos na França. Como vimos anteriormente, apesar de a ópera italiana ter sido

Unidade VIII

apresentada em Paris no século XVII, ela não foi adotada na França, nem se criou uma ópera nacional francesa até 1670, sob o patrocínio de Luís XIV. Com características distintas da ópera italiana, permaneceu inalterada até 1750.

A ópera francesa estava baseada no *ballet* e na tragédia clássica francesa. O primeiro compositor de destaque foi *Jean-Baptiste Lully* (1632-1687), que combinava elementos do ballet e do teatro em uma forma que deu origem à tragédia musical (*tragedie lyrique*). Lully era um italiano que viveu em Paris desde criança. Seu libretista foi *Jean-Phillippe Quinault*, famoso dramaturgo.

A música de Lully possui coros maciços e espetaculares e danças rítmicas das cenas de *ballet*. As danças dos ballets e óperas de Lully foram muito populares e imitadas. Lully também adaptou o recitativo italiano aos ritmos da língua francesa e os compassos oscilavam entre o binário e o ternário.

Antes mesmo de começar a escrever óperas, Lully havia estabelecido a forma musical da *overture*, ou **abertura francesa**. Essas peças instrumentais, no final do século XVII e início do século XVIII, eram, além da introdução de óperas e de grandes composições, peças independentes e eram o andamento inicial de uma suíte, de uma sonata ou de um concerto.

A abertura francesa era o estilo usado por Lully e também Rameau, caracteriza-se por um início lento e majestoso de ritmo incisivo e pontuado, depois uma seção mais rápida, com o emprego da imitação. Após, seguia-se uma ou mais danças (o *ballet*), ou a repetição lenta da seção inicial.

O *overture* tinha o objetivo de criar uma atmosfera alegre para a ópera e tinha como função saudar a presença do rei que assistia ao espetáculo. As aberturas venezianas tinham funções semelhantes, mas no final do século XVII os compositores italianos de ópera escreviam introduções instrumentais diferentes, chamadas de sinfonia (*sinfonie*).

O tipo de ópera de Lully foi cultivado e sofreu mudanças, como a introdução de árias ao estilo italiano e em forma da *capo*, chamadas de *aríetes*; e o desenvolvimento de grandes cenas de *divertissement* com ballets e coros. Assim nasceu a forma mista, a denominada *ópera-ballet*, como a *L'Europe Galante* (1697), de André Campra (1660-1744).



Jean-Baptiste Lully
“Le Bourgeois gentilhomme”

Veja em: https://www.youtube.com/watch?v=2RM-6_bqXVs&ab_channel=NorwegianChamberOrchestra

8.3.4. Ópera Inglesa

A ópera na Inglaterra aconteceu brevemente na segunda metade do século XVII. Durante os reinados de Jaime I (1603-1625) e Carlos I (1625-1649) prosperou a masque, um divertimento semelhante ao ballet francês. A masque era um espetáculo de teatro que combinava música, drama, música e dança. Combinavam a performance artística com a socialização e participação aristocrática (GROUT; PALISCA, 2007).

A mais conhecida masque foi Cornus, de Milton, e música de Henry Lawes, de 1634. As masques foram realizadas durante a Guerra Civil (1642-1649), da *Commonwealth* (1649-1660) e nos anos iniciais da restauração de Carlos II (1660-1685). A *Commonwealth* foi responsável por fechar teatros e alterar o desenvolvimento da ópera inglesa. O progresso realizado foi conseguido, pois uma peça de teatro musicada podia ser chamada de concerto e, dessa forma, escapar à proibição.

Com a restauração da monarquia, esse pretexto deixou de ser necessário e, assim, todas as “semióperas” inglesas do século XVII são peças de teatro com solos e conjuntos vocais, coros e música instrumental. As únicas que são inteiramente cantadas são *Vênus e Adônis*, de John Blow (1684 ou 1685), e *Dido e Eneias*, de Henry Purcell (1689). Com a restauração, estrangeiros, especialmente franceses, foram recebidos de volta.

John Blow(1649-1708) foi organista e compositor da abadia de Westminster, muito conhecido pela ópera pastoril *Vênus and Adonis* (1683), considerada a mais antiga ópera inglesa sobrevivente e cuja música teve influência da cantata italiana, do estilo nacional inglês e do estilo francês da época. Essa ópera tem três atos e um prólogo, foi escrita para a corte do rei Carlos II. Foi professor de William Croft e Henry Purcell, sucessor de Blow, e compôs tanto música cerimonial religiosa como secular.

Henry Purcell (1659-1695) ultrapassou em fama o mestre Blow. Também foi organista da abadia de Westminster a partir de 1679 e ocupou outros cargos em

Unidade VIII

instituições musicais de Londres. Purcell compôs muitas odes para coro e orquestra, cantatas, canções, catches, hinos, serviços, fancies, sonatas de câmara e obras para instrumento de tecla e música para teatro, especialmente nos últimos cinco anos de vida.

Sua ópera trágica *Dido e Eneias* (libreto de Nahum Tate) dramatizava a história de Eneida de Virgílio. Nessa ópera a orquestra compõe-se de cordas e contínuo, só há quatro papéis principais e a representação dos três atos tem duração de apenas uma hora. A abertura segue o estilo francês e os coros homofônicos em ritmos de dança lembram os coros do compositor Lully.

Purcell realizou música de cena para peças de teatro, com diálogos falados, mas com aberturas, entreatos e longos ballets ou outras cenas musicais. Destacam-se aqui as obras *Dioclesian* (1690), *King Arthur* (1691), *The Fairy Queen* (1692, uma adaptação do *Sonho de Uma Noite de Verão*, de Shakespeare), *The Indian Queen* (1695) e *The Tempest* (1695). Depois de Purcell, durante dois séculos, a ópera inglesa ficou em segundo plano e obras de compositores italianos, franceses e alemães ficaram em evidência.

8.3.5. Ópera Alemã

Nas cortes alemãs do século XVII imperava a moda da ópera italiana, porém algumas cidades mantinham companhias nacionais em que eram apresentadas óperas em alemão de compositores nativos. Hamburgo se destacava e em 1678 inaugurou o primeiro teatro público de ópera europeu depois de Veneza. A ópera de Hamburgo permaneceu até 1738 e durante esses 60 anos muitos compositores alemães criaram uma escola nacional de ópera.

Os modelos venezianos e franceses influenciaram a música dos compositores alemães e os libretos das óperas alemãs eram traduções ou imitações dos poetas venezianos. A ópera alemã teve influências nacionais, como o drama escolar e a canção solística alemã.

Por volta de 1700, a ópera era designada de *Singspiel*, uma peça com música; em algumas delas o diálogo era falado ao invés do recitativo. E quando o recitativo era utilizado, seguia o estilo da ópera italiana. Algumas árias, especialmente nos séculos XVII e XVIII, eram escritas no estilo francês e com os ritmos de danças francesas.

Considerado um dos grandes compositores de ópera alemã, Reinhard Keiser (1674-1739) escreveu mais de cem obras para o palco de Hamburgo. Suas óperas uniam as características italianas e alemãs. Os temas e a concepção geral eram semelhantes às

Unidade VIII

óperas venezianas e as árias eram virtuosísticas. Suas melodias eram sérias e expressivas e suas harmonias organizadas e com uma estrutura ampla e clara.

Assim como outros compositores alemães, Keiser criava uma textura polifônica rica e combinações variadas de instrumentos orquestrais, compôs música em muitos gêneros, como música sacra, música de câmara e balé francês, mas dedicou-se mais à ópera. Compôs óperas sobre temas pastorais, cômicos, bíblicos, românticos, históricos e mitológicos. Acreditava que a música deveria expressar as emoções e motivações mutáveis dos personagens do drama. Muitas de suas obras se perderam durante a história.

As últimas óperas de Keiser tinham uma influência maior da ópera italiana, com adaptações nas formas de ária, estruturas cênicas e linguagem musical dos italianos. A música italiana tornou-se uma prática padrão nas composições alemãs.

8.4. Música Vocal De Câmara

Grande parte da produção musical profana escrita era música de câmara e envolvia vozes. A música de câmara, por estar livre da representação, permitiu aos compositores novas formas de organização das ideias musicais. A ária estrófica foi retomada na composição vocal, uma forma de musicar poemas, mais simples que a polifonia, consistia na repetição da mesma melodia, com modificações rítmicas para cada estrofe do poema ou a realização de uma nova música para cada estrofe, chamada de variação estrófica.

8.4.1. Estilo *Concertato*

O estilo *concertato* surgiu da prática de escrever partes distintas para vozes e instrumentos ou para suas combinações. A ideia é a conjugação de partes diferentes e contrastantes em um todo harmonioso. Giovanni Gabrieli aproveitou as condições especiais da Catedral de San Marco, em Veneza, para desenvolver o estilo *concertato*, com a oposição de "solos unívocos" compostos de massas "mono-instrumentais" em grupos concertantes, todos eles tratados como solistas. O sistema harmônico substituiu a escrita contrapontística e as partes vocais eram sustentadas simplesmente pelo baixo contínuo.

Em um madrigal, instrumentos se harmonizam com as vozes com igualdade. Um concerto sacro é uma peça vocal sacra com instrumentos. O concerto é entendido hoje em dia como uma obra para solistas e orquestra, mas possuía um sentido mais amplo. Assim, o estilo *concertato*, na verdade, não é um estilo, mas a união de vozes e instrumentos, sem

Unidade VIII

que os instrumentos se limitem a dobrar as vozes, tendo vozes independentes, característica do século XVII.

Monteverdi inventou um tipo de música a que deu o nome de estilo *concitato*, uma das características desse estilo é a rápida reiteração de uma única nota, nas sílabas pronunciadas com a voz ou com instrumentos. Este estilo era utilizado para demonstrar sentimentos e ações de natureza guerreira.

O estilo musical de Monteverdi e outros compositores da época misturavam diversos elementos, o que resultou em um aumento e um enriquecimento dos recursos descritivos da música. A separação entre recitativo e ária permitiu ao compositor maior liberdade na escrita das melodias, originando o estilo de bel canto na escrita vocal, que influenciou também a própria escrita instrumental no período Barroco e posterior.

8.4.2. Gêneros De Música Vocal Solística

As monodias como madrigais, árias estróficas, canções e outras canções em ritmos de dança, eram mais conhecidas do que a música de ópera contemporânea, cantadas em toda a parte e publicadas em grandes quantidades em coletâneas de madrigais, árias, diálogos, duetos etc. Um importante compositor de canções solísticas, além dos madrigais e motetes polifônicos do século XVII, foi *Sigismondo d'India* (1582-1629).

A cantata (peça para ser cantada), conhecido gênero do período Barroco, designava diferentes tipos de composição. Por volta do século XVII, a palavra cantata passou a designar a composição para voz solista com acompanhamento de contínuo, em várias partes, entremeadas de recitativos e árias, sobre um texto lírico ou às vezes semidramático. Podia ser profana ou religiosa.

Os compositores Luigi Rossi (1597-1653), Giacomo Carissimi (1605-1674), conhecido também como compositor de oratório sacro, e o compositor de ópera, Antonio Cesti destacaram-se na composição de cantatas. Em outros países, os compositores tinham um caráter nacional, como Heinrich Albert (1604-1651) e Andreas Hammerschmidt (1612-1675); e os compositores ingleses por volta do século XVII, como Nicholas Lanier (1588-1666), John Wilson (1595-1674) e Henry Lawes (1596-1662) (CANDÉ, 1994). O compositor alemão Johann Sebastian Bach escreveu mais de 200 cantatas, como *Jesus Bleibet Bleibet Meine Freude* (Jesus, Alegria dos Homens). A cantata é o principal elemento musical do culto luterano. Em suma, a música vocal de câmara apresentava-se, no início do século XVII, sob muitas formas e estilos, combinando elementos do madrigal,

Unidade VIII

do concerto, da monodia, das canções de dança, das linguagens nacionais, do recitativo dramático e da ária de bel canto (GROUT; PALISCA, 2007, p. 335).

A cantata começou como uma variação estrófica, mas desenvolveu-se para uma forma composta por muitas seções contrastantes. No final do século adquiriu uma forma mais definida de recitativo e árias alternados: dois ou três de cada, para solista com acompanhamento de contínuo, sobre um texto com caráter amoroso, sob a forma de uma narração ou solilóquios, tendo assim a execução de dez a 15 minutos de duração.

Assemelhava-se a uma cena de ópera, diferia principalmente pelo poema e a música serem mais intimistas do que na ópera, era destinada para a execução em uma sala, sem cenários ou figurinos teatrais, para um público menor e mais seletivo do que o dos teatros de ópera. Por ser mais intimista, permitia experimentações e a maioria dos compositores de ópera italianos do século XVII escreveu muitas *cantatas*, como Carissimi, L. Rossi, Cesti, Legrenzi, Stradella e Alessandro Scarlatti.

Além da cantata escrita para uma voz e contínuo, havia obras vocais de câmara para mais de uma voz e com acompanhamento de conjunto e *ritornellos*. O trio sonata, ou dueto vocal de câmara, com duas vozes agudas no mesmo registro e baixo cifrado, foi utilizado por Stefani e mais tarde, Bach e Haendel. Outro gênero, entre a cantata e a ópera, era a serenata; peça semidramática escrita para uma ocasião especial, com textos alegóricos e executada por uma pequena orquestra e vários cantores, muito utilizada pelos compositores do fim do século XVII e século XVIII. A cantata italiana foi imitada em outros países, mas não na mesma medida que a ópera.

8.5. Música Sacra E Instrumental No Período Barroco

O filósofo francês Noël Antoine Pluche, por volta de 1740, dividiu a música em dois gêneros: a música barroca e a música cantante. Para Pluche, a música instrumental, ousada e rápida como as sonatas italianas, era barroca. Já a música que imitava os sons naturais da voz humana, comovente, era a música cantante. Nessa época, em Paris, podia-se ouvir as obras mais recentes italianas e as nacionais, as melodias sentimentais vocais (música cantante) de Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736) e a música virtuosística e difícil (música barroca) de Vivaldi (1678-1741).

Esses contrastes caracterizam, especialmente, o final do período Barroco, em que também Bach e Haendel escreveram as suas obras mais importantes. Ao final do século XVIII, Veneza continuava a atrair músicos e a música era ouvida nas ruas, nas casas e nos teatros. As festividades públicas em Veneza eram numerosas e havia um grande

Unidade VIII

esplendor musical. A cidade era um centro de impressão de partituras de composições de música sacra, música instrumental e ópera. Havia espetáculos de teatro o ano todo e podia-se ver mais de dez óperas por ano.

Também eram frequentes os programas musicais patrocinados por particulares, por confrarias religiosas e pelas academias. Os serviços religiosos eram grandes concertos instrumentais e vocais.

O espírito do estilo barroco na música, na pintura e na arquitetura caracterizou-se pela teatralidade, pela grandiosidade e pelos efeitos de brilho. O barroco nasceu na Itália como consequência da Contrarreforma, com o objetivo de reconquistar, através do impacto cultural, a influência da Igreja Católica. Seus ideais estéticos se espalharam por toda a Europa, em todas as artes (MEDAGLIA, 2008, p. 53).

Assim, o Barroco na música foi marcado pela grandiosidade e efeitos espetaculares, a nobreza e os mais abastados se interessaram pela música profana, o que permitiu o seu crescimento, a música instrumental se torna tão importante quanto a música vocal. A implantação de uma dramaturgia sonora apareceu não só com a ópera, como também na música religiosa, nos oratórios ou nas cantatas. Três grandes formas do estilo barroco se destacam: a ópera, o oratório e a cantata. Essas três formas fazem uso da declamação dramática (recitativo), canção-solo acompanhada (árias e arioso), coros e orquestra.

8.5.1. Música Sacra E Oratório

As mudanças dos séculos XVI e XVII afetaram a música sacra tão profundamente quanto a música profana. A monodia, o baixo contínuo e o estilo concertato também fizeram parte da música sacra, porém a Igreja Católica nunca abandonou completamente a polifonia ao modo de Palestrina.

A forma do grande concerto, que teve origem em Gabrieli e na escola veneziana, foi muito importante para a composição no início do século XVII. Houve composições de música sacra para grandes conjuntos de cantores e instrumentistas, o compositor de destaque nesse estilo foi Orazio Benevoli (1605-1672), que escreveu missas com mais de quatro coros e baixo contínuo, dispostos em pontos e níveis diferentes na ampla basílica de S. Pedro.

Além do grande concerto, o concerto para poucas vozes, em que duas ou três vozes solistas cantavam acompanhadas por um contínuo, era mais familiar ao paroquiano e seu compositor de destaque foi Lodovico Viadana (1560-1627). Combinava-se, dependendo das possibilidades, o grande concerto com o concerto para poucas vozes, Monteverdi era

Unidade VIII

notável nessa combinação e também Alessandro Grandi (1575-1630). O aparato cênico também foi utilizado na música sacra. Em 1600, Emílio de Cavalieri apresentou uma peça educativa com música em Roma intitulada *La rappresentatione di anima e di corpo* (A Representação da Alma e do Corpo); a mistura de monodia, declamação coral, música instrumental com ritmo de dança e árias melodiosas estariam nas posteriores óperas e oratórios.

A tendência dramática originou em Roma uma série de diálogos sacros que combinavam narrativa, diálogo e meditação ou exortação, mas que, geralmente, não eram para ser apresentados em cena. Essas obras passaram a ser chamadas, mais tarde, de oratórios (ou oratórias), pois eram executadas no oratório da igreja. O libreto de um oratório era em latim (oratório latino), ou em italiano (oratório *volgare*). O compositor de destaque do oratório latino no século XVII foi Gioacomo Carissimi. O oratório distinguia-se da ópera pelo tema religioso, pela presença do narrador, pelo coro dramático, narrativo e meditativo e por que os oratórios não se destinavam a ser teatralmente encenados. A ação era narrada ou sugerida, mas não representada. Assim como a ópera, o oratório utilizava recitativos, árias, prelúdios e ritornellos instrumentais.

O oratório tinha um libreto em verso e não estava limitada às convenções da música litúrgica, era executado em concertos sacros e substituía a ópera durante a Quaresma e quando os teatros estavam fechados. Eram apresentados também em palácios de príncipes e cardeais, academias e outras instituições.

Os oratórios tinham duas partes, separadas por um sermão ou refeição, quando eram realizados nas residências. O oratório latino foi abandonado após Carissimi e o oratório *volgare tonouse* usual. Quase todos os compositores de ópera do período Barroco escreveram oratórios também, pois havia pouca ou nenhuma diferença entre os estilos.

Assim como a ópera francesa, a música sacra francesa teve um caminho diferente da música sacra italiana. Na capela real de Luís XIV, o motete sobre um texto bíblico era o gênero mais cultivado, e no final do século XVII, grandes motetos foram realizados por compositores como Lully, Charpentier e Henri Dumont (1610-84). Os grandes motetos eram peças com várias partes: prelúdios, solos, conjuntos e coros. São características deste tipo de peça as oscilações entre compasso binário e ternário. Destacam-se como compositores de música sacra na corte de Luís XIV, Michel-Richard de Lalande (1657-1726) e François Couperin (1668-1733).

Na música sacra anglicana destacam-se os hinos e serviços. Entre os muitos compositores ingleses de música sacra destacaram-se John Blow e Henry Purcell. Purcell

Unidade VIII

destaca-se pelas composições sacras sobre textos não litúrgicos, peças para uma ou mais vozes solistas, com acompanhamento de contínuo, para uso religioso privado.

A Itália teve grande influência na música sacra na Áustria e Alemanha. Os alemães por vezes utilizavam as técnicas da monodia e do concertato, escreviam motetes sobre textos bíblicos, muitos no início do século XVII em estilo de grande concerto, madrigais italianos e concertos para poucas vozes. O maior compositor alemão do século XVII foi Heinrich Schütz (1585-1672).

Ele estudou em Veneza com Giovanni Gabrieli, foi mestre de capela em Dresden e maestro da corte em Copenhague. As suas composições profanas se perderam, sobrando apenas as sacras. As obras de Heinrich Schütz unem os estilos italiano e alemão, apenas um elemento do estilo luterano não fazia parte de sua obra, Schütz não utilizava melodias tradicionais dos corais, apenas os textos.

O período de 1650 a 1750 foi muito importante para a música luterana. Todos os compositores luteranos trabalharam com coral, reflexo dos primeiros tempos da Reforma. Com a prática do canto congregacional de corais com acompanhamento de órgão, houve a produção de composições num novo estilo, com um movimento uniforme de notas iguais, com fermata a cada final de frase, o tipo de coral típico das obras de J. S. Bach.

Três elementos musicais são importantes na música luterana: o coro concertato sobre um texto bíblico, como Schütz e outros compositores estabeleceram; a ária solística, com um texto estrófico não bíblico; e o coral, com seu próprio texto e melodia tratada de formas diferentes. A partir destes elementos, três concertos sacros podiam ser compostos:

O concerto podia ser constituído por: (1) apenas árias ou árias e coros, em estilo concertato; (2) apenas corais, também em estilo concertato; (3) corais e árias, sendo os primeiros, quer em versões harmônicas simples, quer em estilo concertato. Embora se dê muitas vezes a estas combinações o nome de cantatas, a designação mais apropriada é a de concerto sacro (GROUT; PALISCA, 2007, p. 381-382).

A música luterana não utilizava somente textos alemães, certas partes do serviço eram cantadas em latim, como o Magnificai e o Te Deum, assim como motetes, em latim e também em alemão. Em 1700, Erdmann Neumeister (1671-1756), de Hamburgo, teólogo ortodoxo e poeta, criou um novo tipo de poesia sacra destinada a ser musicada, a chamada cantata. No fim do século XVII os textos das composições luteranas eram retirados de passagens da Bíblia ou da liturgia da Igreja. Neumeister acrescentou a este

Unidade VIII

repertório estrofes de poesia que comentavam e explicavam textos das Escrituras, esses textos eram musicados como ariosos ou árias. Neumeister e outros compositores escreviam sua poesia no estilo madrigal, com versos de métrica desigual e com rimas irregulares. Muitas cantatas e as árias da Paixão segundo S. Mateus de Bach são exemplos desse estilo de madrigal.

Neumeister e outros poetas luteranos do início do século XVIII escreveram ciclos de cantatas, para serem usados ao longo de todo o ano litúrgico. A aceitação deste novo tipo de cantata foi de grande importância para a música luterana. J. S. Bach foi o maior mestre da cantata sacra, mas houve vários compositores que se destacaram: Johann Philipp Krieger (1649-1725), Johann Kuhnau (1660-1722), Friedrich Wilhelm Zachow (1663-1712), Christoph Graupner (1683-1760), Johann Mattheson (1681-1764) e Georg Philipp Telemann (1681-1767). No tempo de Bach, Telemann e Haendel eram considerados os maiores compositores vivos.

8.5.2. Música Instrumental

A música instrumental também foi influenciada pelos estilos de ária e de recitativo, mas a prática do baixo contínuo foi ainda mais importante para a música instrumental. A partir da primeira metade do século XVII, a música instrumental tornou-se tão importante como a música vocal, porém as formas musicais não estavam padronizadas. Nesse primeiro momento, a música instrumental pode ser dividida em alguns tipos, porém é preciso lembrar que estas classificações não preenchem todas as possibilidades:

- β Tipo *fugado*: peças em contraponto imitativo contínuo, como:
 - β *ricercare*, fantasia, *fancy*, *capriccio*, fuga, *verset*, entre outros;
- β Tipo *canzona*: peças em contraponto imitativo descontínuo, às vezes com elementos de outros estilos, estas peças vão originar a sonata da *chiesa* (da igreja);
- β Peças que efetuam variações sobre uma dada melodia ou baixo como:
 - β a *partita*, *passacaglia*, *chaconne*, *partita* coral e prelúdio coral;
- β Danças e outras peças em ritmos de dança mais ou menos estilizados que podem estar agrupadas ou integradas como numa suíte;
- β Peças de estilo improvisatório para um instrumento de tecla ou alaúde solista como:
 - β *toccatà*, fantasia e prelúdio.

Unidade VIII

Os termos como *ricercare*, fantasia, *fancy*, *capriccio*, sonata, sinfonia e *canzona* são comuns nas composições instrumentais polifônicas do início do século XVII. Para os compositores, cada uma representava uma tradição e um conjunto de precedentes que eram respeitados. Era importante o sentido dos gêneros no princípio do século XVII. O período foi muito rico em estilos composicionais e destacaremos alguns deles.

O *ricercare* do século XVII é uma composição breve e séria para órgão ou instrumento de teclado, em que um tema é desenvolvido continuamente em imitação. A **fantasia** tinha uma proporção e organização formal mais complexa que o *ricercare*. Era um tipo de composição de tecla do início do século XVII. Alguns dos principais compositores de fantasias deste período foram Samuel Scheidt (1587-1654), Heinrich Scheidemann (c. 1596-1663). A **canzona** possuía um material melódico mais vivo, mais ritmicamente marcado, e os compositores tendiam a sublinhar a divisão deste material em seções, como na *chanson* francesa.

O termo fuga denomina um estilo de composição e uma forma específica, muito mais um estilo composicional do que uma forma. O estilo fugado surgiu na segunda metade do século XVII, derivando de modelos vocais como o moteto, a *chanson* e o madrigal e de modelos instrumentais como o *ricercare*, a *canzona* e a fantasia. Foi com Bach que alcançou um novo patamar. A fuga, ao equilibrar as organizações contrapontísticas e tonal, é o ponto máximo do Barroco tardio. A fuga não é algo fácil de descrever. Ela é uma obra vocal, instrumental ou ambos, com três a cinco vozes em geral. O prelúdio coral é uma composição para órgão, sobre um coral luterano (*cantus firmus*), que teve seu apogeu no período barroco, especialmente em países de fé luterana.

As músicas ligadas à dança tiveram grande importância, os seus ritmos influenciaram o restante da música, tanto vocal como instrumental, sagrada e profana. Uma sequência de danças é chamada de suíte e, desde o Renascimento, designa uma peça musical com vários movimentos breves com diferentes tipos de danças barrocas.

As primeiras danças foram compostas para o alaúde. Para ter uma unidade, as danças compartilhavam a mesma tonalidade, mas organizadas para criar contraste entre tempo e métrica. A suíte é considerada antecedente da forma sonata, que se estabeleceu no próximo período histórico, e também uma das primeiras manifestações orquestrais modernas. A suíte tinha uma estrutura fixa: *Allemande* (lenta), uma *Colorante* (rápida), uma *Sarabande* (lenta) e uma *Gigue* (rápida). Ela poderia ter de três até sete movimentos. Johann Sebastian Bach e Haendel foram os responsáveis pelo apogeu da suíte no século XVIII.

Unidade VIII

No século XVIII as sonatas se dividiam em duas categorias: sonata da chiesa (da Igreja) e sonata de câmara. As sonatas da chiesa eram mais introspectivas e as sonatas de câmara eram a versão camerística das suítes. Dessa forma, as sonatas de câmara tinham de três a sete movimentos, alternando rápidos com lentos. No final do Barroco (1750) não havia a diferenciação entre sonatas de Igreja e de Câmara e elas estabeleceram um esquema de três a quatro movimentos.

O concerto grosso designava uma obra para um grupo de solistas, em geral dois violinos e um violoncelo, que dialoga com o resto da orquestra, e às vezes unindo-se à orquestra no chamado tutti, criando contrastes característicos do Período Barroco. É uma forma somente instrumental. Esse gênero derivou-se da música veneziana a coro duplo e da suíte de danças. Alguns compositores utilizaram simplesmente a denominação de concerto, sinfonia ou sonata para a forma do concerto grosso. O concerto grosso pode ser dividido em quatro movimentos, alternando lentos e rápidos.

O concerto solo nasceu a partir do concerto grosso, nele um único instrumento contrasta com toda a orquestra de cordas. Esse contraste ampliou-se no decorrer do tempo, e os solos eram passagens difíceis e expressivas. Em sua maioria, os concertos solos possuíam três movimentos: rápido – lento – rápido. A questão dos gêneros musicais orientou os compositores no século XVII, o meio de execução instrumental para o qual a composição se destinava guiava a criação. Em um momento de novas possibilidades permitidas pelos órgãos modernos, pelo cravo com dois teclados, pela família dos violinos, os instrumentos contribuíram para novas linguagens e estruturas formais.

8.6. Principais Compositores Do Período Barroco

Há uma enorme quantidade de compositores que surgiram no período Barroco. Os principais nomes na Itália foram Claudio Monteverdi (1567-1643), com seus madrigais e óperas; Alessandro Scarlatti (1660-1725), chefe da ópera de Nápoles; Domenico Scarlatti (1685-1757), autor de centenas de sonatas para cravo; Arcangelo Corelli (1653-1713) e Antonio Vivaldi (1678-1741), ambos autores de centenas de concertos e peças de câmara, especialmente repertório para cordas.

Na França foram Jean-Baptiste Lully (1632-1687), que escreveu óperas e balés; François Couperin (1668-1733), autor de obras para cravo; Jean-Philippe Rameau (1683-1764), compositor de óperas, balés, música para teclado e teórico.

Unidade VIII

Na Inglaterra, destacou-se Henry Purcell (1659-1695), compositor de música dramática e instrumental de vários tipos; Georg Friedrich Haendel, alemão que estudou na Itália, destacou-se na Inglaterra.

A Alemanha destaca-se na música instrumental e na música religiosa. Johann Hermann Schein (1586-1630), Samuel Scheidt (1587-1654) e Johan Jakob Froberger (1616-1667) escreveram música para teclado; Heinrich Schütz (1585- 1672), importante compositor de música vocal do século XVII, com música coral, cantatas, oratórios e paixões; Michael Praetorius (1571-1621), compositor de música coral tanto dos estilos renascentista como Barroco; Dietrich Buxtehude (1637-1707) e Johann Pachelbel (1653-1706), precursores de J. S. Bach na música para órgão e cantatas religiosas.

Dois autores se destacam na música do período Barroco: Johann Sebastian Bach (Eisenach 1685 – Leipzig 1750) e Georg Friedrich Haendel (Halle 1685 – Londres 1759). Bach destacou-se na música religiosa e instrumental, e Haendel, nos oratórios e nas óperas.

Unidade IX

9.1. Classicismo

Na busca de criar uma sociedade livre dos entraves feudais e aristocráticos, ampliando o progresso material, sucederam grandes e violentas mudanças nos panoramas europeu e mundial: as lutas pela Independência nos Estados Unidos (1776) e nas colônias latino-americanas (a partir de meados do século XVIII), o início da Revolução Industrial, a vigorosa Revolução Francesa e as guerras Napoleônicas. Cada fato complementou o outro em torno dos ideais de Liberdade, Igualdade e Fraternidade. Na filosofia, o Iluminismo incentivava a discussão política em torno das noções de democracia, república, direitos humanos etc. e, também, das crenças religiosas, que foram livremente admitidas e toleradas, bem como duramente criticadas.

Nas artes do período, desenvolveu-se o estilo Neo Clássico (ou Arcadismo) da Literatura e das Artes Visuais. Esta estética defende, num sentido amplo, o racionalismo, a procura do belo, a perfeição, o equilíbrio, a simetria, a proporção, a imitação não da natureza, mas de obras de outros autores.

A palavra "classe" indicava o cargo militar e a posição social de cada indivíduo na sociedade romana e o condicionava a um grau de instrução específico. Na Idade Média e, depois, no Renascimento, passou a designar as obras filosóficas, jurídicas e literárias produzidas pelos gregos e romanos que deveriam ser lidas, estudadas e apreciadas nas universidades. Na História da Arte, derivando-se desta situação, passou a designar toda obra produzida entre os séculos XIV e XVIII inspirada na estética greco-romana. Atualmente, clássico é o conceito que damos a qualquer obra, independente de época, estilo ou origem, considerada modelar, pioneira e de qualidade, reveladora da inteligência e sensibilidade humanas.

A expressão "música clássica" é, comumente, sinônimo de música erudita. O termo Classicismo foi aplicado, *a posteriori*, pelos historiadores, à música compreendida entre 1750 e 1800.

9.1.1. Características Gerais

A música deste período é tonal, isto é, todos os acordes são trabalhados em vista de suas funções. Esta organização, que foi feita por Bach, Rameau e outros do final do século XVII e início do século XVIII, propiciou:

- ♫ Maior riqueza harmônica (vinte e quatro tonalidades: doze escalas maiores e doze menores);

Unidade IX

- ♪ O entendimento do mecanismo dos encadeamentos dos acordes e das modulações);
- ♪ Um planejamento mais orgânico e mais fluente na composição (os compositores estavam mais preocupados em elaborar estruturas sonoras abstratas e não precisavam de muletas extramusicais, como a teoria dos afetos) ;
- ♪ A exploração de um maior contraste de tonalidades entre um andamento e outro;
- ♪ Abandono do baixo-contínuo, pois os acordes passaram a ser escritos completos;
- ♪ A afinação mais precisa e uniforme dos instrumentos musicais, podendo combinar muito mais entre si e tornando a orquestração mais rica;
- ♪ A invenção da armadura de claves.

No classicismo a dinâmica passou a ser explorada em todas as suas possibilidades. Nos períodos anteriores não se usava, ou melhor, não se indicava objetivamente alguma mudança de nuances deste parâmetro. Na última fase do Barroco, havia somente indicações de contrastes entre trechos musicais em "piano" e "forte". Já os clássicos tiveram a ideia de se utilizar do "crescendo" e do "decrescendo", graduando a dinâmica e inventando seus respectivos sinais. Esta técnica foi muito desenvolvida pelos compositores de Mannheim (Alemanha) e divulgada posteriormente por Haydn e Mozart.

Novos instrumentos apareceram: entre eles o piano (inventado em 1698 por Bartolomeo Cristofori – 1655/1731, para que tivessem à mão um instrumento de teclado que pudesse dar sons suaves e fortes) e o clarinete (inventado no início do século XVIII por Jacob Denner - 1681/1735). Melhoraram os mecanismos e as extensões do oboé e do fagote. O violoncelo ganhou uma ponta para apoiá-lo no chão (antes era preso entre as pernas pelo executante) e descobriram a maravilha do seu timbre.

A orquestra sinfônica ("orquestra que toca sinfonias") se padroniza com o quinteto de cordas, sopros de madeira aos pares, flautas, oboés, clarinetes e fagotes, sopros de metal aos pares (trompas e trompetes) e um par de tímpanos. O número total chegava ao máximo de 35 executantes. Joseph Haydn inventou o quarteto de cordas (dois violinos, viola e violoncelo), uma combinação soberba de música de câmara. Os antigos consortes renascentistas e barrocos começam a desaparecer: as flautas-doce, as violas medievais, entre outros, são excluídos do repertório.

Unidade IX

O regente ainda dirige a orquestra do cravo, do piano ou como primeiro-violinista. Nas óperas e outras peças com muitos executantes, a solfa e o bastão foram deixados de lado em troca da batuta, pequena vareta para orientação dos músicos, mas ela só se tornou comum no século XIX. Muitos preferiam usar as mãos.

9.2. Forma

Os compositores austro-alemães, estabelecidos em Viena, elaboraram grandes formas musicais abstratas devido a quatro fatores básicos:

- ♫ A organização do sistema tonal;
- ♫ As características da arte da época que buscava clareza, proporção e equilíbrio;
- ♫ A necessidade de expressar a filosofia iluminista, racional e científica;
- ♫ A censura política no universo da cultura alemã (a literatura e o teatro eram vigiados).

9.2.1. Forma Sonata

Recebeu este nome porque era usada nas peças chamadas sonatas. Há vários nomes alternativos: "sonata forma", forma "allegro-de-sonata" (neste caso é um equívoco, pois outros andamentos eram compostos desta maneira); forma "tripartite-de-sonata", entre outros nomes.

Surgiu dos desdobramentos de experiências levadas a cabo por Pergolesi e Carl Philip Emmanuel Bach e os compositores vienenses a fixaram assim:

- ♫ **EXPOSIÇÃO:** o primeiro tema é apresentado na tonalidade principal e depois vem um segundo na tonalidade secundária, subordinada à primeira tonalidade;
- ♫ **DESENVOLVIMENTO:** os temas são modulados (mudanças de tonalidades) e trabalhados de várias maneiras (variação melódica e mudança no ritmo entre outras coisas);
- ♫ **REEXPOSIÇÃO:** os temas voltam, mas o segundo tema tem uma pequena modificação, voltando na tonalidade principal, o que causa uma surpresa, e ao mesmo tempo dá o equilíbrio musical necessário.

No meio de tudo isto há uma complexa trama musical com pontes modulatórias (chamadas também de brincadeiras ou divertimentos, geralmente em forma de arpejos ou de escalas ascendentes e descendentes), mudando para a nova tonalidade ou

Unidade IX

embelezando a composição, com *codettas* (fechando seções intermediárias) e com *coda*, para encerrar a peça. As pontes, a *codetta* e a *coda* podem extrair elementos dos temas nas suas configurações. No final do século XVIII, os compositores colocaram uma seção introdutória, no primeiro andamento, com um tema novo, normalmente em andamento lento.

9.2.2. Forma Canção

Seguindo o modelo ternário, a forma canção é derivada da ária-da-capo e do *lied*. O seu esquema é o seguinte:

- ♫ **Seção A:** tema principal;
- ♫ **Seção B:** tema secundário;
- ♫ **Seção A:** tema principal com alguma mudança de aspecto (melódico, instrumental, etc.).

Com o tempo, os compositores passaram a colocar uma introdução, pontes modulatórias, *codettas* e *coda* final.

9.2.3. Forma Sinfônica

A sinfonia ou forma sinfônica, nada mais é que uma sonata composta para orquestra. Outra diferente característica que apresenta está relacionado ao seu número de movimentos. Ao invés de três movimentos como a tradicional sonata, a passa a possuir quatro movimentos, sendo: rápido - lento - minueto - muito rápido. Dois dos maiores compositores de sinfonia foram *Joseph Haydn* e *Wolfgang Amadeus Mozart*.

Haydn foi o primeiro nome da tríade "clássica", seguido cronologicamente por Mozart e Beethoven, responsável pelo aperfeiçoamento de uma nova linguagem musical. Seu material sonoro principal foi o folclore musical da Baixa Áustria, e nesse sentido sua música é inconfundivelmente austríaca. O enriquecimento da música instrumental conquistado por Haydn transformou-se num idioma universal falado por todos os músicos modernos, e não só pelos clássicos vienenses.

Tendo uma grande experiência em grupos ambulantes de rua, Haydn pode observar e compreender a autossuficiência de um grupo de cordas, pois, a presença de um baixo contínuo sustentando a harmonia, era impossível. Em função da percepção dessa autossuficiência, e levando esse embrião para suas composições, Haydn passou a ser considerado o "pai do quarteto de cordas".

Unidade IX

Mozart deixou em seu legado o que se pode dizer como sendo um grande livro de receitas. Basicamente sistematizou, sintetizou e consolidou a forma clássica de se compor. No século XVIII, a forma concerto ainda não estava muito bem definida, não havendo muita distinção entre forma concertante e a música para orquestras de câmara. Assim, apesar de suas 41 sinfonias escritas, os concertos para piano de Mozart contribuíram decisivamente para a fixação da forma, desenvolvendo-se em escala mais ampla. Em outras palavras, para uma boa assimilação e compreensão da forma de um concerto, o estudo das obras para piano de Mozart, serão a melhor referência.

Embora sendo aclamado pelo romantismo, Beethoven era de fato um compositor do período clássico. Porém, dadas suas nuances, qualidade e quantidade de elementos explorados em suas obras, foi considerado o marco da transição do período clássico para o período romântico, tanto que, suas últimas obras são estudadas como românticas. Uma de suas grandes inovações, foi a inserção de um coral no último movimento da 9ª sinfonia.

9.2.4. Forma Romance

É a ornamentação de um tema, geralmente de caráter “*cantábile*”, passando por várias tonalidades. Muitas vezes esta forma é fundida com a forma canção. Mozart, Haydn, Beethoven, entre outros, a utilizaram em seus andamentos lentos.

9.2.5. Temas e Variações

Está relacionado à modificação de um tema. Pode ocorrer em vários níveis: mudança na melodia, na tonalidade, no arranjo harmônico, no ritmo, na expressão e no caráter, na dinâmica, no andamento, no timbre, na articulação, na ornamentação, etc. A maneira como o tema sofrerá tais variações ao ser trabalhado pode ser invenção própria ou de outro compositor, isto é, uma releitura do tema.

Geralmente o modelo a ser seguido é:

TEMA - VAR. 1 - VAR. 2 - VAR. 3 - ... - VAR. "N"

Pode haver introdução, pontes, *codettas* e *coda*.

9.2.6. Forma Minueto e Trio

Os compositores utilizavam-se muitas vezes do minueto para dar um caráter mais ameno e gracioso a uma peça, aliviando assim um pouco o cerebralismo das outras formas. Entretanto, mesmo mantendo o seu caráter original, não serve para dançar.

A sequência obedece ao esquema:

Unidade IX

- ♪ MINUETO (tom principal)
- ♪ TRIO (tom secundário)
- ♪ MINUETO (repetição do início)

O trio é um segundo minueto e as diferenças entre os dois é:

- ♪ MINUETO - é vivo, forte e com orquestração cheia;
- ♪ TRIO – é calmo, leve e com poucos instrumentos.

Haydn, nas suas últimas obras, começou a substituir o ritmo do Minueto (uma dança que estava saindo da moda no final do século 18) pelo Scherzo ("brincadeira" em italiano), uma peça livre com carácter mais rítmico e jocoso, seguido por um Trio, mais terno.

9.2.7. Forma Rondó

Esta forma foi desenvolvida, desde a Idade Média, a partir da correspondente forma poético-musical. É uma sucessão de refrões (ou estribilhos) e estrofes (ou coplas).

Tem o seguinte esquema básico:

A-B-A-B-A

Em música, a seção A é chamada de tema principal e está sempre no tom principal. A seção B é denominada episódio e sempre está numa tonalidade secundária. Os compositores podem optar por colocar mais episódios, daí este esquema assume vários aspectos; por exemplo:

A B A C A B A

A B A B A C A

A B A C A D A

O tema principal pode reaparecer ligeiramente modificado em suas “nuances”. Os episódios contém muitos elementos de contrastes em relação ao tema principal e entre si, que vão desde as diferenças temáticas e tons até arranjos e orquestração. Há também introdução, pontes, codettas e codas. Há uma complexa relação tonal entre as partes.

Na pesquisa dos compositores, estas formas assumiam vários aspectos com fusão entre elas, simplificações, etc. Seria preciso estudar detidamente cada composição para fazer-se compreender. Além disto, é válido lembrar que estas formas são apenas modelos criados por musicólogos, historiadores, teóricos e professores, *a posteriori*, para facilitar o

Unidade IX

entendimento das obras para execução e apreciação. O compositor, na prática, trabalhava em cada obra de acordo com a sua necessidade, variando, como bem lhe aprouvesse, nos detalhes, o modelo que tinha em mãos. Além disto, composição, antes de mais nada, é imaginação, pesquisa, experimento e criação.

Unidade X

10.1. Romantismo: Não Falta Amor, falta amar

No senso comum quando falamos em romantismo ou pessoas românticas logo remetemos à pessoas apaixonadas que enxergam corações em tudo o que olham ou estão em prantos por um amor perdido. Então se o romantismo não se refere apenas a casais apaixonados, o que de fato é o romantismo?

Ao contrário do período clássico, onde os compositores buscavam atingir o equilíbrio entre a estrutura formal e a expressividade. Os compositores românticos desequilibraram a balança. Eles buscaram maior liberdade de formas, concepção, expressões mais intensas e vigorosas de suas emoções.

O termo “Romantismo” foi primeiramente empregado para descrever o despontar de novas ideias que passaram a prevalecer na pintura e na literatura no final do XVIII e em seguida os músicos também adotaram o termo para descrever as mudanças no estilo musical que ocorreram na virada do século. Muitos compositores românticos possuíam grande interesse nas artes plásticas e se relacionavam com escritores e pintores, assim era comum uma obra musical estar relacionada a uma pintura ou poema.

Terras exóticas e o passado distante; os sonhos; a noite e o luar; os rios, lagos e florestas; a natureza e as estações; as alegrias e tristezas do amor; as lendas e os contos de fadas; o mistério, a magia e o sobrenatural. Todos esses temas fazem parte das diversas ideias dos compositores românticos. Então qualquer criança que desenhou uma casa com uma lagoa e uma árvore, foi influenciada pelo romantismo.



“A carroça de feno”, de John Constable (1821).

Fonte: <https://www.soliteratura.com.br/romantismo/imagens/carroca-de-feno-john-constable.jpg>

Para alguns autores, não existiu um romantismo, mas sim romantismos. Uma das razões é que na literatura é possível definir um período cronológico do romantismo, porém na música não é possível estabelecer tal cronologia. O romantismo domina toda a música do Século XIX. Todos aqueles românticos, tão diferentes, revelam certos traços comuns.

Unidade X

Maior liberdade de modulação, o cromatismo cada vez mais progressivo que leva os compositores até as fronteiras do sistema tonal de Bach e Rameau. O cromatismo romântico serve à maior expressividade dessa música subjetivista e individualista. Para alguns eruditos, o romantismo foi um movimento que se voltou para os valores da burguesia, para outros, como Mário de Andrade, o romantismo surgiu do espírito popular com a troca do espírito aristocrata após a revolução francesa no final do Século XVIII.

Segundo ele, o povo aceita mal a música pura porque a arte popular tem sempre uma função interessada social, os românticos quebram esse paradigma. Para os românticos a música se torna sistematicamente “a arte de exprimir os sentimentos por meio de sons”. Para eles a música é uma confidente a quem confiam todos os seus ideais. (ANDRADE, 2015).

Para Mário de Andrade o Romantismo partiu do espírito popular e consistiu numa deformação nova desse espírito. Os arsnovistas se aproveitaram do espírito popular para profanizar a música, a deformação que imprimiram a esse espírito consistiu em transportá-lo pra dentro da prática erudita, e o que era monódico no povo se tornou polifônico na arte.

O povo é no geral brutalhão nas manifestações: chora gritando, aplaude berrando, briga a pau. Os românticos deformam isso pela especialização do sublime, do grandioso, do violento. Na Alemanha o lema da época é *Sturm und Drang* (Ânsia e Tormenta). Berlioz sonha com orquestras monstruosas; Beethoven une coros à sinfonia; Gustavo Mahler na Áustria sistematiza essa invenção beethoveniana; Wagner não se contenta com uma ópera só, e cria um ciclo delas com a “Tetralogia”; Liszt e Paganini elevam a virtuosidade ao *suprassumum* do malabarismo ao construírem um teatro.

Outra deformação específica do romantismo foi transformar num repugnante cultivo da dor, a sinceridade com que o povo exprime às claras o sofrimento. Um dos traços essenciais do romantismo é o cultivo da dor. Esse cultivo da dor, cultivo da vida eloquentizada, leva os românticos à inadaptação. Ninguém se acha bem dentro da vida. No meio das maiores desgraças e abatimentos, os artistas de antes construíam seu lar numeroso, cultivavam rosas, sorriam da colocação que tinham entre a criadagem e viviam bem.

Agora todo mundo quer construir uma vida ideal. Ninguém se adapta mais a esta terra, que para os românticos virou um inferno. O surgimento da psicanálise é contemporâneo ao romantismo, e na teoria psicanalista, existe o dualismo entre “O ***Eu Ideal*** e o ***Ideal Do Eu***, que coincidência ou não, coexiste com essa busca inalcançável dos compositores românticos.

Unidade X

O adjetivo romântico deriva de romance, cujo sentido literário original era o de uma narrativa ou poema medieval sobre personagens ou episódios e escrito numa das línguas românticas, isto é, uma das línguas vernáculas que tiveram a sua origem no latim ("romano"). Quando a palavra "romântico" começou a ser usada, em meados do Século XVII, tinha a conotação de algo distante, lendário, fictício, fantástico e maravilhoso, um mundo imaginário ou ideal, por oposição ao mundo real e presente.

Pode-se dizer que toda a arte é romântica, pois, embora possa ir buscar a sua matéria à vida real, transforma-se, criando, assim, um mundo novo, que necessariamente se afasta, em maior ou menor grau, do mundo de todos os dias. A arte romântica difere da arte clássica pela maior ênfase que dá a este carácter de distância e de estranheza, com tudo o que essa ênfase pode implicar em termos da escolha e do tratamento do material.

A arte romântica aspira transcender uma época ou um momento determinado, a captar a eternidade, a recuar até aos confins do passado e a projetar-se no futuro, a abarcar o mundo inteiro e mesmo as vastas distâncias do cosmos. O seu propósito nunca pode ser alcançado, a arte romântica é marcada por um período de carência, de procura de uma perfeição impossível. A impaciência romântica em relação aos limites dissolve todas as distinções.

A personalidade do artista confunde-se com a obra de arte; a clareza clássica é substituída por certa obscuridade e ambiguidade intencional, a afirmação clara pela sugestão, pela alusão ou pelo símbolo. Schopenhauer afirmou que a música era a viva imagem e encarnação da mais íntima realidade do mundo, a expressão imediata dos sentimentos e impulsos da vida numa forma concreta e definida.

De todas as tentativas de encontrar uma definição para o termo *romântico*, as **Dualidades Românticas** podem ter sido a primeira das várias condições contraditórias que buscavam defini-lo. Na prática, os músicos tentaram conciliar tendências opostas que afetaram a orquestra com seus pensamentos e suas práticas. A primeira oposição diz respeito à *música* e a *palavra*.

O conflito entre o ideal da música puramente instrumental como modo de expressão supremamente romântico, por um lado, e o forte pendor literário da música oitocentista, por outro, resolveu-se no conceito de *música programática*. A música programática, na acepção que Liszt e outros autores do Século XIX deram ao termo, era "*música instrumental associada a uma matéria poética, descritiva ou mesmo narrativa, não por meio de figuras retórico-musicais nem pela imitação dos sons e dos movimentos naturais, mas pela sugestão imaginativa*".

Unidade X

A música programática pretendia absorver e transmutar integralmente na música o tema imaginado, de tal forma que a composição daí resultante, embora incluindo o “programa”, o transcendesse e fosse independente dele. A música instrumental torna-se, assim, o veículo de expressão de pensamentos que, embora possam ser sugeridos por palavras, extravasa, em última análise, o poder expressivo da palavra. Em outras palavras, a música programática tinha como propósito “contar uma história”, sendo descritiva e evocando imagens na mente do ouvinte. Caso a música fosse destituída dessa intenção, composta apenas para ser o que é, era então chamada de **música absoluta**.

O ponto de partida da música programática do Século XIX foi a Sinfonia Pastoral de Beethoven. Entre os compositores mais explicitamente ligados à música programática na primeira metade do século contam-se Mendelssohn, Schumann, Berlioz e Liszt, enquanto os seus principais representantes no final do século foram Debussy e Richard Strauss. Mas praticamente todos os compositores dessa época escreviam, em maior ou menor grau, música programática, quer o admitissem ou não publicamente. Um dos motivos por que os ouvintes têm tanta facilidade em ligar uma determinada cena, ou uma história, ou um poema, a uma dada peça musical romântica é que muitas vezes o próprio compositor, talvez até inconscientemente, escrevia a partir de um desses temas.

Outra área de conflito diz respeito à relação entre o compositor e o público. A transição de um público musical relativamente pequeno, homogêneo e culto para o público burguês, numeroso, diversificado e relativamente pouco preparado do Século XIX já se iniciara cerca de cem anos antes. O desaparecimento do mecenato individual e o crescimento acelerado das sociedades de concertos e dos festivais de música no início do Século XIX foram alguns dos sinais do acentuar desta tendência.

Os compositores se queriam ter êxito, tinham de algum modo, de chegar ao seu novo e vasto auditório; a sua luta para se fazerem ouvidos e entendidos passou a decorrer numa arena incomparavelmente maior do que nas anteriores épocas da história da música. É, no entanto, justamente neste período que deparamos com o fenômeno do artista pouco sociável, que se sente afastado dos seus semelhantes e cujo isolamento o leva a procurar inspiração dentro de si.

Estes músicos não compunham para um mecenas ou para uma função bem definida, mas para o infinito, para a posteridade, para um público ideal, que, esperavam eles, viria um dia a apreciá-los e compreendê-los, ou então escreviam para um pequeno círculo de espíritos afins, confessando-lhes os seus sentimentos mais íntimos, que

Unidade X

consideravam demasiado frágeis e preciosos para serem revelados perante o público rude das salas de concertos.

Os músicos mais prolíficos e dotados de uma habilidade especial para agradar ao público produziram grandes quantidades de música de salão ligeira ou bombástica, mas os artistas conscienciosos desprezavam tais facilidades. Em parte por um reflexo de autodefesa, foram levados a conceber o compositor como um misto sublime de sacerdote e poeta que revelaria à humanidade o sentido íntimo da vida.

Outra característica do período clássico-romântico, que se relaciona de perto com esta última, é a oposição entre executantes profissionais e amadores. A distinção entre peritos (*Kenner*) e amadores (*Liebhaber*), já nítida no Século XVIII acentuou-se ainda mais à medida que se foi elevando o nível de execução profissional. Num extremo encontramos o grande virtuoso que fascina o público da sala de concertos; no outro, o conjunto instrumental ou vocal composto por vizinhos ou conterrâneos, ou a família reunida em redor do piano da saleta para cantar árias e hinos famosos.

Devido, em parte, à Revolução Industrial, a população da Europa cresceu extraordinariamente ao longo do Século XIX. A maioria das pessoas, incluindo a maioria dos músicos, deixou de viver numa comunidade, cidade ou corte, onde toda a gente conhecia toda a gente e onde o campo aberto nunca estava muito longe; as pessoas viam-se, em vez disso, perdidas na grande multidão anônima das cidades modernas.

Todavia, quanto mais a vida quotidiana do homem se afastava da Natureza, mais o homem se enamorava da Natureza. A partir de Rousseau, a Natureza começou a ser idealizada, e a vê-la cada vez mais nos seus aspectos selvagens e pitorescos. O Século XIX foi uma época em que floresceram as descrições de paisagens. Às paisagens musicais de *As Estações*, de Haydn, e à *Sinfonia Pastoral*, de Beethoven, seguiram-se as aberturas de Mendelssohn, as sinfonias da Primavera e do Reno, de Schumann, os poemas sinfônicos de Berlioz e de Liszt, as óperas de Weber e Wagner.

A Natureza não era, porém, para o compositor romântico, um mero objeto de descrição. Sentia-se que havia uma afinidade entre a vida do artista e a vida da Natureza, de forma que esta última se convertia não apenas num refúgio, mas numa fonte de força, inspiração e revelação. Este sentido místico de afinidade com a Natureza, contrabalançando o artificialismo da vida urbana, domina a música do Século XIX tal como domina a literatura e a arte do mesmo período.

O Século XIX assistiu a rápidos progressos no domínio do conhecimento exato e do método científico, não obstante, a **ciência** e a **irracionalidade** se apresentam como

Unidade X

características do movimento romântico. Como que por reação, a música desse período ultrapassou constantemente as fronteiras da racionalidade, aventurando-se no terreno do inconsciente e do sobrenatural. Ia buscar os seus temas ao sonho (inconsciente individual), como na *Symphonie fantastique*, de Berlioz, ou ao mito (inconsciente coletivo), como nos dramas musicais de Wagner.

Na imaginação romântica até a própria natureza estava assombrada por espíritos e carregada de sentidos misteriosos. O esforço para encontrar uma linguagem musical capaz de exprimir estas novas e estranhas ideias esteve na origem de um alargamento do vocabulário harmônico e melódico e do colorido orquestral.

O Século XIX foi predominantemente uma era de secularização e materialismo, embora tenha assistido a um importante renascimento da igreja católica, o espírito romântico, uma vez mais em conflito com uma importante tendência do seu tempo, foi, por essência, idealista e não eclesiástico. As composições musicais mais características do Século XIX sobre textos litúrgicos são demasiado pessoais e demasiado longas para serem normalmente usadas na igreja: a Missa *Solemnis* de Beethoven, o gigantesco *Réquiem* e o *Te Deum* de Berlioz e o *Réquiem* de Verdi. Os compositores românticos deram também expressão a uma aspiração religiosa difusa em peças não litúrgicas, como o *Réquiem Alemão*, de Brahms, o *Parsifal*, de Wagner, ou a *8ª Sinfonia* de Mahler. Além disso, boa parte da música romântica está imbuída de uma espécie de anseio idealista, a que podemos chamar “religioso”, num sentido vago e panteísta.

O nacionalismo teve uma influência muito grande na música romântica. Acentuaram-se as diferenças entre os estilos musicais nacionais, e o folclore começou a ser venerado como expressão espontânea da alma nacional. Paralelamente ao interesse pela música nacional, surgiu também um gosto pelo exotismo, um recurso frequente aos idiomas musicais estrangeiros, para dar às peças um colorido mais pitoresco. A música dos grandes compositores românticos não se confinava, é claro, a um único país; dirigia-se a toda a humanidade. Mas as suas linguagens, quando comparadas com a linguagem musical cosmopolita do Século XVIII eram nacionais.

Desde o início, o movimento romântico teve uma tonalidade revolucionária, com a correspondente ênfase nas virtudes da originalidade na arte. O romantismo foi encarado como uma revolta contra as limitações do classicismo, se bem que ao mesmo tempo a música fosse vista como um exemplo da ideia geralmente aceita de que o Século XIX era uma época de progresso e evolução.

Unidade X

O passado manifestava-se na persistência da tradição clássica. Os compositores continuavam a escrever nas formas clássicas da sonata, da sinfonia e do quarteto de cordas; o sistema harmônico clássico constituía ainda a base da sua música. Além disso, nem todos os compositores perfilhavam as inovações românticas; dentro do movimento, globalmente considerado, houve conservadores e radicais.

10.2. O *Lied*

O Século XVI é a fase da Canção. Porém agora o que se entende por canção não é uma toada de gênero popular, nem se inventou ainda a mania de imitar popularescamente o povo. Trata-se duma forma desenvolvida e aprimorada, um pouco amaneirada mesmo, como poesia. Poeticamente há grande variedade na forma das estrofes, cada estrofe em geral seguida por estribilho. O tamanho das canções também varia muito, e se algumas são pequeninas, outras não acabam mais. Seus temas preferidos são o amor... e o amor. Porém amor cortês, cheio de delicadezas e grã-finismo de expressão. Às vezes se canta a natureza também.

Musicalmente a canção é sistematicamente tratada, por todo o século, em polifonia que vai de duas até seis vozes. Em todo caso, dentro dessa concepção polifônica, o madrigal itálico, a *Chanson* francesa, a *Song* inglesa, o *Lied* alemão, trazem o germe da melodia acompanhada. Tanto o sentido individualista dos textos, como a evolução cada vez mais harmônica da polifonia, propunha, desde já, o canto solista acompanhado por instrumento. E a canção avassala a criação artística do tempo. Assim como o século anterior fora a fase da missa, o Século XVI é a fase da canção. Se os artistas, ainda até o século XVIII escreveriam muita música religiosa, o que os particulariza e define o espírito novo é a música profana.

Os traços românticos começaram a manifestar-se no *Lied* alemão nos finais do Século XVIII. Foi nessa altura que Johann Rudolf Zumsteeg (1760-1802) se distinguiu num novo tipo de canção, a balada. Este gênero poético foi cultivado na Alemanha à imagem das baladas populares inglesas e escocesas e adquiriu uma popularidade crescente a partir da publicação da *Leonore*, de G. A. Burger, em 1774.

A maioria das baladas eram poemas bastante longos, onde a narrativa e o diálogo alternam numa história repleta de peripécias românticas e incidentes sobrenaturais; simultaneamente, os poetas procuraram conservar até certo ponto a singeleza das antigas

Unidade X

baladas folclóricas em que se inspiravam. Um dos mais prolíficos compositores de baladas foi Carl Loewe (1796 - 1869).

Os compositores aproveitaram de imediato um gênero tão próprio para ser musicado. Obviamente, as baladas românticas exigiam um tratamento musical muito diferente do *Lied* breve, idílico e estrófico do Século XVIII. As suas maiores dimensões requeriam uma variedade também maior de temas e texturas, o que, por seu turno, tornava necessário um meio de conferir unidade ao conjunto; além disso, os estados de espírito contrastantes e a evolução da história tinham de ser captados e sublinhados pela música.

A influência da balada contribuiu, para alargar a concepção do *Lied*, quer na forma, quer no âmbito e na força do conteúdo emotivo. O piano, que começa por ser um simples acompanhamento, passa a desempenhar um papel tão importante como o da voz, participando em igual grau na tarefa de apoiar, ilustrar e intensificar o sentido da poesia. Eram postos em contraste os valores expressivos da voz e os valores expressivos do instrumento; e pelo caráter cancionero e até popularesco daquela época, invertia as funções naturais de voz e instrumento, fazendo com a voz música pura, e com o instrumento música descritiva. No início do Século XIX o *Lied* já se transformara numa forma digna das mais altas capacidades de qualquer compositor.

Há dois principais tipos de *lieder* (plural de *Lied* e significa “canções”). No primeiro, denominado **estrófico**, a mesma música é repetida basicamente em cada verso do poema. No segundo, que os alemães denominam como **durchkomponiert** (inteiramente composta), há uma música diferente para cada verso. Em uma composição desse tipo, o autor naturalmente tem mais condições e facilidade de adaptar o canto às mudanças que se processam no caráter e no teor dramático dos versos e de se espelhar isso, com certos detalhes, no piano.

No Século XIX, o piano passou por diversos melhoramentos. A quantidade de notas foi aumentada, os martelos que antes eram revestidos de couro passaram a ser revestidos por feltro e o cepo, inicialmente de madeira, passou a ser de metal, proporcionando assim maior resistência à tensão exercida pelas cordas. Os compositores românticos passaram a explorar toda a extensão do teclado, escrevendo texturas ricas e variadas que muito dependiam do pedal direito de sustentação. Mesmo porque, os melhoramentos ocorridos proporcionaram uma sonoridade mais rica e cheia, aumentando as suas possibilidades em termos de registro, volume e tonalidade.

10.3. A Música De Câmara E A Orquestra

Poucos compositores românticos apreciaram e cultivaram a música de câmara; a este tipo de música faltava, por um lado, a expressividade pessoal e intimista da peça para piano solista ou do *Lied* e, por outro lado, o colorido brilhante e a sonoridade poderosa da música orquestral. Não é, pois, de espantar que os arqui-românticos Berlioz, Liszt e Wagner em nada tenham contribuído para a música de câmara, nem que as melhores obras dentro desta categoria musical sejam dos compositores que mais afinidades tinham com a tradição clássica, principalmente Schubert e Brahms e também, embora em menor grau, Mendelssohn e Schumann.

A história da música sinfônica do Século XIX indica que os compositores desta época evoluíram em duas direções, ambas com o ponto de partida em Beethoven. Uma destas direções tem origem na 4ª, 7ª e 8ª Sinfonias e aponta para a música “absoluta”, nas formas reconhecidas do período clássico; a outra tem origem na 5ª, 6ª e 9ª Sinfonias e orienta-se para a música programática em formas menos convencionais. Aspectos comuns a ambas as tendências são a intensidade da expressão musical e a aceitação dos progressos recentes no domínio da harmonia e da cor tonal.

O âmbito da matéria musical foi muito alargado com os compositores românticos. As melodias ternas ou apaixonadas tornaram-se mais líricas, semelhantes às canções, com modulações mais rápidas e ousadas. As harmonias também se tornaram mais ricas e profundas no plano emocional, com maior emprego de dissonâncias, introduzindo notas cromáticas estranhas às tonalidades.

A orquestra não só cresceu enormemente em tamanho como também em abrangência. A seção dos metais ganhou maior importância com a criação de válvulas que veio dar maior flexibilidade e alcance aos instrumentos e ficou completa com a adição da tuba. Os compositores passaram a escrever algumas vezes para os instrumentos de madeira em grupos de três ou quatro, adicionando o flautim, o clarone, o corne-inglês e o contrafagote. Os instrumentos de percussão ficaram mais variados com novos matizes sonoros e foi necessário aumentar a seção de cordas para que se pudesse ter mais equilíbrio entre as quatro seções.

10.4. Ópera Ou Simplesmente Melodrama?

Em tempos longínquos, porém não tão distantes assim, era comum em determinadas classes sociais, ter como *hobby* o ato de frequentar saraus, concertos e

Unidade X

também, ir à ópera. A ópera é um gênero de teatro, que diferente do teatro tradicional, o texto referente à história da peça, é cantado com acompanhamento de instrumentos musicais, coro de cantores, atores, bailarinos e figurantes.

A palavra “ópera” é oriunda do termo em latim *opus* e significa “obra”. Entende-se que a ópera surgiu no começo do Século XVII na Itália, onde o termo pode significar “obra musical” ou “trabalho”, tal aspecto faz com que as óperas até os atuais dias sejam interpretadas em latim ou em italiano. Acredita-se que a primeira obra lítero-musical tenha sido composta pelo camerata Jacopo Peri, no ano de 1598 e se chamava “Dafne”, porém, suas partituras foram extraviadas.

No século XVI, na renascença italiana, a "Camerata de Florença", um grupo cultural de músicos, decidiram estudar a antiga música grega, tentando unir música e drama para adaptá-los aos moldes das estruturas trágicas propostas por Aristóteles, desta forma, surgindo a composição cênica denominada “ópera”. Neste período também vinha se desenvolvendo o “Madrigal” italiano, conjugação perfeita entre música e texto, este contribuindo diretamente para a construção da linguagem da ópera.

O Madrigal costumava abordar assuntos heróicos, pastoris, e até libertinos, e herdeiro direto das canções francesas, privilegiava também os temas de batalhas e o caráter descritivo, inserindo em suas melodias cantos de pássaros e gritos dos pregões próprios daquela época. Enfim, uma amálgama de elementos estéticos.

Na época surgiram códigos próprios da arte do madrigal, denominados "madrigalismos", onde os sentidos das palavras eram representados por notas ou frases musicais. Podemos citar como momentos em que os cantores pretendiam expressar risos; nesse momento a música acompanhava sua ação com notas rápidas, referindo-se a uma gargalhada, ou se, por ventura, a intenção fosse passar a ideia de êxtase com suspiros de prazer, buscava-se o recurso de recair de uma nota para outra inferior construindo efeitos de eco e contraponto. Assim criavam-se diferentes possibilidades sonoras para exprimir os mais diversos sentimentos humanos.

Os sons e a música descrevem a narrativa textual do madrigal e congregam os estilos das músicas modais, medieval, renascentista e a música tonal do barroco, classicismo e romantismo. A grande ‘problemática’ deste gênero lítero-musical era unir, harmonicamente, as linguagens artísticas. Porém grandes mestres da música e do teatro trouxeram, e ainda trazem a harmonia entre música e drama no Madrigal, onde o pioneiro em fundir estas duas linguagens foi Claude Monteverdi (1567-1643) com a obra *La Favola d'Orfeo*.

Unidade X

O Século XVII apresenta uma fisionomia essencialmente distinta dos séculos anteriores. Musicalmente ele pertence à Península Itálica, pois é lá que nascem ou se fixam as tentativas novas. É lá que surge o conceito novo de música dramática, as formas do recitativo e do melodrama, e se fixam o gênero sinfônico, os processos de tonalidade e da melodia acompanhada.

A melodia acompanhada é o processo de acompanhar por meio de harmonias uma melodia solista. Nas canções polifônicas pouco a pouco a voz superior tomara pra si o interesse melódico da peça. Isso ajudara a distinguir a personalidade dos acordes e a correlação entre eles. Uma harmonia rudimentar aparecera. O passo grande que a melodia acompanhada avançou sobre isso, foi desassociar dos acordes a melodia, pôr em oposição morfológica melodia e harmonia. A melodia é agora alimentada por um baixo-contínuo, com o qual os acordes formam corpo. Melodia e harmonia são agora dois corpos distintos: um horizontal, outro vertical, se reunindo num todo eurrítmico indissolúvel.

Desde as teorizações de Zarlino, vinha se firmando a precisão duma série de sons graves servindo de base para os encadeamentos sonoros. Se na polifonia a voz mais grave está em igualdade de importância com as outras, para formarem todas juntas um corpo sonoro essencialmente horizontal, na harmonia os acordes verticais precisam duma base que os alimente e lhes conceda uma razão de ser lógica. É o baixo que exerce essa função, fundamentadora, geradora e concatenadora dos acordes.

Esse baixo da harmonia tem importância idêntica à da melodia que ele acompanha. Contendo em potência a melodia, o baixo forma com a melodia uma união vegetal de que ele é a raiz, e ela a flor. Surgiu dessa necessidade o baixo-contínuo, firmado desde a última década do Século XVI. Nos manuscritos de então só ele e a melodia estão escritos musicalmente. Os outros sons dos acordes são indicados por números correspondentes aos intervalos que esses sons formam com o baixo. A isso chamaram de baixo numerado. A teoria dele já está fixada por Ludovico Grossi da Viadana nos seus Concertos Eclesiásticos de 1602.

Segundo Andrade (1980), com a melodia acompanhada impõe-se de novo o problema da união da palavra e da música, que praticamente deixara de existir na barafunda de textos e ritmos da polifonia. Porém entre a união de palavra e música de agora e a realizada dez séculos antes pelo gregoriano, existe uma diferença vasta. No canto-chão a música efetivava o destino intelectual da palavra, lhe acentuava a rítmica oral e, predispondo sentimentalmente o ouvinte, facilitava a eficiência moral do texto, mas deixava a palavra falar.

Unidade X

Agora, apesar de afirmarem todos que a música é escrava da palavra, ela se tornou uma escrava despótica, prejudicando a rítmica oratória por meio de sons que não se desenvolvem no movimento oral da frase, mas são medidos em tempo musical. E não deixa mais a palavra falar por si. Quer sublinhar o sentido dela por meio dos intervalos melódicos, dos ritmos, harmonias e timbres. No cantochão a música é a efetivadora fisiológica do texto. Na melodia acompanhada ela é a comentadora psicológica do texto.

A manifestação principal de melodia acompanhada no Século XVII é o estilo recitativo, que se apresentou nas formas de melodrama, oratório e cantata, inventadas na Itália e generalizadas por toda a Europa. A expressão sentimental por meio de música tornara consciente, no século anterior, o valor dinâmico da dissonância, e levava ao emprego expressivo do som cromático. Agora a expressão sentimental se desenvolve ainda mais, auxiliada pela comoção fatal da voz solista e pelos instrumentos. Foram estes que provocaram a maior liberdade e o alargamento dos intervalos melódicos.

Com Monteverdi, então, eles já são permanentemente concebidos como passíveis de caracterizar ambientes e estados de alma. Durante toda a fase harmônica se dá uma luta ilustre entre o instrumento vivo da voz e os instrumentos construídos pelo homem, proporcionando malefícios e benefícios. Os instrumentos se apressam em adquirir liberdade solista e se libertam da voz, e conseqüentemente da palavra e da inteligência. Cria-se a noção da música exclusivamente musical, Música Pura. Esteticamente falando isso foi um benefício incomensurável.

Fixam-se o solo instrumental e o pequeno agrupamento de instrumentos com função coreográfica; e surge a prática do *Sinfonismo*, isto é, agrupamentos orquestrais. Com tudo isso a Música da civilização cristã foi elevada a um conceito exclusivamente sonoro; mais completa, mais livre, mais perfeita, enfim a mais pura manifestação dela. Entretanto, sobretudo no romantismo, vai aparecer o preconceito da música, desligada da palavra, ser capaz de expressar intelectualmente os sentimentos, os fatos, as ideias. Preconceito esteticamente defeituoso apesar das obras e dos homens que o ilustraram. (ANDRADE, 1980).

O melodrama foi criação exclusivamente cortesã, não tendo no início nenhuma intenção socializante. Era um espetáculo “para os príncipes”, como dizia o próprio Marco da Gagliano. Não se relacionava, pois com nenhuma das manifestações lírico-dramáticas de função popular, aparecidas nos tempos anteriores. Nada tem que ver com o drama litúrgico e os *laudes*, nem com os mistérios e farsas, nem com as festanças de maio e de carnaval. Foi, inicialmente, sempre representado dentro de palácios e só em 1637 é que

Unidade X

aparece em Veneza o primeiro teatro público de melodrama, o “São Cassiano”. Para Andrade (1980), coube a Claude Monteverdi e sua genialidade organizar o melodrama e a melodia acompanhada em bases e já com valor musical permanente.

As influências combinadas de Gluck, da Revolução Francesa e do império napoleônico fizeram de Paris a capital da Europa na primeira metade do Século XIX, favorecendo aí o desenvolvimento de um determinado tipo de ópera séria. Com a ascensão de uma classe média numerosa e cada vez mais influente a partir de 1820 surgiu um novo tipo de ópera, destinado a cativar o público relativamente inculto que enchia os teatros de ópera em busca de emoções e divertimento. Esse fato fez com que essa movimentação fosse denominada como “Grande ópera”.

A grande ópera, segundo a tendência dominante em França desde o tempo de Lully, dava tanta importância ao espetáculo como à música; os libretos eram concebidos por forma a explorar todas as oportunidades possíveis de introduzir bailados, coros e cenas de multidão. O ideal francês da grande ópera sobreviveu, embora com vigor decrescente, ao longo de todo o Século XIX. A imponência de estrutura e de estilo, com música que transcende eficazmente os aspectos externos da ação, são características que conjugam o gênero. Por outro lado, caso não se falasse da grande ópera, possivelmente o que se produzia era a **opera comique** (ópera cômica).

A diferença técnica entre ambas consistia em que a ópera cômica utilizava o diálogo falado em vez do recitativo. Além disso, as principais diferenças tinham a ver com as proporções e com o tipo de temas. A ópera cômica tinha menos pretensões do que a grande ópera. Requeria menos cantores e instrumentistas e era escrita numa linguagem musical muito mais simples; regra geral, os enredos eram de pura comédia ou drama semi-sério, em vez do enorme aparato histórico da grande ópera.

O encanto perene da ópera cômica do Século XIX deve-se, em grande medida, às melodias e ritmos espontâneos e à estrutura formal convencional, mas a sua aparência falsamente ingênua não deve levar-nos a subestimar esta música. No período romântico a ópera cômica é um raio de sol num panorama musical que, no conjunto, revela uma enorme falta de humor.

O tipo romântico de ópera cômica deu origem a uma forma a que a designação de **ópera lírica** parece bastante adequada. A ópera lírica situa-se a meio caminho entre a ópera cômica mais ligeira e a grande ópera. Tal como a ópera cômica, a ópera lírica cativa o público principalmente através da melodia; os temas são dramas ou fantasias românticas

Unidade X

e as proporções são geralmente mais amplas do que as da ópera cômica, embora não tão majestosas como as da grande ópera típica.

Eruditos nos trazem a informação de que na Itália, a ópera cômica era denominada “ópera bufa”, o que a diferenciava da “ópera séria”, todavia seguia os mesmos padrões da ópera cômica, tendo às vezes como diferencial apenas o tempo de duração da ópera, isto é, era uma ópera mais curta e com mais texto.

Por sua vez, A Inglaterra em sua vertente romântica produz a “ópera balada”, entretanto alguns eruditos atribuem sua origem à França, e que quer quer ou não, seguiam os mesmos caminhos das óperas sérias italianas ou românticas alemãs. Fato é que, o que grande diferencial entre todas essas óperas era na realidade o nacionalismo presente e arraigado que as mesmas traziam em sua composição.

10.5. Características Principais da Música Romântica

A música romântica, embora traga em sua essência toda a sua ideologia de desequilíbrio, busca pelo inalcançável, coexistência transcendental com a natureza, aspectos relevantes para tentar caracterizá-la são resumidamente possíveis de serem relacionados.

A maior liberdade de forma e concepção, um plano emocional que se expressa com maior intensidade e de forma muito mais pessoal, trazendo à tona a personalidade do compositor, o papel importante desempenhado pela imaginação e pelo espírito.

A canção em suas melodias líricas com maior ênfase, harmonias ricas carregadas de dissonâncias e como se não fosse o suficiente, o uso de modulações ousadas e abuso do cromatismo em suas escalas melódicas dentro da composição. Os contrastes dramáticos trazem texturas mais densas e pesadas explorando maior gama de dinâmica, sonoridade e timbres, o que resultou na expansão da orquestra e, por conseguinte, a invenção do sistema de válvulas para instrumentos de sopro, proporcionando à seção dos metais maior peso e força permitindo maior domínio da textura.

O cancionero em si se tornou imensamente variado, partindo de peças minúsculas para o piano até gigantescos empreendimentos musicais de longa duração, bem estruturados e recheados de espetaculares clímaxes dinâmicos e dramáticos. Estreitou a relação com outras artes dado o imenso interesse com a música programática, o uso de temas recorrentes permitia um bom desenvolvimento de obras muito extensas, e não

Unidade X

obstante, o virtuosismo técnico dos músicos, principalmente dos pianistas e violinistas aumenta vigorosamente.

Por fim, a presença nacionalista dentro do movimento, principalmente por uma contra-reação à influencia alemã, atuada principalmente por compositores russos, boêmios e noruegueses.

Exemplos Para Apreciação

Música Programática

https://www.youtube.com/watch?v=fRg0K5rgXog&ab_channel=CollinsClassics

https://www.youtube.com/watch?v=HX_jF1_Tgc&ab_channel=hr-Sinfonieorchester%E2%80%93FrankfurtRadioSymphony

https://www.youtube.com/watch?v=74WyN3F0u4k&ab_channel=FranceMusique

Lied

https://www.youtube.com/watch?v=79TDWhiy0wE&ab_channel=symphony7526

Grandes Nomes do Romantismo



Gustav Mahler
(1860-1911)



Moritz Moszkowski
(1854-1925)



Giuseppe Verdi
(1813-1901)



**Sergei Vasilievich
Rachmaninoff**
(1873-1943)

Unidade X



Louis Hector Berlioz
(1803-1869)



Franz Schubert
(1797-1828)



Felix Mendelssohn
(1809-1847)



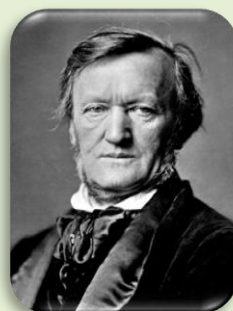
Fédéric Chopin
(1810-1849)



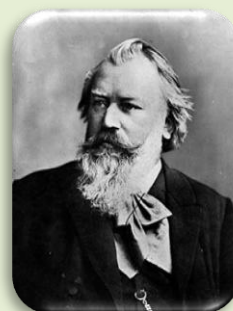
Robert Schumann
(1810-1856)



Franz Liszt
(1811-1886)



Richard Wagner
(1813-1883)



Johannes Brahms
(1838-1897)



Pyotr Ilyich Tchaikovsky
(1840-1893)

10.6. Concerto ou Conserto?

Em termos de construção e vivência de uma linguagem coloquial, não é anormal que se questione qual a forma correta de se escrever o termo “Concerto”. A explicação de praxe é sempre a mesma, isto é, conserto com a letra “S” se trata de consertar, remendar, etc. Por sua vez, concerto com a letra “C” se relaciona especificamente à música.

Todavia ocorre que, apesar de o mesmo ter nascido por volta do século XVI, eruditos ainda discutem se essa forma musical deveria ser chamada de *Conserto* ou

Unidade X

Concerto. Tal indefinição está associada à utilização dos termos no início de sua construção. No início sua origem era atribuída a palavras latinas, *concertatum* e *consertum*. A primeira significava combater, competir, pois era oriunda do verbo *concertare*. A segunda, oriunda do verbo *conserere*, significava atar, entrelaçar, podendo em alguns contextos, ser traduzida como argumentar.

No século XVII, Michael Praetorius defendia que a construção musical da forma, na qual se mostrava a existência de um solista e um acompanhamento que se tratava de duas unidades musicais distintas, fortalecia a ideia de combate, assim, por ele era utilizado o termo “concerto”. No entanto, já na era moderna, Hugo Daffner retoma do discurso de que a forma possuía a natureza do diálogo, de enredo, havendo assim um entrelaçamento e não um combate. Fato é que musicalmente, a teoria do “combate”, nomeia essa forma musical até os dias de hoje.

O concerto basicamente é uma forma musical que concentra dois ou mais instrumentos tocando todos de uma só vez. É uma peça que se desenvolveu para o estilo instrumental, alternando entre as partes do *tutti*, isto é, de todos, e a parte do solo. Sua estrutura é construída em três partes chamadas de “movimentos”. A primeira rápida, uma segunda parte lenta, e a terceira mais rápida que a primeira. Em todo o caso, o concerto ainda pode ser composto por quatro movimentos, sendo o primeiro movimento mais lento.

O concerto, durante o Romantismo, passou por diversas mudanças, tanto de caráter quanto na concepção. No primeiro movimento, em vez de “dupla exposição” encontrada nos concertos clássicos, havia apenas uma, geralmente com solista entrando logo no início, para em seguida compartilhar os temas com a orquestra. A cadência passou a ser escrita pelo próprio compositor, em vez de ficar à mercê da capacidade de improvisação do solista. E era mais provável que fosse antes e não depois da seção de recapitulação.

A educada competição entre o solo e orquestra que existia nos concertos clássicos, que por sua vez possuía uma característica de forma sonata, isto é, algo feito para soar, sendo sua forma estrutural com os dois primeiros movimentos lentos e o terceiro em forma *rendeau*; se transformava em um emocionante e dramático duelo entre duas forças aparentemente desiguais; um único solista contra toda a massa e o poder de uma grande orquestra. Em verdade, explorar o virtuosismo da orquestra e dos solistas era a potencialidade e veículo condutor dos concertos românticos.

No romantismo a estrutura do concerto sofreu algumas alterações diferindo-se de sua forma clássica. Há inicialmente a redução dos movimentos, isso é, ao invés de três movimentos, pode-se encontrar composições de apenas dois movimentos e até mesmo

Unidade X

um movimento apenas. Por conseguinte ocorre o oposto, o número de movimentos aumenta, chegando até a aparição de concertos com cinco movimentos, e por fim, instrumentos solistas de todos os tipos foram incorporados ao concerto, não sendo mais um instrumento da própria orquestra sendo utilizado como solista. Uma das representações mais famosas desse fato é o “*Concierto de Aranjuez*” para violão e orquestra do compositor espanhol Joaquin Rodrigo. Dentro dessa vertente não se pode deixar de citar o brasileiro Heitor Villa-Lobos, que compôs um concerto para Gaita e orquestra.

10.7. Cromatismo

À medida que os compositores da segunda metade do século XIX expandiram os conceitos da música tonal, com novas combinações de acordes, tonalidades e recursos harmônicos, a escala cromática e os cromatismos se tornaram mais frequentes. Como elemento expressivo, esta técnica encontrou seu auge no final do período romântico, com *Franz Liszt*, *Gustav Mahler* e *Richard Wagner*. Um dos melhores exemplos do papel expressivo do cromatismo se ilustra na ópera *Tristão e Isolda* de Wagner.

O uso cada vez mais acentuado do cromatismo é uma das principais causas de confronto com os compositores do início do século XX, que levou ao desenvolvimento da música dodecafônica e da música serial. Embora o cromatismo possa ser utilizado como uma forma dramática de prolongar a tensão tonal, ele também pode ser utilizado como uma forma de romper com a estrutura hierárquica da escala diatônica e, criar composições que não possuem um centro tonal nem atingem nunca um repouso da música tonal.

Há quem defenda a ideia de que a utilização, uso ou até mesmo o abuso do cromatismo, como o utilizado por Wagner em “*Tristão e Isolda*”, foi o marco para colocar o fim no movimento romântico na música.

Tristão e Isolda



[https://www.youtube.com/watch?v=S2YhUgbN4YU
&ab_channel=Ci%C3%A1sicosdeci%C3%A1sica](https://www.youtube.com/watch?v=S2YhUgbN4YU&ab_channel=Ci%C3%A1sicosdeci%C3%A1sica)

11.1. A Música Do Século XX

No século XX se deu o que se pode chamar de “maior revolução da história da música”. Ocorreram diversas mudanças não apenas culturais, mas também sociais no mundo. Devido à criação de novas tecnologias que permitam registrar o áudio, assim como reproduzi-lo, aliado ao advento do rádio, a música se espalhou por todo o mundo. Essas tecnologias permitiram que artistas se tornassem mais conhecidos, assim como tiveram a possibilidade de divulgarem suas obras em discos, não mais apenas em cadernos de partituras, assim como divulgar também os concertos que faziam em determinada localidade, convidando assim seu público a estar presente.

A criação de novos instrumentos musicais acelerou a criação de novos gêneros, passando do clássico para o tecnológico. Cada período é formado de suas peculiaridades e, se é complexo definir o Romantismo, muito trabalhoso será conceituar a música do século XX com todas as suas numerosas técnicas e tendências, já que é um período que reflete toda a rápida transformação da sociedade em sua organização política, econômica, cultural e de costumes.

Eruditos comungam da ideia de que a música do século XX pode ser dividida em dois momentos: a música “moderna” e a música “pós-moderna”. A música moderna consistiria em todas as produções musicais realizadas antes da primeira guerra mundial, integrando-se a esse período o impressionismo, expressionismo, dodecafonismo e atonalismo. Por sua vez, a música pós-moderna se designa para toda produção musical após a segunda guerra, adentra a esse contexto a música concreta, aleatória, eletrônica e a microtonalidade.

Duas grandes revoluções marcaram a passagem do século XIX para o XX. A primeira sucedeu no cerne da própria arte musical, na sua linguagem, por meio da quebra dos modelos tradicionais do fazer e do ouvir. Sem complacência para com o passado e buscando novas saídas para uma arte que deveria sempre estar em evolução, artistas modernistas ou modernos distanciaram-se da arte dos tempos anteriores, principalmente do passado mais próximo, o romantismo, e passaram a enfatizar a necessidade de uma nova arte.

Essa nova arte atendia aos desejos de um novo mundo: o das máquinas, das fábricas, da mecanização, das grandes cidades que surgiam com seus problemas. Além disso, destinava-se a um novo ser diferente, mais consciente, torturado ou acomodado e que não deveria ser deixado pacificamente sentado fruindo arte. Dependendo da filiação a

Unidade XI

um dos muitos ideários e movimentos estéticos vigentes na época, “a música” assumiu diferentes funções e aglutinou ideologias incompatíveis.

A segunda revolução foi trazida pela música da indústria cultural, marcando a divisão entre arte musical elevada, da alta cultura, pertencente a alguma elite, a chamada música erudita ou clássica; e a arte popular, a arte do povo, da baixa cultura. Definiam-se por oposição; a cultura ficou como a marca da arte mais elevada, enquanto a comercialização e o consumo são características da arte mais baixa. A de cima não podia ceder à comercialização e encastelava-se nas universidades, nos centros de estudo, em experimentalismos pouco apreciados.

Tentativas de integração entre as duas vertentes foram feitas, no Brasil em 1967, com o maestro Diogo Pacheco e muito antes disso nos Estados Unidos, George Gerswhin transitava com exuberância entre o erudito, a *Broadway* e o Jazz. À medida que a indústria cultural e a sua produção musical expandiam seus recursos e recolhiam quantias fabulosas em produções gigantescas, alguns eufemismos começaram a tentar diluir esse abismo entre a alta e baixa cultura musical.

Assim, em vez de música erudita fala-se em música de concerto. E essa é cara, precisa de patrocínio e dirige-se a poucas pessoas; logo não se sustenta no mercado capitalista. Nessa concepção, para a música elevada existir há necessidade de manutenção estatal, em boa parte dos países.

De fato não há como caracterizar a profusão de tendências composicionais que surgiram na música a partir do século XX a não ser pelo que ela tem de mais evidente: a diversidade. Mas, pela primeira vez na história da música, o trabalho do compositor pode ser ditado e caracterizado por elementos que se modificavam a cada obra. Dessa maneira, a noção de estilo, aquilo que caracteriza uma época, um lugar ou um artista, transformou-se em algo dinâmico e flexível. A sonoridade da música moderna também mudou e passou a incluir todo e qualquer material sonoro, acústico ou eletrônico.

11.2. Modernismo Musical

Na música, o modernismo é uma postura filosófica e estética subjacente ao período de mudança e desenvolvimento na linguagem musical que ocorreu por volta da virada do século XX, um período de diversas reações no desafio e reinterpretação de categorias antigas de música, inovações que levaram a novas formas de organizar e abordar aspectos harmônicos, melódicos, sonoros e rítmicos da música, e mudanças nas visões de mundo estéticas em estreita relação com o período identificável do modernismo nas artes




Unidade XI

da época. A palavra operativa mais associada é “inovação”. Sua característica principal é uma “pluralidade linguística”, o que significa que nenhum gênero musical jamais assumiu uma posição dominante.

A música modernista refere-se à música escrita na tradição europeia (ou música clássica), desenhada aproximadamente entre 1910 e 1975. Foi precedida pela música do Romantismo e pós-Romantismo, e sucedida pela música clássica contemporânea. O momento exato em que o modernismo terminou e a música contemporânea começou, ainda é uma questão de debate entre os especialistas. Às vezes a música modernista é equiparada à música do século XX, embora a última cubra um tempo cronológico em vez de um período estético.

Musicalmente, o modernismo se baseia nos valores filosóficos e estéticos do modernismo, cujo princípio principal é a ruptura com a tradição e a inovação permanente. Devido a isso, está intimamente ligado à vanguarda. Ao contrário de períodos anteriores, praticamente todos os compositores deste período participaram em vários movimentos musicais diferentes, simultaneamente ou em etapas. Desta forma, a principal característica do modernismo é a pluralidade da linguagem, entendendo que nenhuma linguagem musical particular assumiu uma posição dominante.

Três características principais diferenciam o modernismo musical dos demais estilos anteriores a ele:

-  A expansão ou abandono da tonalidade;
-  O uso de técnicas estendidas;
-  A incorporação de sons e novos sons na composição.

Em verdade, técnicas, estilos e movimentos são grandes marcas da música moderna.

11.3. Modernismo Musical e Os Seus Movimentos

11.3.1. Futurismo

Foi um dos primeiros movimentos de vanguarda na Europa no século XX. Esse movimento artístico foi fundado na Itália pelo poeta italiano *Filippo Tommaso Marinetti*, que escreveu o Manifesto Futurista e o publicou em 20 de fevereiro de 1909 no jornal *Le Figaro*, em Paris. Este movimento procurou uma ruptura com as tradições artísticas do passado e os sinais convencionais da história da arte. Ele tentou elogiar a vida contemporânea, através de dois temas principais: a máquina e o movimento.

Unidade XI

O futurismo recorreu a qualquer meio de expressão; artes plásticas, arquitetura, poesia, publicidade, moda, cinema e música; a fim de construir novamente o perfil do mundo. Os primeiros trabalhos futuristas no campo da música começaram em 1910, o mesmo ano em que o Manifesto de músicos futuristas foi assinado. Os principais compositores futuristas foram os italianos *Francesco Balilla Pratella* e *Luigi Russolo*. Russolo concebe neste manifesto a arte dos ruídos de 1913, como consequência dos estudos anteriormente realizados por Francesco Balilla Pratella. O “*noise music*” foi posteriormente incorporado às performances, como música de fundo ou como uma espécie de partitura ou guia para os movimentos dos intérpretes. Também inventou uma máquina de ruído chamada “*Intonarumori noise toner*”, que foi duramente criticada em seu tempo. Entre seus trabalhos mais significativos destaca *Los Relámpagos* de 1910.



Intonarumori noise toner – Luigi Russolo

Risveglio di una città

(https://www.youtube.com/watch?v=IC3KMbSkYNI&ab_channel=JackOneEyed)

11.3.2. Impressionismo

Originado na França, caracterizado por sugestão e atmosfera, o movimento impressionista abstêm-se dos excessos emocionais da era Romântica. Formas curtas de composição atraem os compositores em maior escala. Dentro das técnicas utilizadas, talvez a inovação mais notável usada pelos compositores impressionistas tenha sido possivelmente o uso da escala de acordes de sétima maior e a extensão de estruturas nos acordes com intervalos de terças à harmonias de cinco e seis partes. Assim, um estilo musical, distinto e marcante, do período da música impressionista foi o efeito de planar sobre uma frase melódica.

Unidade XI

A música impressionista não segue o clássico sistema tonal Ocidental, buscando harmonias dissonantes, para os padrões da época, em outras culturas, principalmente asiáticas. Basicamente o impressionismo se caracteriza por ter um lirismo íntimo solitário, seguindo os passos dos Impressionistas e Simbolistas que preferem o imaginário e fantasioso ao real; frequentemente se nota o uso de efeitos sonoros. Os Impressionistas fizeram uso imenso da escala hexatonal para simular efeitos emocionais suspensos, etéreos, fortificando assim a sensação de sonho e fantasia. A escala hexatonal se trata de uma escala que possui seis tons inteiros em seus intervalos.

Escala Hexatonal



Assim como na pintura, a música impressionista não possui linhas melódicas nítidas, suas melodias são pouco angulosas, sensuais e etéreas. O efeito dos sons é muito importante no contexto da obra, muitas vezes mais importantes que a própria melodia. Segundo os eruditos, não se pode falar em impressionismo sem citar o nome de *Claude Debussy*. Ao utilizar acordes com 11ª e 13ª bastante alargados, tocados repetidamente em ostinato, ele desenvolvia uma linha melódica simples sobre a mão que fazia esses acordes, criando um efeito de se estar voando, planando lentamente. Outro grande representante da mesma técnica utilizada por Debussy foi *Maurice Ravel*.

Ouçã Clair de Lune de Claude Debussy em:
https://www.youtube.com/watch?v=XkgyOZxIw0k&ab_channel=Rousseau

Ouçã Bolero de Maurice Ravel em:
https://www.youtube.com/watch?v=E9PiL5icwic&ab_channel=CharlesHenriquedaSilva

11.3.3. Expressionismo

Corrente cultural nascida na Alemanha no início do século XX. Caracterizara-se na música como a distorção do Romantismo tardio, em que os compositores passaram a retratar em suas músicas uma carga emocional mais intensa e profunda, representando toda uma experiência interior, em contraposição ao impressionismo, que pretendia representar os objetos do mundo exterior exatamente como os sentidos os captavam em determinado instante.

Unidade XI

A música expressionista se apoiava em harmonias que se tornavam cada vez mais cromáticas, o que acabou a levando à *atonalidade* (música sem tom definido). A música expressionista em estilo atonal é caracterizada por harmonias extremamente dissonantes, melodias frenéticas, desconjuntadas, incluindo grandes saltos, contrastes violentos e explosivos, com os instrumentos tocando asperamente nos extremos de seus registros.

O expressionismo musical coincidiu com a obra de três grandes compositores da Segunda Escola de Viena e com a dissolução da tonalidade realizada por *Arnold Schoenberg*, *Alban Berg* e *Anton Webern*, e, segundo alguns eruditos, Schoenberg foi o criador do movimento expressionista na música, sendo Berg e Webern seus discípulos de maior renome.

11.3.4. Dodecafonismo

Arnold Schoenberg é uma das figuras mais significativas da música do século XX. Seus primeiros trabalhos pertencem ao estilo romântico tardio, influenciado por Richard Wagner e Gustav Mahler, mas no final ele abandonou o sistema de composição tonal para escrever música atonal. Com o tempo, ele desenvolveu a técnica do dodecafonismo, propondo-a em 1923 para substituir a tradicional organização tonal.

O dodecafonismo era uma forma de música atonal, sem pontos intercalados de tensão e repouso ou com um centro principal; com uma técnica de composição na qual as 12 notas da escala cromática são tratadas como equivalentes, isto é, sujeitas a uma relação ordenada que (ao contrário do sistema maior-menor da tonalidade) não estabelece hierarquia entre as notas. O que o fundador da música de doze tons fez foi proibir por estatuto, usar uma nota mais do que outra e o mesmo a classificava como sendo pantonal, isto é, todos os tons ao mesmo tempo.

A melodia de doze tons deve conter as 12 notas na escala cromática. Está escrito seguindo o princípio de que todos os doze semitons ou notas são de igual importância. A relação interna é estabelecida a partir do uso de uma série composta pelas doze notas. O compositor decide a ordem em que aparecem com a condição de que eles não repitam nenhum até o final. (*Peripetie* – *Arnold Schoenberg* < https://www.youtube.com/watch?v=QNCIz-_QFr&ab_channel=DavidH>)

11.3.5. Serialismo

De fato, a primeira forma de composição serial foi o dodecafonismo sistematizado por Schoenberg no início da década de 1920. Nesse sistema, a série era uma sequência

Unidade XI

de doze notas, usando o total cromático sem repetições. Nos anos 1940, o francês *Olivier Messiaen* e o italiano *Luigi Dallapiccola* adotam a ideia, oriunda da matemática, da permutação, que faz parte da série dodecafônica, para determinar a sequência ordenada de intensidade, duração e timbre dos sons. Essas séries servem de matriz para as composições.

Tal fato deu origem ao serialismo integral, criado na "Escola Internacional de Verão" para a Música Nova de *Darmstadt* (Alemanha). Entre os compositores da escola, sobressaem-se o alemão *Karlheinz Stockhausen*, autor de "*Kreuzspiel*" e "*Zeitmasse*", e o francês *Pierre Boulez*, criador de "*O Martelo sem Mestre*" e "*Improvisação sobre Mallarmé*". Na década de 1950, Pierre Boulez passou a usar séries também de durações, intensidades e tipos de ataques.

Os dois tipos de serialismo distinguem-se pelo uso dos termos mais específicos: serialismo dodecafônico para o primeiro tipo, e serialismo integral para o segundo tipo. Por vezes também se usa simplesmente os termos dodecafonismo e serialismo, o que se presta a confusões por não se levar em conta que o dodecafonismo é também um serialismo.

A diferença entre os dois sistemas consiste no fato de que o serialismo integral se baseia numa série para ordenar todos os parâmetros do som em uma peça. Desse modo, duração, timbre, altura e intensidade são definidas a partir de uma série, que pode ser representada por sequências numéricas. Não se pode classificar o serialismo como um sistema composicional nem mesmo como um estilo, mas sim como uma técnica racional de construção de música sob inspiração atonal e aleatória.

11.4. Neoclassicismo

Neoclassicismo foi um período entre guerras e adotado por alguns compositores do século XX, pretendiam reviver as formas musicais equilibradas e os processos temáticos explícitos dos estilos de séculos anteriores ao Romantismo. As características musicais do neoclassicismo foram a clareza das linhas melódicas e texturas mais leves, em que a expressão excessiva das emoções era fortemente evitada.

Na verdade, denotava a reelaboração de estilos, formas ou técnicas pertencentes a qualquer período anterior ao romantismo do século XIX, portanto sem os vícios dessa escola. Apesar dos compositores neoclássicos buscarem sua inspiração no passado, "redescobrimo", as formas e concepções clássicas como *tocata*, a *passacaglia*, a *fuga* e a *sonata*, por exemplo, não deixaram de imprimir em suas obras as características da

Unidade XI

música de seu século: harmonias ousadas, modulações repentinas, dissonâncias, politonalismo, distorções melódicas etc.

As orquestras tornaram-se menores e apresentam os instrumentos fazendo fortes contrastes de timbres. O estilo neoclássico é em geral, propositadamente frio, dá especial preferência aos instrumentos de sopro e percussão, em detrimento da expressividade das cordas. O repertório volta a ter o concerto grosso, a sonata, a sinfonia, entre tantos outros gêneros. Um dos grandes nomes desse período é o compositor *Igor Stravinsky*.

11.5. Nacionalismo

A corrente nacionalista se inicia durante a segunda metade do século XX. Certos compositores fizeram uma abordagem científica; recolheram cantos folclóricos e estudaram minuciosamente percebiam basear-se em modos e escalas incomuns.

À medida que novas nações se formavam na Europa, o nacionalismo na música era uma reação contra a dominação dos padrões da tradição musical criada pelos italianos, franceses e especialmente os alemães. Esse movimento aconteceu mais acentuadamente nas “bordas” do continente europeu. Posteriormente, houve também uma busca por elementos da cultura tradicional na música produzida nas Américas.

12.1. Pós-modernismo Musical

A música pós-moderna é simplesmente música da era pós-moderna, ou música que segue tendências estéticas e filosóficas do pós-modernismo. Como o nome sugere, o movimento pós-modernista se formou parcialmente em reação ao modernismo. Mesmo assim, a música pós-moderna ainda não se define principalmente em oposição à música modernista; este rótulo é aplicado por críticos e teóricos.

Ela não é um estilo musical distinto, mas se refere à música da era pós-moderna. Os termos “pós-moderno”, “pós-modernismo”, “pós-modernista” e “pós-modernidade” são termos exasperantes. De fato, os pós-modernistas questionam as definições e categorias rígidas de disciplinas acadêmicas, que elas consideram simplesmente como os remanescentes da modernidade.

Um dos principais teóricos da pós-modernidade foi *Jean-François Lyotard*, que argumentou que “o pós-modernismo implica o fim das grandes metanarrativas da modernidade”. Nesse sentido, as metanarrativas cristã, racionalista, idealista, capitalista e marxista fracassaram em sua tentativa de emancipação; legitimada por cada um dos seus fundamentos (a razão do racionalista, a revolução do marxista etc.). Esta posição, a morte das metanarrativas, levou alguns artistas a pensar no final das histórias, como a famosa obra 4'33 “de John Cage; onde nada pode ser dito. A morte das metanarrativas, implica o nascimento das pequenas histórias (interpretações subjetivas), que por sua vez implicam a dialética em prol da comunicação intersubjetiva. (Obra: 4'33” – John Cage < https://www.youtube.com/watch?v=JTEFKFiXSx4&ab_channel=JoelHochberg>)

Fredric Jameson, uma importante figura no pensamento sobre pós-modernismo e cultura, chama o pós-modernismo de “dominante cultural da lógica do capitalismo tardio” (Jameson 1991, 46), significando que, através da globalização, a cultura pós-moderna está ligada inseparavelmente ao capitalismo, essencialmente chamando-a de única possibilidade cultural.

A partir de Jameson e outros teóricos, na música, o pós-modernismo não é apenas uma atitude, mas também uma questão inevitável no clima cultural de fragmentação. Em 1938, Theodor Adorno já havia identificado uma tendência à dissolução de um conjunto de valores culturalmente dominante, citando a mercantilização de todos os gêneros como o começo do fim do gênero ou distinções de valor em música.

Unidade XII

O movimento pós-modernista formou-se parcialmente em reação aos ideais do modernismo, mas na verdade a música pós-moderna tem mais a ver com funcionalidade e efeito da globalização do que com uma reação, movimento ou atitude específica.

Segundo Kramer (2002), a música pós-moderna não é simplesmente um repúdio ao modernismo ou a sua continuação, mas tem aspectos tanto de uma ruptura quanto de uma extensão. É, em algum nível e de alguma forma, irônico, não respeita fronteiras entre sonoridades e procedimentos do passado e do presente, desafia barreiras entre estilos "altos" e "baixos", mostra desdém pelo valor muitas vezes inquestionável da unidade estrutural, questiona a exclusividade mútua de valores elitistas e populistas, evita formas totalizantes (por exemplo, não quer que peças inteiras sejam tonais ou seriais ou lançadas em um molde formal prescrito), considera a música não como autônoma, mas tão relevante para contextos culturais, sociais e políticos, inclui citações ou referências à música de muitas tradições e culturas, considera a tecnologia não apenas como uma forma de preservar e transmitir música, mas também tão profundamente implicada na produção e essência da música.

Ela também abraça contradições, desconfia das oposições binárias, inclui fragmentações e descontinuidades, engloba o pluralismo e o eclecismo, apresenta múltiplos significados e múltiplas temporalidades, localiza significados e até estruturas nos ouvintes, mais do que em partituras, performances ou compositores.

12.2. Pós-modernismo Musical E Suas Vertentes

Os avanços tecnológicos proporcionaram o surgimento da Música Eletrônica, que teve seu início na História da Música no ano de 1948, com as experiências de Pierre Schaeffer nos estúdios da RTF em Paris. E é na Alemanha na década de 1950 que surge a música eletrônica. Música Eletrônica é aquela música que tem seus sons registrados por microfones e produzidos por geradores eletrônicos de sons, ou seja, utiliza como material de base sons artificiais produzidos eletricamente.

Um estúdio de música eletrônica é criado na rádio de Colônia em 1951 por Herberh Eimert, que, pouco mais tarde, chama Karlheinz Stockhausen para trabalhar consigo, desenvolvendo técnicas de manipulação sonora. A base principal da música eletrônica é que os sons são criados em aparelhos chamados geradores de ondas. Stockhausen, Hebert Eimert e Karel Goeyvaerts, entre outros, desenvolveram os aspectos teóricos, as máquinas e as primeiras composições desta corrente.

Unidade XII

Os sons produzidos podem ser “puros”, “impuros” ou “sons brancos”. Sons “puros” são aqueles produzidos sem a série harmônica ou sobretons, por sua vez, sons “impuros” são aqueles produzidos a critério do compositor, e por último, “sons brancos” são aqueles obtidos por meio da soma de todas as frequências audíveis pelo ser humano, resultando num ruído semelhante ao de uma rajada. Após a produção dos sons, eles poderão ser modificados eletronicamente de diferentes maneiras, podendo ser mixados ao mesmo tempo, em sobreposição ou divididos.

Os sons podem ser eletronicamente modificados de várias maneiras incluindo-se o ajustamento de volume, a filtragem, adição de vibratos e ecos. Os sons podem ser mixados juntos, sobrepostos ou divididos em fragmentos. Uma composição eletrônica pode consistir somente em sons gerados eletronicamente, pré-gravados ou manipulados “ao vivo” diante do público.

Durante os anos de 1950 a 1960, vários estúdios de Música Eletrônica foram fundados na Europa, EUA e Japão, o que motivou os compositores a não só criar suas obras em estúdio para propagação em fita magnética, mas também para apresentações públicas, mesclando o emprego de instrumentos convencionais com as gravações realizadas nos estúdios. A técnica eletrônica foi se aperfeiçoando conforme os avanços dos sintetizadores, a capacidade de armazenamento de sons e a mudança da tecnologia de analógica para digital, especialmente durante a década de 1980 até os dias atuais.

12.2.1. Música Concreta

A música concreta assim como a música eletrônica surgiu em 1948 com as experiências de Pierre Schaeffer nos estúdios da RTF (Rádio e Televisão Francesa) de Paris. A música concreta é a música gravada a partir de um dado real, concreto: chuva; ronco de motor; fala; suspiro; locomotiva etc. Estes sons, chamados de objetos sonoros, são gravados e editados, isto é, combinados, superpostos, retro gravados, alterados na sua velocidade inicial, fragmentados, diluídos e outros procedimentos técnicos. Depois de tudo a música é apresentada ao público através de uma aparelhagem de som.

A composição resultante é uma montagem de sons armazenados que pode ser tocada à vontade, dispensa a figura do intérprete. O primeiro concerto de música concreta foi realizado em Paris (Escola Normal de Música) em 1950. Entre as obras apresentadas figura a célebre “Sinfonia para um homem só” de Schaffer e Pierre Henry.

(https://www.youtube.com/watch?v=MOYNFu45khQ&ab_channel=PierreHenry-Topic)

12.2.2. Música Eletro-acústica

A música eletroacústica é o gênero musical em que se utilizam meios eletrônicos para criar determinadas sonoridades e manipular e modificar os sons naturais. Os materiais sonoros são trabalhados através de sintetizadores, gravadores, mixers, computadores, softwares, entre outros equipamentos eletrônicos.

Segundo Fritsch (2008) a música eletroacústica é realizada através de procedimentos que sintetizam ou transformam o som através do computador. O compositor torna-se o próprio intérprete das suas obras, produzindo material musical e transformando-o através de técnicas que não podem ser registradas pela escrita tradicional em partitura como a adotada na música instrumental. Kostka (1999) relata que embora a projeção da música eletroacústica nas salas de concerto tenha sido considerável, a sua inserção nos mais variados gêneros da música comercial, trilhas sonoras e *jingles* publicitários têm sido ainda maior.

12.2.3. Música Aleatória

Música aleatória ou música de vanguarda radical é uma técnica de composição musical baseada no uso de elementos não regulados por diretrizes estabelecidas e nos quais adquire um papel preponderante, é a improvisação baseada em sequências não estruturadas. Tais traços de improvisação podem ser fixados na criação do autor ou no desenvolvimento da própria interpretação. É frequente, portanto, a composição de peças aleatórias nas quais o intérprete determina a estrutura final da obra, reorganizando cada uma das seções da mesma, ou até mesmo através da interpretação simultânea de várias delas.

As modalidades mais destacadas em que a criação aleatória é proposta na música contemporânea são a forma móvel, que impõe diversas soluções interpretativas de nível comparável; a forma variável, na qual a improvisação predomina; e o chamado trabalho em andamento, que constitui o grau máximo de chance na execução da peça. Em todos eles, geralmente são incorporados instrumentos clássicos, com especial atenção ao piano, e meios eletrônicos de execução, como sintetizadores, distorcedores e áudios pré-gravados.

12.2.4. Música Minimalista

O termo minimalismo diz respeito aos movimentos estéticos e culturais que estimulam a redução dos recursos e elementos utilitários para construção de experiências

Unidade XII

artísticas e estéticas baseadas no que é considerado essencial. Esses movimentos podem ser observados na arquitetura, nas artes plásticas, no design, na música e até mesmo na tecnologia.

A origem do termo minimalismo é localizada na expressão da língua inglesa “downtown”. O termo denominava os movimentos estéticos, culturais e científicos surgidos em Nova York, na segunda metade do século XX, mais especificamente entre os anos finais da década de 1950 e início da década 1960. A construção minimalista está presente nas peças de Samuel Becket, filmes de Robert Bresson e contos de Raymond Carver, por exemplo.

Atualmente, o minimalismo não se constitui apenas como um movimento ligado às construções artísticas. Ele extrapola esses limites e se expande, cada vez mais, como estilo de vida que redefine a cultura. Nesse sentido, ele aposta na simplicidade e redução do consumismo, podendo ser aplicado a aspectos do cotidiano, como alimentação, vestuário e outros.

O Minimalismo é, portanto, filho de uma década muito especial na história do século XX. A década de 60, na qual ele se desenvolveu e floresceu plenamente, foi uma das mais importantes na história do século XX no que diz respeito à articulação de movimentos alternativos contra o sistema. Dentre os movimentos que propunham formas alternativas de comportamento e questionavam o status nos anos 60, podemos citar o movimento hippie, o movimento feminista e o movimento pelos direitos dos negros, liderado por Martin Luther King.

A música asiática, especialmente a música da Índia e da Indonésia, tornou-se muito apreciada nas Américas, estimulando os compositores a escreverem suas músicas num estilo mais simples, explorando as sutilezas da melodia e do ritmo, assim como na música do Oriente. “[...] A improvisação controlada sobre os ragas, com intervalos microtonais e a alternância fixa de unidades rítmicas, bordões e figurações rapsódicas, foi uma das fontes de inspiração [...]” (GROUT & PALISCA, 2007, p. 752, grifo dos autores).

A música minimalista é um tipo de música que se estrutura de um modo muito simples: poucos sons que se repetem e pouco se modificam durante um período relativamente grande de tempo. Recebeu influências de Satie, Cage, Milhaud, Orff, Bartók, das músicas étnica, religiosa, folclórica e popular, e das artes de vanguarda.

A música minimalista teve grande importância nas décadas de 1960-1970, principalmente nos EUA, e tem entre suas principais características o emprego de um número reduzido de frases ou motivos largamente repetidos, uma harmonia consonante,

Unidade XII

muitas vezes um pulso constante, muito pouca ou muito lenta variação dos motivos, e abandono de recursos decorativos. Entre os principais compositores estão Steve Reich, Terry Riley, La Monte Young, Philip Glass, todos norte-americanos; e Michael Nyman, inglês; são considerados os primeiros a desenvolver técnicas de composição que exploram uma abordagem minimalista.

O movimento originalmente envolveu dezenas de compositores, embora apenas cinco (Young, Riley, Reich, Glass e, mais tarde, John Adams) tenham surgido para se tornarem publicamente associados à música minimalista americana. Na Europa, a música de Louis Andriessen, de Karel Goeyvaerts, de Michael Nyman, de Howard Skempton, de Gavin Bryars, de Steve Martland, de Henryk Górecki, de Arvo Pärt e de John Tavener exibe traços minimalistas.

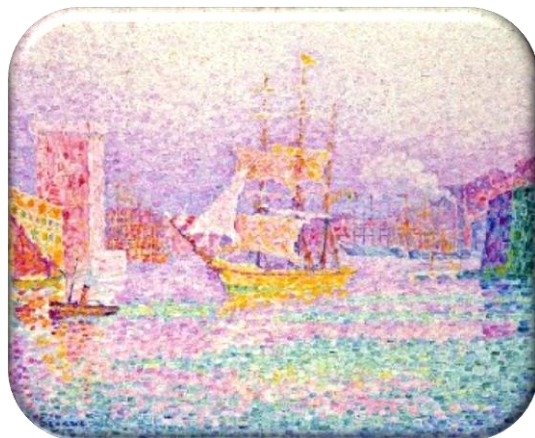
Algumas diferenças da música moderna e a música minimalista, a música moderna tem como característica marcante a estrutura e textura complexas, intervalos irregulares e fragmentados e atonal enquanto a música minimalista busca estrutura simples e transparente, regularidade rítmica e é tonal ou modal.

O termo minimalismo, portanto, veio desse ideal de simplicidade e como reação à complexidade do Serialismo, em que o objetivo principal é a limitação intencional do material rítmico, melódico, harmônico e instrumental.

12.2.5. Música Pontilhista

O pontilhismo é um movimento que surgiu nas artes visuais tendo como principal expoente o francês *Michel Eugène Chevreul* (1786-1889), que em 1839 publicou um estudo acerca da lei das cores complementares intitulado “*Da lei do contraste simultâneo das cores*”. A técnica se baseava em construir todo um contexto de imagem com base em pinceladas soltas (pontos) utilizando cores primárias, com pequenos espaços branco entre elas, que ao se distanciar da pintura, formam cores secundárias e por fim a imagem como um todo.

Unidade XII



Paul Signac: Entrada do porto de Marselha - 1911

Na música o pontilhismo é uma sequência de sons dispersos, separados por curtos intervalos de tempo, que eliminam qualquer possibilidade de se estabelecer relações tonais entre as notas apresentadas, conferindo à obra um caráter segmentado ou, "pontilhado". Aplicando em suas obras os ideais aprendidos com o seu mestre Arnold Schoenberg, como o dodecafonismo e o atonalismo, Anton Webern foi o compositor de maior expressão nesse estilo.



Anton Webern

Opus N° 5 para quarteto de cordas – quinto movimento

Ouça em: https://www.youtube.com/watch?v=ELAKF8ZxDmg&ab_channel=DavidRussellHamrick

12.2.6. Politonalidade

De fato não há muito que se dizer sobre a politonalidade. Ela nada mais é do que a combinação de várias tonalidades diferentes em uma composição musical, ficando a critério do compositor a melhor forma de utilização que lhe condizer. A politonalidade pode ser logicamente expressa de forma harmônica, o que chamamos de “poliarmonia”; e em contraponto, o que chamamos de “polidiatonia” ou “polimodalidade” dependendo do caso. Essas duas formas, muito diferentes em suas realizações, podem se fundir.

Unidade XII

Muitos parâmetros entram em jogo para permitir a percepção de uma politonalidade que poderíamos qualificar de autêntica: temporalidade, escolha de combinações, espacialização, orquestração, ritmo, etc. No entanto, a politonalidade não é necessariamente definida pela apresentação dissociada de diferentes componentes tonais, em sentido amplo: também pode ser um conceito estrutural não realmente percebido pela audição.

Ocorre que, embora observado seu surgimento ao final do século XIX e para outros eruditos, no século XX, a politonalidade se faz presente há centenas de anos dentro das obras da história da música. Observamos uma primeira manifestação comprovada de poliarmonia estrutural gerando um sentimento atonal em *Ein Musikaler Spass* (1787) de Mozart, bem como alguns casos de politonalidade consonantal em JS Bach, Modeste Moussorgski, Hector Berlioz ou Franz Liszt.

As primeiras manifestações da politonalidade moderna podem ser encontradas em obras de 1891: *Le rêve* de Alfred Bruneau ou "*La vocation*", a segunda peça da coleção *Le Fils des Étoiles* de Erik Satie. A partir de 1913, a mania da politonalidade continuou a crescer, atingindo um período de pico por volta de 1923. Os maiores compositores do século XX: Claude Debussy, Erik Satie, Charles Koechlin, Albert Roussel, Charles Ives, Ravel, Igor Stravinsky, Arthur Honegger, Alexandre Tansman, Émile Goué ou mesmo Darius Milhaud com quem se torna um princípio habitual da escrita.

Se já não ocupa a frente da cena musical, a politonalidade continua, porém, frequentemente utilizada por compositores pertencentes ao movimento denominado neotonal ou pós-moderno, como alternativa à atonalidade, ao dodecafonismo ou ao serialismo. É frequentemente encontrada na música do cinema, de uma forma que pode ser descrita como "politonalidade popular". Vectorizada pela narração, a escrita musical politonal torna-se aceitável para ouvidos desinformados e pode então encontrar-se investida de vários significados dependendo da narrativa e dos contextos visuais.

O melhor caminho para absorver a técnica do politonalismo é como uma maneira criativa de obter sons contemporâneos sem abandonar as regras tonais, isto é, devido ao fato de a politonalidade ser bastante visível, os compositores a usam apenas quando desejam propositadamente criar um impacto arrojado e dar um toque contemporâneo à tonalidade tradicional.

O grau em que a politonalidade é aparente depende de quão estreitamente as tonalidades selecionadas estão relacionadas, no entanto, porque as várias tonalidades

Unidade XII

sempre acabam se harmonizando de alguma forma e, portanto, nunca são verdadeiramente independentes.

Se um trabalho usasse Fá maior e Lá maior, o relacionamento seria o intervalo de uma terça, que é considerado consoante e que é muito comum. Se um compositor escrevesse em Fá maior e B maior, no entanto, o intervalo seria uma quarta aumentada, que é um intervalo dissonante menos comum que se destaca muito mais no ouvido.

Em suas formas iniciais, compositores como Wolfgang Amadeus Mozart usavam a politonalidade com moderação e muito mais para efeitos cômicos. Mais tarde, a politonalidade tornou-se uma maneira de os compositores enfatizarem que algum grau de caos musical poderia criar um todo maior e agradável. A idéia desses compositores era que é a dissonância, o contraponto e a “luta” entre músicos ou seções que tornam a música interessante. Um dos maiores compositores a esse respeito foi Charles Ives, cujas famosas “Variações na América” são aclamadas como uma obra-prima politonal.

12.2.7. Música Performática e Multimídia

A música performática é caracterizada por gestos e atitudes de todos os tipos: andar de velocípede, gritar dentro de um piano, comer uma banana, falar sem parar qualquer coisa, cumprimentar as pessoas do público, sentar e ler um livro, soltar borboletas e até tocar uma música comum num instrumento musical comum, entre outras milhares de opções, com ou sem a participação, consciente ou não, do público. Alguns a chamam de “ação musical”. Surge, na década de 60 de influências recebidas de Satie, Cage, futurismo, dadaísmo, surrealismo, correntes de vanguarda das Artes Plásticas, do *happening* (“acontecimento” em inglês - tipo de espetáculo teatral que ocorre em ruas e praças com um roteiro básico, realizado com participação ativa ou inconsciente do público) e da cultura popular.

Se por um lado, para muitos críticos, possa parecer imaturidade, caos, vazio de proposta artística, simples diversão e modismo passageiro, por outro lado, rompe a previsibilidade, revela a surpresa e o inusitado, alegre com a sátira e o deboche, reduz a extrema solenidade de nossas audições acadêmicas e revitaliza a platéia acomodada, pasmamenta, passiva, dormente e bocejante.

Já a multimídia, também da década de 60, utiliza-se de vários recursos artísticos, como a representação teatral, vídeo, computador, raio laser, iluminação, figurino, máscaras, coreografia, maquiagem, adereços e outros aparatos técnicos, fazendo papel

Unidade XII

estrutural com a musical. Compositores: John Cage (1912/1992), David Tudor (1926), Sylvano Bussotti (1931), Mauricio Kagel (1931), Laurie Anderson (1947) e outros.

As músicas indeterminadas e performáticas sofreram revezes durante as últimas décadas porque a maior parte dos compositores voltaram para um caminho estruturalista, isto é, voltaram a pensar na configuração total de uma música. Entretanto elementos daquelas músicas são utilizados como parte estrutural de várias obras fechadas.

12.2.8. Música Eletrônica

Nos anos finais da década de 40 e início da década de 50, alguns cientistas de diversas áreas e músicos trabalharam nos estúdios da rádio de Colônia (Alemanha), desenvolvendo técnicas de manipulação sonora. A base principal da música eletrônica é que os sons são criados em aparelhos chamados geradores de ondas. Stockhausen, Hebert Eimert (1897-1972) e Karel Goeyvaerts (1923), entre outros, desenvolveram os aspectos teóricos, as máquinas e as primeiras composições desta corrente.

12.2.9. Música E Computador

Usado desde a década de 1950, o computador já tem milhares de aplicações na música, desde simples catálogo de sons até como auxiliar do compositor, quando a máquina mesma não faz integralmente a música, passando pelo ensino e pesquisa. Na área da composição ele pode ser trabalhado de duas maneiras, por exemplo:

- resolve detalhes de estruturas musicais (obras de Lejaren Hiller -1924/1994 - ou Iannis Xenakis -1922/2001, por exemplo)
- serve como instrumento musical (James Randall -1929, Charles Dodge - 1942, entre outros).

12.2.10. Música Eletroacústica

Devido ao impasse criado pela música serialista integral, os compositores procuraram soluções para superar as escalas e durações, atirando-se no continuum espaço-temporal das pesquisas concretas e eletrônicas. Essas últimas tendências se rivalizaram como proposta para a solução do impasse, mas com a chegada do auxílio do computador, elas se fundiram na chamada música eletroacústica, no começo da década de 1960.

Unidade XII

Estas quatro tendências fizeram circular um novo tipo de terminologia musical, unindo leis científicas e criatividade artística. Alguns exemplos:

- 🔊 Som branco ou ruído branco: soma de todas as frequências audíveis;
- 🔊 Som puro: som sem a série harmônica;
- 🔊 Equalizador: aparelho para regular diversos detalhes do som como grave ou agudo, estéreo ou mono, volume etc.;
- 🔊 Sequenciador: aparelho que possibilita a edição de uma música;
- 🔊 Looping ("volta" em inglês): som que se repete interminavelmente;
- 🔊 Envelope: desenvolvimento da amplitude de um evento sonoro no tempo, que compreende quatro fases:
 - 🔊 ataque (fase inicial do som),
 - 🔊 decay ("queda" em inglês - fase em que ocorre uma pequena queda de energia entre o ataque e a sustentação),
 - 🔊 Sustain ("sustentação" em inglês - fase em que o som permanece durante um período de tempo) e
 - 🔊 extinção (fase entre a sustentação e o desaparecimento do som);
- 🔊 Sample ("amostra" em inglês): exemplo gravado de um objeto sonoro;
- 🔊 Acusmática ("som escondido" em grego): música que se ouve de aparelhos e não feita por pessoas tocando instrumentos.

Estúdios de música concreta, eletrônica, computadorizada e eletroacústica foram fundados em diversos países da Europa, Estados Unidos, Canadá, Japão etc. No Brasil temos o de eletroacústica da Universidade Estadual de São Paulo (USP), fundado em 1987.

Deve-se lembrar que, antes do surgimento destas correntes, instrumentos acústicos já tinham sido eletrificados, tais como o órgão, guitarra e o contrabaixo. Assim como a invenção de novos instrumentos, como por exemplo: Ondas Martenot, Trautonium, e o Theremin.

Luciano Berio (1925), Gottfried Koenig (1929), Henri Pousseur (1929), Milton Babbitt (1916), John Cage (1912-1992), György Ligeti (1923) e François Bayle (1932), são compositores de destaque dessa vertente musical.

13.1. A Música Erudita Brasileira

A música erudita brasileira, que teve sua fase histórica mais importante com a escola nacionalista de composição, permaneceu presa à matriz europeia durante séculos. As expressões populares, pelo contrário, nascidas da confluência étnica, fizeram do cancionário brasileiro um dos mais ricos da América.

Em sua formação a música brasileira recebeu contribuições dos indígenas, dos colonizadores e dos negros. Musicalmente, o africano tem o mais forte caráter entre os três elementos étnicos que se fundiram para formar o perfil cultural brasileiro. O jazz nos Estados Unidos e o samba no Brasil mostram como se diversificaram, no contato com o elemento branco, as influências musicais negras na América.

Os primeiros cronistas do descobrimento relatam que a terra era povoada de música, e os gentios que assistiram à primeira missa mostravam-se naturalmente sensíveis ao canto e à sonoridade dos instrumentos. Na catequese a que foram submetidos os indígenas, entrava, como um dos ingredientes mais persuasivos, o canto-chão.

Em todo o decorrer da história colonial do Brasil, desde seus primórdios, há constantes testemunhos de práticas musicais, da obrigatoriedade do ensino de música nas casas da Companhia de Jesus e da popularidade do teatro musical, cuja origem se encontra nos autos representados pelos jesuítas. No século XVIII, por exemplo, o gosto pela ópera-bufo, tão característica da época, propagou-se no Brasil. Fundaram-se casas de ópera no Rio de Janeiro, em São Paulo, Salvador, Recife, Belém, Cuiabá, Porto Alegre, Campos dos Goytacazes e outras cidades.

O repertório habitual desses teatros constituía-se principalmente das óperas do brasileiro Antônio José da Silva, o Judeu, e de obras da escola napolitana (óperas de Nicola Porpora, Cimarosa etc.). Modernamente, as pesquisas de Francisco Curt Lange, em Minas Gerais, e do padre Jaime C. Dinis, em Pernambuco, ampliaram consideravelmente o conhecimento sobre a evolução musical daquele período histórico.

A atividade musical em Pernambuco, no século XVIII, revelou-se com a descoberta de um compositor, anterior ao chamado barroco mineiro, Luís Álvares Pinto. De sua autoria é a partitura *Te Deum laudamus*, para quatro vozes mistas (orquestração perdida) e baixo contínuo, encontrada em 1967 pelo padre Dinis.

Não menos importante foi a prática da música na Bahia e em várias outras regiões do país. O musicólogo brasileiro Régis Duprat descobriu um Recitativo e ária, de autor

Unidade XIII

anônimo, escrito em Salvador, que é a única obra setecentista com texto em vernáculo encontrada até hoje. Mais tarde Duprat recuperou obras de André da Silva Gomes, nascido em Lisboa, que chegou em 1774 a São Paulo.

Foi enorme a atividade musical em Minas Gerais, como documenta o trabalho pioneiro de Francisco Curt Lange. Sabe-se agora que, no fim do século XVIII e começo do século XIX, floresceu nas cidades mineiras uma geração de compositores que criaram uma música contemporânea da arte do Aleijadinho e da poesia dos inconfidentes. Entre esses compositores incluem-se José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita, Marcos Coelho Neto, Francisco Gomes da Rocha e Inácio Parreiros Neves.

A produção musical desses autores, assim como a do padre José Maurício Nunes Garcia, no Rio de Janeiro, nada tem de barroca, embora seja assim chamada. A expressão “mestres do barroco mineiro” foi usada por conotação com o estilo predominante da escultura e arquitetura da época, mas a música que se conhece de mestres brasileiros do período colonial tem outras fontes: provém diretamente do classicismo vienense, que tinha Haydn como referência. Da textura da música mineira está ausente a principal característica do estilo musical barroco: a elaboração polifônica das vozes.

No *Archivo de música religiosa de la capitania general de las Minas Gerais*, editado por Curt Lange na Universidade Nacional de Cuyo (Mendoza, Argentina), figuram as composições dos mestres mineiros. Musicalmente, identificam-se com o estilo clássico ou pré-clássico. São obras impressionantes pela nobreza da inspiração, pela mestria na escrita melódica e coral, assim como pelo tratamento do texto litúrgico, qualidades difíceis de explicar naqueles músicos mestiços que não tiveram nenhum contato direto com os meios cultos. Modernamente, essas obras têm sido executadas com êxito no Brasil e no exterior.

Graças à descoberta dos mestres mineiros, já não continua isolada a figura do padre José Maurício, o grande compositor da época de D. João VI, autor de valiosa música sacra. José Maurício filia-se ao classicismo europeu. Sua música tem, sem dúvida, universalidade de sentido, mas tende, às vezes, a naturalizar-se brasileira por um caminho inesperado: o da modinha. Certas inflexões desse gênero tão caracteristicamente brasileiro impregnam, modificam e transfiguram a obra do padre e antecipam a transformação modinheira que a melodia italiana sofreria no Brasil.

Francisco Manuel da Silva, autor do hino nacional, pertence à geração seguinte. Mário de Andrade chamou a atenção para a “visão prática genial” com que ele organizou o Conservatório do Rio de Janeiro, lançando as bases de nossa cultura musical. Suas

Unidade XIII

modinhas tiveram grande popularidade, ao lado da música religiosa e da que escreveu para o teatro.

Com esses compositores encerra-se o ciclo da música sacra e gêneros afins e começa a era de predominância da ópera italiana. Nesse panorama surgiu, porém, um compositor brilhante: Carlos Gomes, autor de *Il guarany* e *Lo schiavo*.

Na evolução da história da música dramática brasileira, Carlos Gomes é o grande nome da segunda metade do século XIX e a afirmação do movimento romântico. Suas obras encontram-se sob o signo do italianismo dominante na arte internacional da época, mas nelas há claros traços da musicalidade tipicamente brasileira, representada na época pelas modinhas. Em algumas de suas páginas mais célebres, Carlos Gomes exprime um vivo sentimento patriótico e revela coincidências com a melodia e o ritmo nacionais.

Depois de Carlos Gomes e até a plena eclosão do movimento nacionalista, com a Semana de Arte Moderna de 1922, a maior parte dos compositores brasileiros contribuiu com sua obra para o estabelecimento progressivo da música caracteristicamente nacional. Por imposição de sua formação artística, no entanto, os primeiros nacionalistas limitavam-se a vestir o tema folclórico brasileiro com roupagens europeias, emprestando-lhe a atmosfera do romantismo francês ou alemão.

13.1.1. A Escola Nacionalista

A primeira figura a ser mencionada, na tendência nacionalista da música brasileira, é a do compositor e diplomata Brasília Itiberê da Cunha. Sua obra, exemplificada pela rapsódia *A sertaneja* (1866-1869), para piano, anunciou o período do nacionalismo musical. O precursor dessa tendência foi Alexandre Levy, em cuja obra se evidenciam os traços apenas sugeridos por Itiberê. Em suas composições, a preocupação nacionalista surge com o emprego de temas originais ao lado de melodias autenticamente populares.

Compositores como Leopoldo Miguez, Henrique Oswald e Glauco Velásquez mantiveram-se fiéis ao espírito do século XIX, que era, na música brasileira, o da submissão aos moldes europeus. A obra de Leopoldo Miguez, ilustrada pelas sinfonias *Parisina* (1882) e *Prometeu* (1896), apresenta influências de Wagner e Liszt. Henrique Oswald, por sua exclusiva formação europeia, influenciada por Gabriel Fauré, sempre esteve à margem do movimento nacionalista. É autor de música de câmara de fatura magistral, eminentemente lírica e subjetiva.

A incipiente tendência nacionalista encontraria perspectivas mais amplas na obra de Alberto Nepomuceno. A partir de 1897, sua produção musical aproxima-se mais da

Unidade XIII

temática e das soluções rítmicas brasileiras. Antônio Francisco Braga, admirado pelas gerações posteriores, tornou-se uma espécie de patriarca da música brasileira, cujos acentos e características próprias eram para ele familiares. Foi essencialmente um compositor sinfônico. Considerado precursor da música moderna, Glauco Velásquez, de origem italiana, introduziu no Brasil o cromatismo de Wagner e César Franck.

A escola nacionalista de composição, cujo desenvolvimento, depois da fase precursora, se completou em poucos decênios para logo tender ao desaparecimento, é a mais importante da música brasileira. Seus representantes, no entanto, não se dedicaram à ópera ou ao balé, formas que poderiam ter ilustrado a tendência. As óperas de compositores brasileiros do período não passaram de esboços mais ou menos frustrados e nunca foram incorporadas aos repertórios executados. Nepomuceno, Francisco Braga, Henrique Oswald, Leopoldo Miguez e, na mocidade, Francisco Mignone e Heitor Villa-Lobos escreveram óperas, raramente representadas.

O expoente da escola nacionalista é uma figura de projeção universal: Villa-Lobos, que surgiu na Semana de Arte Moderna como representante das novas tendências musicais: adoção das técnicas de vanguarda importadas da Europa e valorização do tema brasileiro. Villa-Lobos foi o primeiro grande artista brasileiro cuja obra assumiu características verdadeiramente nacionais. Dotado de uma impetuosa força criadora, é capaz da mais refinada simplicidade. As raízes negras têm presença marcante em muitas de suas peças. Emprestou, magistralmente, envergadura sinfônica aos choros recolhidos nos ambientes populares do Rio de Janeiro e utilizou, nas Bachianas brasileiras, o estilo próprio de Johann Sebastian Bach dentro de uma temática nacional.

Francisco Mignone, embora não tenha sido um compositor exclusivamente nacionalista, teve seus melhores momentos na música de inspiração brasileira. Foi, principalmente, um mestre da orquestra. Depois da fase nacionalista, experimentou imprevista renovação, pela qual aceitou qualquer processo de composição que lhe permitisse total liberdade de expressão. Certas páginas orquestrais suas, como o Maxixe, o balé Maracatu do Chico Rei (1933) ou a Congada, transcrição para piano da página sinfônica de uma ópera de juventude, O contratador de diamantes (1921), causam forte impressão.

Lorenzo Fernández confirmou a tendência nacionalista. Compositor brilhante, sua música, marcada, sobretudo por um sentido admirável de ritmo brasileiro, projetou-se fora do país. Seu nome afirmou-se com o Trio brasileiro para piano, violino e violoncelo. Em

Unidade XIII

sua obra destacam-se ainda composições para piano e canto, sobre textos de poetas brasileiros.

Radamés Gnattali caracterizou-se pelo conhecimento admirável da orquestração e certo cosmopolitismo (leves influências do impressionismo de Claude Debussy e do jazz), aliados a um constante cunho de brasilidade. Entre suas partituras contam-se dez Brasileiras para vários conjuntos e o Concerto romântico para piano, de linguagem moderna e marcante influência jazzística.

Camargo Guarnieri compôs obras nas quais o cunho nacional, predominantemente paulista, se mostra sempre com grande espontaneidade. Essa característica, aliada à clareza da fatura e ao equilíbrio da forma, fez com que alcançasse projeção no exterior. Guarnieri revelou, com relação à ópera, maior preocupação que outros compositores do período. Pedro Malazarte, ópera cômica, traz indicações certeiras de um rumo estético para a criação de uma grande ópera brasileira.

José de Lima Siqueira, compositor nacionalista e admirável orquestrador, foi fundador da Orquestra Sinfônica Brasileira e primeiro presidente da Ordem dos Músicos do Brasil. Destaca-se em sua música o folclore nordestino, como nos bailados Senzala, Uma festa na roça e O carnaval no Recife. Entre suas composições contam-se três sinfonias, poemas sinfônicos, música de câmara e a ópera A compadecida.

Luís Cosme inspirou-se no folclore gaúcho, traduzindo-o em linguagem harmônica e vigorosa, de grande beleza formal. Suas obras se desenvolvem numa atmosfera tipicamente brasileira, como nos balés Salamanca do jarau e Lambe-lambe. Compôs, sobre textos de Cecília Meireles, os autos Nau catarineta e O menino atrasado, para teatro de marionetes, orquestra e coro.

No Rio de Janeiro, em 1939, o grupo Música Viva, fundado por Hans Joachim Koellreutter, músico de origem alemã radicado no Brasil, divulgava as concepções musicais de Arnold Schoenberg. Com seus discípulos, Cláudio Santoro, Guerra Peixe e Eunice Catunda, aos quais Edino Krieger se uniu em 1945, Koellreutter fundou a revista Música Viva, organizou séries de concertos e lançou o Manifesto 1946, no qual todos confessavam admitir o nacionalismo apenas como um estágio na evolução artística de um povo.

Guerra Peixe procurou conciliar a música serial com elementos nacionais. Ao orientar-se para a música de caráter nacionalista, fez em Pernambuco estudos aprofundados do folclore, que prosseguiu em São Paulo. Essas experiências se refletiram

Unidade XIII

em Brasília, sinfonia com coros. Compôs ainda sonatas para piano e para violão, os Provérbios para baixo e piano, canções folclóricas e seriais.

Cláudio Santoro, depois de sua primeira fase dodecafônica, compôs dentro da estética nacionalista, inserindo formas populares nas grandes estruturas clássicas. Por volta de 1960, abandonou o estilo nacionalista e novamente adotou a técnica dodecafônica. Entregou-se depois, em Mannheim, Alemanha, a experiências musicais de vanguarda, que procuram estabelecer uma aliança entre música e pintura. Seus “quadros aleatórios” constam de uma parte auditiva, gravada em fita magnética, e de uma parte visual representada por um quadro.

Edino Krieger preferiu não seguir uma orientação estética que o filiasse a um grupo, para ter a mais ampla liberdade de escolha de recursos técnicos e expressivos. Estes abrangem as técnicas mais avançadas, como o serialismo e a música aleatória. Entre as obras de maior repercussão internacional figuram suas Variações elementares e Ludus symphonicus.

Marlos Nobre é um compositor que abriu novos rumos à música brasileira, pelo emprego de processos criadores de vanguarda, mas que também fez música absoluta, abstrata pela significação, e que geralmente causa impacto, dada a rara riqueza de sonoridade e o emprego marcante da percussão. Entre suas obras principais figuram as Variações rítmicas para piano e percussão, *Rhythmetron*, para percussão, e *Ludus instrumentalis*, para orquestra de câmara.

Todas as correntes vanguardistas estão representadas nas modernas gerações de compositores brasileiros, entre os quais alguns trabalharam na Europa, como José Antônio de Almeida Prado e os compositores de música eletrônica Jorge Antunes e José Maria Neves. Reginaldo de Carvalho fez também música experimental, concreta e eletrônica, sob a denominação de música eletroacústica.

Na Bahia surgiu, em torno de Ernst Widmer, um grupo de compositores de especial importância na moderna música brasileira. Fez música de vanguarda que, embora escrita, deixa margem à aleatoriedade, executada pelos conjuntos sinfônicos ou corais sinfônicos habituais. Entre esses compositores citam-se Lindembergue Cardoso, Jamari Oliveira, Walter Smetak e Milton Gomes. Outros compositores se destacaram em São Paulo (Gilberto Mendes, Willy Correia de Oliveira, Ernst Mahle e Rogério Duprat, entre outros); no Rio de Janeiro (entre os quais Jaceguai Lins, Ester Scliar e Ailton Escobar); e também em Brasília, no Paraná, no Rio Grande do Sul e em Recife.

Referências

CANDÉ, R. de. História Universal da Música. Vol.1. Trad Eduardo Brandão. 2ª. Edição. São Paulo. Martins Fontes, 2001.

CANDÉ, R. de. Uma breve história da música. Trad de Maria Teresa Resende Costa. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed. , 1986.

CARPEAUX, O. M. O livro de ouro da história da música: da idade média ao século XX.

DAVIS, C. e MENUHIN, Y. A música do homem. Tradução Auriphebo Berrance Simões. 2ª. Edição, São Paulo, Martins Fontes, 1990.

FERNANDES, J. N. Paralelismo entre história e psicogênese da escrita do ritmo musical. Psicologia USP [online]. 1998, v. 9, n. 2 [Acessado 22 Abril 2022] , pp. 221-247. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S0103-65641998000200009>>. Epub 29 Set 1999. ISSN 1678-5177. <https://doi.org/10.1590/S0103-65641998000200009>.

GONÇALVES, E. **Desigualdade & Diversidade**, Revista de Ciências Sociais da PUC-Rio, nº 9, ago/dez, 2011, pp. 105-122

GROUT, D. J. ; PALISCA, C. V. História da Música Ocidental. Trad Ana Luisa Faria. 3ª. Ed. Lisboa: Gradiva, 2005.

KOBBÉ, G. O livro completo da ópera. Trad. Clovis Marques. Rio de Janeiro: Jorge Zahar E, 1997.

LEAL, L. F. Panoramas da escrita da história da música brasileira, **Interseções**, v. 17 n. 2, p. 503-530, dez. 2015, Rio de Janeiro.

LOVELOCK, W. História concisa da música. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

MARIZ, V. A canção brasileira de Câmara.

MARIZ, V. História da música no Brasil.

MENDES, I.. Machado de Assis Crônicas Completas, 2014, p.96-97

MOORE, D. Guia dos estilos musicais. Trad: Teresa Louro Perez. Edições 70, 2008.

PIRES, D. C. História da Música: antiguidade ao barroco, 253p., Uniasselvi, 2019, acessado em 10 de fevereiro de 2022, disponível em: <https://www.uniasselvi.com.br/extranet/layout/request/trilha/materiais/livro/livro.php?codigo=36790>

SCHONBERG, H. C. A vida dos grandes compositores. São Paulo: Novo Século, 2010.

SEVERIANO, J. Uma história da música popular brasileira: das origens à modernidade.

TEATRO de Revista. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo614/teatro-de-revista>. Acesso em: 07 de fevereiro de 2022. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

TINHORÃO, J. R. Os sons dos negros no Brasil.

Referências

VALINHO, C. F., PUCCI, R. H. P., Brazilian March or Marchinha de Carnaval: uma análise comparativa de traduções carnavalescas, **Linguagem Acadêmica**, Batatais, v. 8, n. 2, p. 171-185, jan./jun. 2018.

VENEZIANO, N. O teatro de revista. In: O TEATRO através da história. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1994. v. 2. p. 154-155.