

# O sagrado na origem da Música e a música como expressão da potência da sacralidade na história do Ocidente (Parte I)

The sacred in the origin of Music and music as an expression of the power of sacredness in the History of the West (Part I)

RICARDO ROCHA\*

**Resumo:** O assunto tratado sob este tema será dividido em três artigos, cada um em uma edição da revista 'Coletânea'. O objetivo é o de sintetizar teses formuladas a partir da observação regular, das reflexões dela resultantes e, por fim, das pesquisas e anotações realizadas nas últimas três décadas sobre a gênese musical acontecendo em ambiente sagrado e, daí, a visceral ligação entre música e religiosidade. Em contraponto a este fato, identifica também que, quando uma tribo, povo ou sociedade entra em processo de secularização, inicia-se o desaparecimento paulatino de sua música, ritmos e dança. O recorte usado para a argumentação de que a visão mística da vida e da realidade configura-se como o ambiente, a *conditio sine qua non* para o processo da gênese musical, é o do desenvolvimento da música na civilização cristã, a única que criou e estabeleceu um sistema de notação eficiente e capaz de traduzir alturas e intervalos sonoros, o que aconteceu no Império Carolíngio no século IX. A partir do século XIII, com o advento do relógio mecânico e do processo de matematização da música

---

\* Ricardo Rocha é pós-graduado em Regência (*Kapellmeister*) pela Escola Superior de Música da Universidade de Karlsruhe (Alemanha) e Bacharel e Mestre em Regência pela UFRJ. Fundador da Sociedade Musical Bachiana Brasileira (1993), criou e dirigiu o ciclo "*Brasilianische Musik im Konzert*" para a difusão da música sinfônica brasileira por 11 anos (1989-2000), à frente de grandes orquestras alemãs. Regente titular e convidado no Brasil e no exterior, maestro e professor de Regência em cursos nacionais e internacionais, conta com duas dezenas de DVDs, CDs e programas de TV gravados. Comendador pelo TRT-MT, é autor dos livros *Regência, uma arte complexa* (2004), e *As Nove Sinfonias de Beethoven – uma Análise Estrutural* (2013). Palestrante em diversos cursos, desde 2010 é também professor de História da Música Sacra no curso de Pós-Graduação *Lato Sensu* em História da Arte Sacra da FSB-RJ. E-mail: ricardowrocha@uol.com.br

através da crescente influência do Racionalismo aristotélico na Europa, esse desenvolvimento, em particular nas gerações que produziram as chamadas 'ars antiqua' e 'ars nova' na Escola de Notre-Dame, alcançou um nível ainda mais abstrato, ao somar, à notação dos intervalos sonoros, a de ritmos em suas diferentes e complexas fórmulas. Foi esta tecnologia a responsável pela criação das bases de uma música que se tornaria, após o século XX, dominante em todo o planeta. Este primeiro artigo será dedicado às origens da história musical no Ocidente, de Pitágoras, na Grécia pré-cristã, à Escola de Notre-Dame, entre os séculos XII e XIV, onde foi criada e desenvolvida a polifonia, a notação rítmica e a isorritmia. Ao observarmos com atenção a configuração desta trajetória, salta aos olhos o fato da música sacra vir se revelando, ao longo dos séculos em foco, como um dos mais poderosos instrumentos de construção da identidade cultural da civilização ocidental.

**Palavras-chave:** Notação musical. Racionalismo aristotélico. Música na construção de identidade. Processo do coletivo ao individual no Ocidente.

**Abstract:** The subject matter under this theme will be divided into three articles, each in an issue of 'Coletânea' magazine. The goal is to synthesize theses formulated from regular observations, from reflections resulting therefrom and, finally, from the researches and notes taken in the past three decades on the musical genesis going on in the sacred environment and, hence, the visceral connection between music and religiousness. In contrast to this fact, it also identifies that, when a tribe, peoples or society comes into a secularization process, it starts a gradual disappearance of its music, rhythms and dance. The approach adopted for the argument that the mystical view of life and reality appears as the environment, one *conditio sine qua non* for the process of musical genesis, is the development of music in Christian civilization, the only one that created and established an efficient system of notation able to translate heights and sound intervals, which happened in the Carolingian Empire in the ninth century. From the thirteenth century on, with the advent of the mechanical clock and the music mathematisation process by the growing influence of Aristotelian rationalism in Europe, this development, particularly in the generations that produced the so-called 'ars antiqua' and 'ars nova' in the Notre Dame School, reached an even more abstract level, when adding, to the notation of sound intervals, the rhythms in their different and complex formulas. That was the technology responsible for creating the foundations for a music that would become, after the twentieth century, dominant in the entire planet. This first article will be devoted to the origins of musical history in the West, of Pythagoras, in pre-Christian Greece, Notre Dame School, between the twelfth and fourteenth centuries, where was created and developed polyphony, rhythmic notation and isorhythm. By observing carefully the configuration of this path, it strikes the eye the fact that sacred music comes unfolding over the focused centuries as one of the most powerful building tools of cultural identity of Western civilization.

**Keywords:** Musical notation. Aristotelian rationalism. Music in the building of identity. Process from the collective to the individual in the West.

## Introdução: a profunda relação entre religiosidade e gênese musical

*A dimensão do sagrado na origem de toda a manifestação musical, assim como o progressivo desaparecimento desta em ambientes secularizados e materialistas*

Existe uma profunda relação entre religiosidade e gênese musical, porque a dimensão e o cultivo do sagrado estão na origem de toda a manifestação musical. Sob esta perspectiva, o olhar e a leitura mística da vida e da realidade passam a constituir-se como conditio *sine qua non* para o surgimento do fenômeno que é a Música. Ao contrário, na mesma proporção, o desaparecimento desta condição determina o progressivo definhamento do mesmo em ambientes que entram em processo de secularização, ao ganhar uma visão materialista da vida. Com isso, a criação musical, *per se*, vai sendo reduzida à cristalização folclórica do que foi criado, visto que, quanto mais uma sociedade se seculariza, menos ela se torna capaz de produzir música, ritmos e dança.

Em outras palavras, a partir da observação atenta e da análise de fatos e padrões comportamentais em diferentes culturas, sejam elas asiáticas, africanas, amazônicas ou ao longo da história da nossa música ocidental, podemos constatar que existe uma íntima relação entre a produção do fenômeno musical e o universo místico e religioso na visão do mundo e da realidade daquele que a cria, seja este um indivíduo, um povo ou um grupo social ou cultural. Importa esclarecer que tratamos, aqui, da religiosidade humana e não de religiões, que entendemos como formas diferenciadas da organização deste sentimento religioso, intrínseco à nossa espécie. Esta percepção, uma vez obtida, vai se revelando cada vez mais por si só.

Por fim, numa mesma proporção e relação, observamos que a perda desta dimensão, a perda do cultivo desta sacralidade que nos é inerente e da substância divina que nos mantém à margem das leis naturais, provoca um processo de secularização, o qual, uma vez desencadeado, promove como que uma desertificação nas manifestações e impulsos musicais, expressos no desaparecimento progressivo de cantos e canções, assim como na geração de ritmos e dança.

Emoldurado por esta perspectiva, ou seja, a de que a existência de um universo de representações permeado pelo sagrado é condição essencial e mesmo pré-requisito para o nascimento de manifestações musicais, é que este ensaio buscará fazer uma breve análise da história da música ocidental como pano de fundo para o entendimento e o vislumbre das relações entre o cultivo da sacralidade e a geração do fenômeno musical.

*A música como expressão do espírito, mas também como fruto de seu cultivo*

De tudo quanto o nosso século descobriu sobre as origens do Homem e as mais rudimentares condições de vida da humanidade primitiva, sobressai que a música, assim que se manifesta, é de ordem sagrada. A música é o ritual da existência e, simultaneamente religiosa e profana, é ela que dá à vida quotidiana o seu sentido mais sagrado. Os homens das eras mais recuadas, vivendo rodeados de mistérios inexplicáveis e de terrores diversos, sem recurso perante a hostilidade da natureza e os enigmas da criação, utilizam, antes mesmo de saberem falar, uma linguagem que representa um meio de comunicação, com os espíritos ou com as forças que os dominam, ou ainda com as divindades que comandam estas forças.

Esta linguagem exprime a revolta ou a sujeição, a alegria ou o medo perante a vida, a morte, a doença, os fenômenos da natureza. Os homens dançam, gritam, batem em si próprios, pintam o rosto e o corpo, ora no intuito de conciliar a proteção dos deuses poderosos, ora de os afastar, assustando-os. Desta forma aprendem o poder do ritmo e do grito, os dois elementos fundamentais de qualquer música. O encantamento, a fascinação hipnótica ou exaltante da obsessão do ritmo atingem – sem o freio dos mecanismos intelectuais – a sensibilidade dos conjuntos (STEHMAN, 1964).

A Natureza está repleta de sons, mas nem por isso produz música. Cada animal, cada elemento, cada evento natural tem um som específico, ou até um único e intransferível motivo sonoro que se repete ao longo da vida, como nos pássaros canoros, mas nem por isso qualquer um deles produz música, que entendemos aqui como linguagem. Isto porque estes sons específicos, por mais belos e agradáveis que sejam, não configuram uma organização sintática de diferentes padrões, articulando algum tipo de comunicado, ou marca, que não seja o da mera informação de sua personalidade sonora. No caso citado dos pássaros canoros, trata-se, portanto, de simples expediente para fins de conquista e reprodução, ou mesmo de demarcação de território.

Assim, se apenas juntássemos estes e outros sons, da cidade ou do campo, como nos aparecem, eles poderiam, no máximo, ser comparados a uma or-

questra afinando seus instrumentos, com aquele resultado sonoro tão peculiar e conhecido, mas não a uma obra musical. Para que a orquestra toque uma sinfonia, terá tido a necessidade de receber a obra escrita por um compositor, um criador musical, já que os sons aleatórios que cada um dos músicos produz ao afinar seu instrumento com outros colegas não representam mais do que a produção material, por fricção, percussão ou tangência do seu instrumento, com o timbre e a identidade sonora que lhe é próprio. Não configuram, pois, linguagem musical.

A música produzida pelo homem não é natural, na medida em que a Natureza não cria nada, mas tão somente efetua continuamente suas próprias leis e padrões. A Natureza não é criadora, mas criatura, criação; não escreve sinfonias, porque estas são um fruto não natural, portanto sobrenatural, do espírito do Homem, uma competência exclusiva do espírito humano e expressão da divindade que nele reside. Isto posto, podemos afirmar que a Música, como linguagem, é manifestação do componente divino que existe no espírito humano e atividade exclusiva de nossa espécie em meio à Natureza.

### *Música e Cultura como expressão do espírito humano*

Música é Cultura, na medida em que é expressão do espírito humano, como o são outras manifestações estéticas, científicas, religiosas e filosóficas. Porém, mesmo dentro deste contexto cultural, ela se distingue em sua natureza, método e processo, não só da ciência – da qual passou a se utilizar a partir da construção de escalas e tetracordes, mas em especial do nascimento da diafonia e sua posterior evolução em contraponto e polifonia – como também de todas as demais artes, até pelo fato de ser a única a trabalhar e a existir exclusivamente dentro da categoria do tempo, enquanto as outras operam unicamente no espaço, como as artes plásticas, ou simultaneamente no espaço e no tempo, como o teatro, o cinema e a dança.

Sabe-se hoje da presença de cultura musical na China há treze e no Egito há vinte séculos a.C., com acompanhamento instrumental em cerimônias diversas, de banquetes a rituais de adoração. Entre os Sumérios há registros de trinta séculos antes de Cristo, com harpas, liras, flautas e tambores, porém com uso exclusivamente religioso, tendo cumprido papel de grande importância nessa civilização.

A cultura grega deve muito à música que cultivava, a qual representava ao mesmo tempo a origem de sua espiritualidade e a formação moral de seu cidadão. Se Platão em sua “República” a tratava como o caminho para os jovens encontrarem a harmonia e a beleza espiritual, Aristóteles, ainda que admitindo o seu uso como entretenimento após o trabalho, a entendia como meio de purificação.

Aliás, a mitologia grega conferia à música origem divina, poderes mágicos e até de cura. E se ela comparava seus criadores e intérpretes a deuses e semideuses, como Apolo, Orfeu e Anfião, a história consagrou Pitágoras (c. 500 a.C.) como seu fundador e Aristides Quintiliano (século IV a. C.) como seu último e importante autor. Porém, se os gregos nos deixaram grandes obras de escultura, arquitetura e pintura, da sua música não nos sobrou quase nada além de suas escalas modais e um sistema musical primitivo, apesar de sabermos, através de estelas, papiros, epitáfios e outras fontes documentais, que a música era atividade de grande expressão nos eventos teatrais, militares, religiosos e, claro, nos concursos e festivais de música vocal e instrumental, onde brilhavam virtuosos da cítara e do aulo, instrumento de palheta simples ou dupla.

### *A ausência de uma notação musical eficiente*

É justamente no porquê de ter sobrado tão pouco da música grega que podemos identificar o ponto fundamental que vai diferenciar a civilização cristã e ocidental de todas as demais: é porque foi nesta que se deu a criação de um sistema eficiente de notação musical ao longo de quase mil anos, iniciado com a monodia (canto a uma voz), desdobrada então em polifonia, cuja soma de vozes horizontalmente superpostas levou à descoberta do acorde, sua soma vertical, até chegar ao sistema tonal ou temperado, aos tratados de harmonia, à criação de grandes conjuntos musicais, como orquestras sinfônicas, etc. Não fosse a notação dos sons, inicialmente a sua altura e depois a sua organização no tempo, ou seja, a notação do ritmo, não teria sido possível a promoção desta grande cultura musical produzida pelo Ocidente, hoje dominante em todo o mundo, especialmente na música popular.

Este fato nos remete à diferença de seu processo em relação, por exemplo, à ciência: a análise da música ocidental nos mostra como o seu desenvolvimento foi se dando, grosso modo, de forma diferente daquele do método

científico. Neste investiga-se o fenômeno até a descoberta dos padrões ou das leis naturais que o regem; postula-se então uma teoria colocando-a imediatamente em prática, em experiência, para observar sua pertinência ou não. São pertinentes se sempre demonstráveis, por serem naturais.

Já a música percorreu outro caminho: antes, foi o da teorização, organização e construção sobre a prática musical nascida e transmitida oralmente, prática experimentada e fruída pelo grupo na qual ela se manifestou. Portanto, no caso estrito da música ocidental, ela só se desenvolveu por ter havido teorização sobre o fenômeno musical simples e primitivo. Ou seja, a teoria veio depois da prática, buscando a sua organização após e através da sua experiência na prática.

Assim, se música é cultura, a cultura, que inclui a ciência, tem seu processo semelhante ao do processo musical, na medida em que seu desenvolvimento também se dá a partir da teorização sobre fenômenos vivos não naturais, manifestos na prática antes de serem organizados. Assim a Cultura antecede a Educação, na medida em que esta última é o expediente através do qual o conjunto de conhecimentos produzidos pelo espírito de uma determinada tribo, sociedade ou nação, e por ela acumulados, é passado para outras gerações.

Se entendermos Cultura como algo realmente vivo, com curva de nascimento, desenvolvimento, maturidade (com respectiva frutificação) e, enfim, declínio, poderemos inclusive mapear o momento em que algumas culturas ou mesmo civilizações alcançaram a sua 'idade de ouro'. No caso do Ocidente, basta ver a Itália entre duas gerações no Renascimento, de Dante e Petrarca a Leonardo da Vinci, Michelangelo e Galileo Galilei. Ou a Alemanha dos séculos XVIII e XIX, que viu nascer de Goethe a Alexander von Humboldt, passando por Kant, Hegel e Beethoven, também entre outros. Não seria arriscado dizer que o Brasil passa por momento semelhante e que em cerca de 20 ou 30 anos poderá ter a sua própria identidade configurada, através da organização e amadurecimento de sua própria cultura. Cabe aqui chamar a atenção para o fato de a Música ter dado sempre importante e expressiva contribuição neste processo.

# 1 Dos primórdios da Música na Civilização Cristã à criação da notação musical

## 1.1 Do século I ao III: A música nas primeiras comunidades cristãs

Nosso recorte analítico começa nos três primeiros séculos de nossa era, quando as primeiras comunidades cristãs eram perseguidas pelo Império Romano e escondiam seus cultos nos labirintos das catacumbas romanas. Essas igrejas eram formadas por representantes de diferentes povos, culturas e etnias, que ali chegavam trazendo suas próprias tradições culturais, como línguas, artes plásticas, música e dança. As orações, cantadas ou recitadas, tinham na voz o seu principal instrumento e cânticos a duas e três vozes já eram utilizados.

### *A voz como instrumento ancestral e o nascimento da monodia cristã*

A voz é instrumento ancestral e a diversidade musical nas primeiras comunidades cristãs era bastante grande, na medida em que recebiam pessoas de povos, línguas e culturas diferentes, nas quais a utilização de cantos a duas e três vozes não era uma prática isolada. Entre os judeus convertidos, o canto comunitário foi uma herança importante e, no Novo Testamento, encontramos registros nos evangelhos de Mateus e Marcos sobre o costume do canto de hinos e salmos como os do Hallel (Sl 113 e 118), recitados no encerramento da ceia pascal: “*Depois de terem cantado o hino, saíram para o Monte das Oliveiras*”(Mt. 26,30 e Mc 14,26), como também na epístola aos Colossenses, quando o apóstolo Paulo escreve: “*A Palavra de Cristo habite em vós ricamente: com toda sabedoria ensinai e admoestai uns aos outros e, em ação de graças a Deus, entoem vossos corações salmos, hinos e cânticos espirituais.*” (Cl 3,16).

## 1.2 A vitória de Constantino e a busca dos Padres por uma música que representasse a unidade da Igreja. A monodia como resultado de uma medida litúrgica severa, mas que gerou a semente de toda a música do Ocidente

No século IV, o trono de Roma estava em disputa entre dois postulantes, Constantino e Maxêncio, sendo que duas seriam as batalhas que decidiriam a sorte de um deles: a de *Saxa Rubia* e a da *Ponte Milvio* sobre o rio Tibre, ambas



em outubro de 312. Segundo Eusébio de Cesareia, biógrafo de Constantino, antes da batalha de Saxa Rubia, Constantino teve um sonho, ou a visão de uma poderosa imagem da cruz, com uma voz dizendo: “*Meus Pace est cum Vos ... in Hoc Signo Vincas*”, ou: “Sob este signo vencerás”, o que, de fato, aconteceu.

Pouco depois, antes da famosa Batalha da Ponte Mílvio, em 28 de outubro daquele ano, Constantino ouve uma nova voz, com a ordem de remoção da águia imperial dos escudos romanos e sua substituição pelas letras “chi” (“c” em grego, que tinha forma de um xis) e “rho” (“p” em grego), iniciais gregas de Cristo, encimadas pela coroa de espinhos.

Obtendo uma vitória esmagadora sobre Maxêncio, apesar de possuir um exército em número inferior ao dele, Constantino, que passaria à história como “o Grande”, torna-se imperador romano e entra, ainda que lentamente, em processo progressivo de conversão ao Cristianismo, que ganha então status de religião oficial um ano mais tarde, através do Édito de Milão (*Edictum Mediolanense*, 313). Nele, o Cristianismo é declarado ‘*religio licita*’ e o laicismo em Roma é legitimado, o que dá liberdade de culto aos cristãos e estabelece o final de dois séculos de perseguição e martírios.

Tendo então a Igreja saído da marginalidade e não sendo mais perseguida, os Padres entenderam que deveriam produzir uma música litúrgica que representasse a sua unidade em meio à diversidade cultural de seus fiéis. E compreendendo que o canto em uníssono seria a única forma desta representação, estabeleceram diversas proibições na música para o culto, como o fim dos cânticos a mais de uma voz e o corte dos melismas, especialmente os de influência árabe, considerados demasiadamente sensuais. Assim, acabaram criando uma música com grande poder de influência, a qual acabou por fecundar uma variedade enorme de povos e culturas aonde chegou e foi cultivada.

Partindo deste canto monódico, em 386, Santo Ambrósio, bispo de Milão, instituiu a salmodia em forma de responsório, criando o que mais tarde seria conhecido como ‘*canto ambrosiano*’, a única forma de canto litúrgico oficial da Igreja que perduraria ao longo dos séculos junto ao ‘*canto gregoriano*’.

Santo Agostinho, em quem Ambrósio teve ascendência definitiva na sua conversão ao Cristianismo, declarou que “*quem canta, ora duas vezes*”, lema adotado pelo monge agostiniano Martinho Lutero quase onze séculos depois.

O Império Romano agonizava às portas da Idade Média, entre o final do século V e o início do século VI, quando surgiram dois pilares que dariam toda a sustentação para o desenvolvimento da Música de nossa civilização, nascidas

no mesmo ano de 480: São Bento (Núrsia, 480-547) e Severino Boécio (*Anicius Manlius Torquatus Severinus Boethius*, em Roma, cerca de 480 a 524 ou 525), o divisor de águas entre a antiguidade e o medievo.

Sendo ambos cristãos, viveram e produziram na maior parte de sua vida sob o domínio do rei ostrogodo Teodorico, o Grande (474-526), que era ariano. Boécio era filósofo, teólogo e estadista romano (senador, cônsul e chefe de governo do imperador), notabilizando-se principalmente pelas traduções e comentários que fazia dos clássicos gregos, assim como de tratados de matemática, lógica e teologia. Porém, na música, cumpriu um papel fundamental para a história, ao escrever o tratado *De institutione musica* (Sobre a Instituição da Música), obra de enorme fecundidade que iria servir como referência para muitas gerações posteriores. Por intrigas e razões de ordem política, acabou sendo preso sob a acusação de magia e traição a favor do Império Bizantino, sendo torturado, condenado e morto. Enquanto esperava pela execução, escreveu *De Consolatione Philosophiae* (Do Consolo pela Filosofia), no qual propõe que a verdadeira fonte da felicidade humana vem da procura da sabedoria e do amor de Deus. Desde então a Igreja o considera um mártir e um dos Padres da Igreja.

Já São Bento de Núrsia (*Benedetto de Norcia*, 480-547), fundador da ordem beneditina, tornou a música uma constante na vida dos religiosos, seja na Missa ou no Ofício Divino (Ofício das Horas). Muitos centros monásticos tiveram grande importância cultural e musical, como Monte Cassino, Sankt-Gallen, Cluny, Montserrat e Saint Denis.

Com o seu lema *Ora et labora* (Reza e trabalha), a Ordem Beneditina tornou-se a responsável por criar as bases do que seria a identidade cultural e cristã da Europa, configurando o papel não apenas de coluna de sustentação da Igreja por toda a Idade Média, mas também de espaço para a tradução dos clássicos e conhecimentos gregos em diversas áreas, mas também a do cultivo e do desenvolvimento da Música e da notação musical.

Ao ascender ao papado em 590, Gregório, o Magno, que pertenceu à Ordem de São Bento, desenvolveu a salmodia sagrada e criou a *Schola Cantorum*, com o objetivo de cultivar este canto em uníssono a serviço dos textos sagrados. Assim, deixou sua marca neste canto monódico, o qual, na Renascença, passou a ser chamado de *gregoriano*, em sua homenagem.

### 1.3 A Era Carolíngia e a necessidade de unificação dos cantos no Império

No século VIII o Ocidente é unificado a partir da fundação do Sacro Império Romano-Germânico (ou *Heiliges Römisches Reich*, em alemão), em torno de um grande imperador de ancestral linhagem cristã: Carlos Magno (*Karl I, der Grosse*, 742-814). Seu pai, Pepino III, o Breve (715-768), rei dos Francos a partir de 751 e engajado na reforma da Igreja, já antevia a necessidade de um elemento que conferisse identidade cristã e cultural ao que viria ser, mais tarde, este *Sacrum Romanum Imperium* no reinado de seu filho, um império de enorme extensão territorial e diversidade de povos.

Mais uma vez, as bases para o desenvolvimento da música, que aos poucos deixaria de ser instrumento de culto para tornar-se arte autônoma, não nasceriam de maneira natural, mas através da busca racional de uma nova expressão, a qual foi motivada por um contexto político, a saber, a unificação da Gália através de Pepino III e suas alianças com o Papa, com o objetivo comum da fundação da “Monarquia Universal” do ocidente com Carlos Magno à frente e a anexação, ou assimilação, por assim dizer, do Reino Franco (Francônia) a Roma. Carlos Magno, por sua vez, sonhava conquistar toda a que chamamos hoje de Europa, da Polônia, Tchêquia e Alemanha até a Península Ibérica, cristianizando-a por bem ou por mal.

Para representar a unidade política deste grande reino era necessária a criação de um canto coral litúrgico que contemplasse as origens do gregoriano romano com as versões populares tanto gálicas quanto francas. Entretanto, essa estratégia inteligente esbarrava num problema de ordem prática: a notação musical existente até então não respondia às necessidades de escrita no registro dos cantos monódicos, na medida em que possibilitava ao cantor tão somente a indicação de parâmetros que o ajudavam a recordar-se de melodias das quais ele já era depositário, na memória, por transmissão oral, mas não o permitia transportar, despachar o registro para longe, por escrito, para um destinatário que não conhecesse os cantos ali apenas assinalados.

Particularmente os neumas, recursos de grande valia na indicação e referência das durações e articulações de notas e fonemas, de nada serviriam para aqueles que viessem a receber um pergaminho a dois mil quilômetros de distância de Roma, sem conhecer, ‘de ouvido’, os cantos litúrgicos. O aprendizado,

à época, se dava por repetição e memorização a partir de alguém que soubesse, de antemão, os cantos notados.

Naturalmente, como não era possível enviar um ‘missionário’ musical para cada região do imenso território carolíngio, surgiu a necessidade de se notar música e enviá-la para locais distantes, apenas escrita, sem a presença de um cantor.

Este canto, portanto, deveria tornar-se obrigatório e “transportável”, uma vez que a sua transmissão oral através do envio de monges cantores para áreas tão extensas simplesmente não seria possível. Assim, visando a solução deste problema, uma das primeiras medidas administrativas de Pepino, o Breve, foi um decreto em 754 ordenando a substituição do *Cantus gallicanus* pela Cântilena Romana. Em 789, Carlos Magno, consagrado no poder, aprofundou este processo até que, no final do século IX, a assimilação cultural já havia logrado êxito em todo o Império.

Foi este processo de documentação que fez toda a diferença entre a música e seu desenvolvimento na civilização cristã, em comparação à produção musical de todas as outras civilizações. Com isso, a observação e o pensamento, ou seja, o uso da razão na organização e no cultivo do fenômeno musical, tornaram-se decisivos para fazer com que esta música alcançasse instâncias inimagináveis ao longo dos séculos seguintes, através da cultura oral, de mestres para discípulos, monges ou não, porém sempre músicos com profundo sentimento religioso em sua visão de mundo. E aqui chegamos ao *turning point*, o momento em que a busca do registro musical determinou o afastamento da cultura musical cristã da grega.

#### 1.4 O nascimento da notação musical e seus primeiros tratados

*O tratado “Musica Enchiriadis” (Manual de Música), de autores anônimos*

Assim tivemos, na Era Carolíngia, a teoria da música sucedendo à práxis, ou seja, o exercício musical fornecendo os padrões que, reconhecidos, passaram a ser teorizados. E através da teoria, a prática musical passou a ser documentada e a entrar para a História.

Logo, foi a necessidade do Império Sacro Germânico transportar seus cantos como instrumento de identidade que levou à criação do primeiro sistema de notação musical, o que resultou decisivo para o desenvolvimento mu-

sical do Ocidente: o tratado *Musica Enchiriadis* (Manual de Música), volume central de uma coleção de cinco manuais da tradição de cantos a duas ou mais vozes, dos quais podemos citar outros dois:

- *Scolica enchiriadis de musica*, cuja narrativa é feita na forma de um diálogo entre um professor e seu aluno sobre o “Manual de Música”; e o
- *Kölner Organum-Traktat*, que traz o nome da Biblioteca que o guarda na Catedral de Colônia, Alemanha (Cod. LII, fol. 177v), e é uma síntese do “Manual de Música”.

Uma coleção como o *Musica enchiriadis* representava simplesmente a tão buscada construção sistemática de uma doutrina musical para as principais partes da prática musical de sua época, com exemplos e descrição de conceitos, estruturas e notação. Ela significou tanto um enorme avanço para o desenvolvimento musical do Ocidente quanto o ponto de ruptura entre o culto e a arte, bem como a ruptura com uma tradição essencialmente oral que demandava a passagem de conhecimento musical através da presença física e da memória viva de seus herdeiros e depositários.

*A passagem para o século X: a notação musical dasiana e a pauta de seis linhas e quatro tetracordes – o Hexagrama*

No tratado *Musica enchiriadis* o autor abandona os *neumas* e coloca as sílabas do texto nos espaços de uma pauta de seis linhas. Na margem da página, os espaços entre as linhas eram rotulados como tom (marcados com T, significando *tonus*) ou semitom (marcados com S, significando *semitonum*). A posição das palavras ou sílabas nos espaços indicava as notas relativas da melodia.

O que determinou o desenvolvimento desta ainda rudimentar forma de escrita musical foi a invenção da então já estabelecida notação dasiana por volta do ano 900, a qual se tornaria famosa como expressão de uma nova forma de notação e sua intelegível transmissão do primeiro registro da música polifônica ocidental. Seus autores (ou seu autor) são anônimos, apesar de sua autoria ter sido atribuída ao monge beneditino francês Hucbaldo de Santo Amando (*Hucbaldus Sancti Amandi*, cerca de 845-930), que foi também hagiógrafo, professor e, principalmente, compositor e teórico, autor do tratado *Musica*, ou *De harmonica institutione* (Da Instituição da Harmonia), primeira obra sis-

tematizada da teoria musical de nossa história, em muito inspirada no citado tratado *De Institutione Musica*, de Boécio. Em seu tratado, Hucbaldo buscou a conciliação entre a antiga teoria musical grega com a prática contemporânea do cantochão ou *canto gregoriano*.

### *A pauta de quatro linhas e a de uma única linha no século X*

Hucbaldo foi o provável criador e organizador da pauta de quatro linhas, o Tetragrama. Porém, ainda no século X surgiu, apócrifo, o uso de uma única linha horizontal sobre as palavras do texto latino do cantochão representando uma nota (ou altura) fixa com a posição dos *neumas* em relação à linha indicando seus graus de gravidade ou agudeza.

Esta linha única era de cor vermelha nos antigos manuscritos, indicando a nota F (fá) abaixo do C (ou seja, o dó central acima do fá) e mais tarde era precedida pela letra latina “f”. Logo em seguida uma *segunda linha* horizontal de cor amarela ou verde foi acrescentada acima da linha f. Representava a nota C uma quinta mais aguda que a da linha-f. Posteriormente, uma *terceira linha* de cor preta foi colocada entre as anteriores representando a nota A (lá); assim, cada par de linhas representava a distância de uma terça.

### *O século XI e a escola de Guido D’Arezzo: a nova notação musical e criação de nomes para as notas, ao invés das letras*

Se do século V ao IX vimos o desenvolvimento de um sistema precário de leitura musical composto de *neumas* – sinais que indicavam a inflexão das notas musicais numa pequena pauta – , percebeu-se também que havia uma importante diferença de altura entre as mesmas notas cantadas por vozes masculinas e femininas, basicamente a oitava justa, o que despertou o interesse pelo resgate, agora de forma organizada, da música a mais vozes, a partir do jogo musical entre notas: o ‘*punctus contra punctus*’, ou o contraponto, técnica que dará desenvolvimento a toda a polifonia medieval.

Todavia, foi ao longo do século XI que o desenvolvimento da notação musical escreveria um novo e decisivo capítulo, através do monge beneditino Guido d’Arezzo (c. 992 a 1050), ou *Guido Aretinus*, italiano de Arezzo, na região da Toscana, na Itália. D’Arezzo era regente do coro da catedral desta cidade quando inventou o sistema de notação musical que utilizamos até hoje

com as cinco linhas e as sete notas – dó, ré, mi, fá, sol, lá e si, nomes criados a partir das primeiras sílabas dos versos de um hino dedicado a São João Batista:

**Ut** queant laxis (mais tarde Do, de Domine)

<b>Resonare</b> fibris	“Para que teus servos
<b>Mira</b> gestorum	possam ressoar claramente
<b>Famuli</b> tuorum	a maravilha de teus feitos,
<b>Solve</b> polluti	limpe nossos
<b>Labíi</b> reatum	lábios impuros,
<b>Sancte</b> Ioannes	Ó São João!”

Partindo deste sistema, criou então um método de solfejo para que seus estudantes pudessem cantar os nomes das notas, ao invés das letras usadas na tradição carolíngia, a saber, de A-B-C-D-E-F-G, sistema até hoje utilizado em países de língua anglo-saxônica, para Lá-Si-Dó-Ré-Mi-Fá-Sol, começando pelo Dó.

*O tetragrama, pauta de 4 linhas, e o hexacorde* (escala diatônica de seis sons)

Deixando o sistema de tetracordes que embasou toda a *Musica Enchirididis*, Guido estabeleceu três tons como espectro regulador dos limites da *vox organalis*, os tons C, F e G (dó, fá e sol), porém numa estrutura de três hexacordes, nos quais estas notas seriam o som mais grave de cada uma da sequência de seis notas. Para o registro destas notas, adicionou mais duas linhas às duas então existentes, criando uma pauta com quatro linhas, ou tetragrama, que foi adotado pelos séculos seguintes até configurar, no século XV, a pauta definitiva que hoje conhecemos com cinco linhas, ou pentagrama. O desenvolvimento da notação absoluta das alturas (onde cada nota ocupa uma posição na pauta de acordo com a altura desejada) está sem dúvida entre as de suas maiores contribuições à história da Música.

*O tratado Micrologus e sua decisiva influência para o estabelecimento do italiano como referência para a terminologia musical*

Em torno de 1026, Guido d’Arezzo escreveu seu tratado musical *Micro-*

*logus*, voltado para as práticas vocais e pedagógicas da monodia, com uma seção abordando as origens da polifonia a partir do nascimento do canto paralelo entre duas vozes, que chamou de *Diaphonia* ou *Organum*, então constituído pela *vox principalis*, que tinha a melodia, e a *vox organalis* ('*organum*'), o seu acompanhamento, assim como os intervalos que considerava aceitáveis para este canto a duas vozes. Interessante foi perceber como a importância e o prestígio deste tratado, escrito não em latim, mas em italiano, acabaram por estabelecer a língua italiana como norma para toda a terminologia da notação musical até hoje.

### *Fin de siècle*

Com o final do século XI, um grande período foi levado a termo e um novo se abriu. A Europa está formada e possui identidade própria como civilização cristã, fundada, por assim dizer, pela Ordem Beneditina, a qual, ao longo da Idade Média, sobreviveu a todas as crises, guerras e tormentas, religiosas e ideológicas, antes e depois deste período.

Desta identidade europeia, a música é, sem dúvida uma das suas mais importantes expressões, por ter-se tornado uma manifestação superior e sofisticada do espírito humano. Fixou-se e organizou-se como linguagem, capaz de ser lida, reproduzida e, *last but not least*, transportada, o que vai fazer, ao longo dos séculos, toda a diferença em relação às demais manifestações musicais de outras culturas e civilizações, as quais não produziram sistemas de notação que teorizassem a práxis, na escala e envergadura que esta civilização o fez. E foi também este processo de racionalização da emoção, capaz de produzir ciência e conhecimento próprios, que a possibilitará transformar cultura musical em arte musical, fazendo história.

Entretanto a Igreja, promotora e mantenedora deste processo, havia ganho e acumulado muito poder, temporal e político. E sabemos que "*o poder tende a corromper e o poder absoluto corrompe absolutamente*" (lord Acton). Pois com esta realidade serão, então, abertas as portas do século XII, um século de grandes transformações, crises e mudanças na Europa. A juventude irá se rebelar e a decepção com a Igreja, promovendo uma busca, pelo indivíduo, do cultivo da sua religiosidade, será o primeiro sintoma de um processo que conduzirá o Ocidente, ao longo dos próximos séculos, do sujeito coletivo ao individual. A Música, como um termômetro hipersensível, reagirá com asfixia



à secularização que a cerca. Ela, que germinara e se desenvolvera entre os impérios romano e germânico ao longo de setecentos anos, mudaria o seu eixo em busca de condições de evolução e florescimento, de alturas mais claras e um ar mais puro: trocaria, então, a Itália pelo gótico francês.

### 1.5 O século XII e a mudança do eixo espiritual para a França

#### *A Igreja como Estado e a decadência do clero; a origem das Cruzadas e o nascimento das universidades*

Vivendo há séculos na mais profunda espiritualidade, a Idade Média chega ao século XII com sua sociedade como que gestando as enormes e profundas crises internas que iriam eclodir, devidas principalmente ao comportamento mundano da Igreja. Na música, os sistemas de notação impulsionam a música polifônica, já em prática desde *a musica enchiriadis* do século IX, que introduz o canto paralelo em quintas (dó-sol), quartas (dó-fá) e oitavas (dó-dó). Se, no século anterior, Guido D'Arezzo produziu um novo sistema hexacordal em tetragrama, no século XII o *organum* passa a ser polifônico, no qual as vozes não são mais paralelas e sim independentes umas das outras, o que, de certa forma, impôs o desenvolvimento da notação musical.

A Igreja tornou-se Estado e, com o poder de nomeações para os cargos importantes, passou a operar de acordo com seus próprios interesses políticos, em detrimento do mérito dos titulares que constituía e, daí, das vocações que acabavam excluídas e marginalizadas. Como passaria a acontecer em sua trajetória, a Igreja precisaria ser reformada de baixo para cima, o que começou, nesse momento, nas abadias e mosteiros, a partir de lideranças que assumiram agir com autonomia e iniciativa própria. Mas os Papas, com o argumento da responsabilidade sobre seus fiéis, passaram a se ingerir de maneira mais explícita em questões seculares, como as de política de estado, com o poder de repreender até mesmo imperadores quando estes se colocavam contra os valores religiosos vigentes e se lhes recusavam obediência. Em casos extremos, podiam puni-los, esvaziando sua autoridade frente aos seus súditos, bastando, para tanto, solver ou anular o compromisso de lealdade destes para com o seu senhor feudal.

As consequências desses desvios foram a desconfiança com que o Clero passou a ser visto, em especial por parte de jovens mais sensíveis e vocaciona-

dos, diante de um contexto que incluía senhores feudais opressores, exigindo taxas e impostos altíssimos dos seus camponeses e servos, não raro através de punições desumanas aos inadimplentes.

Revoltados, muitos desses jovens abandonaram suas famílias, escolas, mosteiros, e criaram movimentos contra o afastamento da Igreja de sua natureza e papel espiritual, assim como contra os impostos e as punições aplicadas pelos senhores feudais, dando nascimento a diversas ordens, – de um lado laicas e políticas, pleiteando a libertação individual, o fim da opressão aos pobres, a reforma agrária e o confisco dos bens da Igreja, como no caso dos camponeses e dos anárquicos Goliardos; e, de outro, religiosas, com seu início nos mosteiros, onde se colocaram contra as distorções do Evangelho e a sedução do Clero pelo poder político, assim como pelo desejo de recondução da Igreja às suas origens, como no caso dos Franciscanos, Clarissas, Beguinias e outras.

Aqui cabem algumas observações importantes sobre as consequências dessa crise para a vida do espírito: a primeira é a de que esses diversos movimentos nasceram causados pelo vazio e pela decadência espiritual; por outro, neles podemos notar o desenvolvimento de um crescente gosto pela erudição e pelo raciocínio, talvez como expediente para a manutenção, cultura e condicionamento das coisas do espírito.

O fato é que a percepção de Deus e de sua relação com o Homem mudou. Podemos especular que, antes, o cristão percebia-se ligado a Deus interior e exteriormente, sendo envolvido por Ele em todos seus atos, ações e olhares para a vida e a realidade. Diante da desilusão sofrida com aqueles que considerava como seus representantes na Terra, como os Papas e o restante do Clero, a percepção era a de que ele, o fiel, estava sozinho na Terra e Deus no distante Céu, desligado, portanto, do que os homens estavam fazendo por aqui em Seu nome. Assim, percebido esse desligamento como uma ruptura, era preciso religar-se a Deus, reconectar-se a Ele através de algum fio, de alguma ponte.

Desta maneira imaginamos ter-se dado a mudança do eixo espiritual na Europa, que deixou a Itália em direção à França da dinastia capetiana, em busca de ares mais leves e limpos. A nascente arquitetura gótica respondia à então procurada “reconexão” com Deus e a representava esteticamente através de suas “pontes” fincadas verticalmente no centro dos novos templos, capazes de “religar” o Homem, na Terra, a Deus no “Céu”. A Música, como uma antena sensível aos humores do espírito, reagiu igualmente à secularização que a cercava na Itália, rumando para a Paris da Notre Dame.

Uma outra e importante observação: foi muito provavelmente essa ruptura histórica, através da qual nasceu uma nova percepção de Deus, o marco do início do processo acima citado, capaz de conduzir o Ocidente, do seu coletivo, ao individual e ao culto da personalidade do indivíduo no século XIX. Este, hipertrofiado, daria como rebento o movimento nacionalista, que nada mais será do que o culto à personalidade pátria. Numa evolução que exigirá cerca de sete séculos, este processo terá picos importantes de que trataremos adiante, como a Peste Negra, o antropocentrismo renascentista, o Iluminismo e, finalmente, o Romantismo, o qual, por sua vez, determinará o início do fim da produção musical na Europa Central, a partir de uma ruptura ainda maior e mais profunda que deverá afligir o homem ocidental, fazendo com que ele se distancie do pêndulo emoção-razão com que vinha lidando desde Homero, do século IX a.C., ao século XX d.C. Estamos falando do mergulho radical que ele dará no Materialismo e na dimensão do Sensualismo, através do qual o mundo e a realidade passam a ser vistos através dos sentidos, definindo por realidade o que os olhos veem, o que os ouvidos escutam, o que a mão toca e daí por diante, em detrimento do olhar da fé e do espírito que vinham animando as gerações anteriores.

### *A situação geo-política, a origem das Cruzadas e sua organização*

Enquanto na Espanha o poder islâmico declinava, fazendo com que reis cristãos do norte, aliados com a França, tomassem para si territórios vizinhos, no Oriente, ameaçado pela invasão dos turcos, o imperador de Constantinopla pedia socorro aos reinos de toda Cristandade. O Papa Urbano II convocou então um concílio, nele pregando uma Guerra Santa para a libertação do Santo Sepulcro. Os voluntários recebiam uma cruz costurada à roupa, origem do termo *cruzados*, tendo por serviço e objetivo a libertação da Palestina, numa sucessão de expedições que se dariam ao longo de todo o século XII.

As Cruzadas foram movimentos militares ocidentais que enviaram tropas à Palestina para recuperar a liberdade de acesso dos cristãos a Jerusalém. A guerra pela Terra Santa, que durou do século XI ao XIV, foi iniciada logo após o domínio dos turcos seljúcidas sobre esta região considerada sagrada para os cristãos. Dominada a região, os turcos passaram a impedir ferozmente a peregrinação dos europeus, através da captura e do assassinato de muitos peregrinos que visitavam o local unicamente pela fé.

Em oposição a este impedimento, em 1095 Urbano II convocou um

grande número de fiéis para lutarem pela causa. Muitos camponeses foram a combate pela promessa de que receberiam reconhecimento espiritual e recompensas da Igreja; contudo, esta primeira batalha fracassou e muitas vidas foram perdidas. Após a Primeira Cruzada foi criada a *Ordem dos Cavaleiros Templários*, que teve importante participação militar nas Cruzadas seguintes.

Após a derrota na 1ª Cruzada, outro exército ocidental, comandado pelos franceses, invadiu o oriente para lutar pela mesma causa. Seus soldados usavam, como emblema, o sinal da cruz costurado sobre seus uniformes de batalha. Sob a liderança de Godofredo de Bulhão, massacraram os turcos e tomaram Jerusalém, resgatando seu acesso aos peregrinos.

Outros confrontos deste tipo, à exceção da sexta edição (1228-1229), que se deu de forma pacífica, não tiveram exatamente sucesso: antes, só prejudicaram o relacionamento religioso entre cristãos e muçulmanos. A violência desencadeada e a crescente e inescrupulosa ambição dos cruzados promoveram grandes feridas na relação entre Oriente e Ocidente, fatos contra os quais o clero católico nada pôde fazer. Porém, por uma via torta, isso acabou por proporcionar o reaquecimento da economia do Ocidente, uma vez que os cavaleiros, voltando do Oriente, pilhavam muitas cidades, incluindo as cristãs, montando pequenos mercados na encruzilhada de estradas das rotas comerciais para venda dos produtos de seus saques.

Outro intercâmbio importante foi o de conhecimentos trazidos do Oriente pelos guerreiros cruzados, adquiridos principalmente junto aos sarracenos, povo nômade habitante dos desertos entre a Síria e a Arábia, formado por tribos árabes pré-islâmicas, a que os europeus passaram a chamar genericamente de “muçulmanos”. Esse intercâmbio cultural será potencializado nos séculos seguintes e, do Oriente, virão também poesia, música e seus instrumentos típicos, além das importantes traduções dos filósofos gregos, particularmente Platão e Aristóteles, que produziram um enorme impacto na filosofia e na teologia cristãs, dando origem à Escolástica, sobre a qual comentaremos adiante.

### *O nascimento das Universidades*

A França Capetíngia, até o século XII, passou por intensas transformações, com conquistas que impactaram todos os reinos europeus. Neste contexto, Paris tornar-se-ia o centro irradiador de todos esses avanços, no qual a Idade Média atingirá a sua plenitude política, econômica, religiosa, artística, científica e inte-

lectual, a partir da intensa chegada à cidade, vindos particularmente da Itália, de profissionais de ponta como médicos, geógrafos, naturalistas, matemáticos e músicos, assim como de importantes traduções de suas matérias, incluídas as de livros não só de filósofos gregos, mas também de árabes e judeus.

Na arquitetura, o estilo gótico, cuja origem a França disputa com a Inglaterra, é a grande estrela, sendo que, nele, a Espanha colaborou com as suas chamadas nervuras cruzadas. Com todo esse movimento, logo a França catalisou a vida do espírito europeu, sintetizando o pensamento medieval.

Para compreendermos o nascimento das universidades, convém voltarmos ao Império Carolíngio no ano 787, quando Carlos Magno recomendou e decretou a restauração de antigas escolas e a fundação de novas, instituições que poderiam ser monacais, se construídas junto aos mosteiros, catedrais, se junto à sede dos bispados, e palatinas, se junto às cortes. Ao longo dos séculos essas medidas, unidas ao ensino da lógica, ou dialética, resgataram o interesse pela especulação, o que acabaria por contrapor a fé à razão, embate que deu origem, mais tarde, à filosofia cristã da Escolástica.

Nos séculos XI e XII, algumas dessas instituições que se destacaram por seu alto nível de ensino, como no caso das escolas catedrais, acabaram ganhando a forma de Universidades. As que evoluíram de escolas foram denominadas *ex consuetudine*, enquanto as fundadas por reis ou papas, de *ex privilegio*.

Entre 1150 e 1400 a Europa já contava com 52 universidades, inicialmente na Itália - Universidade de Bologna (1150) - e na França - Universidade de Paris (Sorbonne, 1214) -, para estudos de medicina, direito e teologia, sendo 29 destas construídas por papas.

As Universidades medievais já nasceram com a vocação de, para além do ensino, tornarem-se espaços de pesquisa e produção do saber, assim como centro para os polêmicos debates que também estimulam a avaliação destes saberes para a produção de novos, o que também gerou crises, nas quais as universidades acabavam por envolver-se, sofrendo a intervenção dos poderes real e eclesiástico.

*O ars musica no contexto das sete artes liberais, as sete fontes do conhecimento*

Havia uma busca consensual entre os sábios dessa geração, de que seria importante sintetizar todo o conhecimento existente até então em matérias referenciais, as quais reunissem estes saberes de maneira organizada. Foi as-

sim que nasceram as chamadas ‘*artes liberales*’, um conjunto formado por *sete principais disciplinas*. Importa dizer aqui que *ars*, ou arte, tinha o significado original de conhecimento, aquilo que se poderia saber, conhecer e dominar, possuindo disciplina e doutrina, enquanto *liberal*, ou livre, significava o que se poderia fazer e produzir somente com o espírito, portanto livre do uso e do esforço braçal e físico. Este conceito de arte, utilizado num contexto medieval, tinha uma origem aristotélica. Todavia, com o advento da secularizada Renascença italiana, este *ars* do latim, com sua dimensão espiritual, será nomeada Arte, em italiano, perdendo aos poucos sua natureza de conhecimento para tornar-se objeto de contemplação, decoração, ostentação e entretenimento.

Estas disciplinas, ou fontes de conhecimento, foram, por sua vez, divididas em dois ramos: o *Trivium* e o *Quadrivium*, sendo o *Trivium* considerado como as três ferramentas da linguagem, a saber: a gramática, a retórica e a lógica (dialética); e o *Quadrivium* como as quatro ferramentas relacionadas à matéria e à quantidade: aritmética, geometria, música e astronomia. O objetivo das artes do *Trivium* era o de disciplinar a mente, de modo que esta, no estudo da matéria e do espírito, encontrasse expressão na linguagem, enquanto o das artes do *Quadrivium* o de fornecer meios e métodos para o estudo da matéria. Nele, a Música, não a instrumental aplicada, tida como uma das sete belas-artes, mas os princípios matemáticos de sua harmonia, era considerada a ‘rainha’ dos conhecimentos, até por tratar-se de uma época em que os músicos constituíam o grupo dos principais matemáticos do meio culto.

## 2 Do gótico francês ao pré-renascentismo italiano; o crescimento do processo do coletivo ao individual no Ocidente

### 2.1 A Escola de Notre Dame e a música gótica entre os séculos XII e XIV

#### *O ars antiqua e o ars nova na formação da notação musical rítmica*

Em 1163 é iniciada a construção da Catedral de Notre-Dame de Paris, o monumento gótico que melhor traduziria os anseios de ‘religação’ com Deus, de criação de um canal de contato que ligasse novamente a Terra ao Céu. O prédio tornar-se-ia um emblema para uma época e uma sociedade que buscavam a experiência da altura como meio de ascensão espiritual.

Naquele momento, a catedral representava também um símbolo da prosperidade urbana, das cidades que cresciam rapidamente, ganhando grande importância política, social e comercial, fosse através da burguesia já rica ou do poder do clero citadino. E foi da arquitetura gótica, assim como dentro de sua principal referência física, a catedral, que nasceu a música gótica ao longo dos séculos XIII e XIV, através de dois movimentos que, juntos, criaram a que ficou conhecida como Escola de Notre-Dame: o *ars antiqua* e o *ars nova*, responsáveis por uma produção musical e um desenvolvimento de técnicas composicionais que se tornariam fundamentais para todo o processo ulterior da música ocidental.

#### *ars antiqua, de 1240 a 1325*

A música criada nesta fase nos remete ao início da polifonia no Ocidente. Seus maiores representantes foram: Léonin (c. 1163/c. 1201) e Pérotin, o Grande (1160 – Paris, c. 1230), que muito trabalharam na elaboração de uma forma nova com o *organum*, ou *diafonia*, a voz mais grave nascida da monodia e logo regulamentada como um acompanhamento cordato da voz principal (*vox principalis*). A partir do cultivo e da manipulação desta voz, o encadeamento rítmico que privilegiava o texto religioso foi sendo abandonado para dar lugar a divisões racionais destas que eram ainda apenas duas linhas musicais em contraponto.

A um estudante da *Notre Dame*, no final do século 13, devemos tudo o que sabemos sobre estes a quem nomeou de Léonin e Pérotin, descrevendo-os “como os melhores compositores do *organum*”: ele assinava seus registros sob o pseudônimo de *Anonymous IV* e revisou o grande livro do *organum*, o ‘*Magnus Liber Organi*’, atribuído a Léonin, apresentando informações sobre a música e os princípios envolvidos na composição. Aqui chamamos a atenção para o fato de que o homem medieval não assinava suas obras, por considerar-se um instrumento de Deus, em oposição à atitude antropocêntrica renascentista.

Léonin foi o primeiro mestre do coro da catedral de Notre Dame, onde escreveu muitos *organa* (plural de *organum*). Foi sucedido por Pérotin, que igualmente lá trabalhou como mestre de coro de 1180 até cerca de 1225, tendo sido, muito provavelmente, o criador da polifonia a quatro vozes, chamada de *quadruplum organum*.

Preocupado em atualizar os *organa* anteriores, Pérotin transcreveu parti-

turas acrescentando-lhes mais vozes, com o objetivo de deixá-las mais compatíveis com sua época. Enriqueceu também esses *organa* e acabou por tornar-se o primeiro compositor cuja música sobreviveu até nossos dias, até pela escassez de obras musicais notadas nesta época. Compositores minimalistas e modalistas do século XX, como Steve Reich e Arvo Pärt, citam a música da Escola de Notre Dame como uma influência importante em seu trabalho.

Nesta primeira fase oficial da Escola, mais tarde denominada *ars antiqua*, foram criadas novas formas musicais como o *conductus*, o *moteto*, o *hoqueto* e o *rondeau*, as quais representaram o início da polifonia. Contudo, a grande estrela dentre estas foi o Moteto, que viria a ser uma das mais importantes formas da música polifônica, responsável inclusive pelo desenvolvimento da notação rítmica a partir do século XIII. O apogeu de seu uso no contraponto modal virá no século XVI, sendo resgatado no século XVIII por J. S. Bach.

### O Moteto

Derivado do termo *mot*, que significa *palavra* em francês, o *moteto* é um dos tipos mais frequentes de composição do *Magnus Liber Organi*. Em sua gênese, ele foi composto a partir de textos gregorianos que recebiam um segundo texto, independente e silábico, no qual cada vogal correspondia a uma nota, fosse esta repetição ou não da antecedente. Entretanto, a sua autonomia e afirmação como gênero deram-se a partir do desenvolvimento das interpolações dos *tropos* (ornamentações vocais) e sequências sobre a *vox principalis*, que é o cantochão. Da diafonia, segunda voz e mais grave (*vox organalis*, *organum*), nasceu por sua vez a *clausula*, que é o próprio *organum* ornamentado, ou seja, quando estas interpolações começam a aparecer também na voz secundária. Assim, o moteto era uma *clausula*, em que se mudava o texto da voz superior para um outro que era usado no *cantus firmus* (voz do Tenor).

Por fim, ao serem reunidos, em uma única peça, tropos e interpolações na voz principal e na voz secundária, o texto, ou os textos originais eram inicialmente deslocados ou suprimidos para dar lugar à uma vocalização, enquanto um texto diferente era enxertado com palavras novas ('mots'), nesta vocalização. Com isso, diferentes variáveis podiam ser realizadas, como por exemplo: a voz principal de um 'Kyrie', antes longamente vocalizado sobre suas vogais (y, i, e), tem esta palavra suprimida, enquanto as notas de sua melodia ganham



um texto profano, acompanhado por uma vocalização. Assim foi criado o *duplum*, ou Moteto a duas vozes, no qual, mesmo quando a peça era em latim, o seu novo texto (*motetus*) aparecia em vernáculo e tinha por função comentar a voz do Tenor (*cantus firmus*), escrito em latim. E com o acréscimo de uma terceira voz, em um ritmo mais rápido e com um texto que poderia estar em vernáculo, nasceu o *Triplum*, uma estrutura na qual o tenor executava o cântico original em notas longas, o *motetus* cantava em francês e em notas mais rápidas e o *superius*, a voz mais aguda, ganhava uma linha ornamentada com diferentes melismas (*tropus*), podendo representar um texto em latim, francês ou em qualquer outra língua.

Mais tarde, com a tendência irresistível na época de se cantar cada vogal num novo som, o *duplum* receberá igualmente textos em outra língua, favorecido pelo afastamento do moteto do ambiente religioso para ser tocado fora das igrejas, com textos seculares franceses. Chama a atenção o fato de que os motetos que mais se destacavam eram feitos com textos profanos sobre *organa* católicos. O sucesso desta forma foi tão grande que o moteto acabou por perder seu papel litúrgico para difundir-se amplamente como um gênero profano. Nele o *organum* desapareceu e o texto sacro do tenor passou a ser contraposto a textos com conotações que poderiam ser poéticas e amorosas, mas também políticas e até eróticas, fazendo com que se tornasse uma área de criação e experimentos de trovadores e compositores de vanguarda. Com isso, no início do século XIV, o moteto já era um gênero praticamente secularizado, recebendo inclusive versões unicamente instrumentais.

*ars nova, de 1320 a 1380*

*A contribuição que o desenvolvimento do relógio no século XIII trouxe para o conhecimento da divisão do tempo e, por consequência, para a notação dos ritmos*

Podemos organizar as diferentes artes a partir das categorias de tempo e espaço na quais elas se manifestam, uma vez que algumas operam exclusivamente no espaço, como as artes plásticas, cujas formas ganham massa física ao entrar no mundo e podem ser fruídas esteticamente no instante do contato com seu observador, que as pode ver e tocar. Outras se manifestam tanto no espaço como no tempo, podendo ser vistas e ouvidas, como é o caso da dança,

que, via de regra, necessita da música para existir, mas também do teatro, que depende da literatura, da voz e da expressão corporal. Dele originado, aliado à fotografia e à música, nasceu o cinema. Poderíamos seguir falando de outras expressões artísticas, mas interessa-nos sublinhar, aqui, o fato de que apenas a música manifesta-se e constrói a sua linguagem com autonomia, operando exclusivamente no *tempo*. De natureza absolutamente espiritual e abstrata, ela não pode ser nem vista nem tocada, mas tão somente ouvida.

*E a música é uma arte que se dá no tempo*, ou seja, para ouvi-la, cantá-la, tocá-la ou compô-la, é necessário que envelheçamos, que consumamos tempo de nossas vidas, pois que não podemos possuí-la por completo no instante de nosso contato com ela. Sua fruição se dá no tempo, isto é, exige tempo de nossas vidas para que dela possamos usufruir e participar.

Assim, na história da música, vencidos os séculos de busca e organização de um sistema, ou sistemas que dessem conta da definição, ordenamento e notação de suas diferentes alturas, intervalos e frequências, o grande desafio estabelecido foi o da medição, divisão e notação dos tempos musicais. E para o desenvolvimento necessário do conhecimento sobre o tempo, para a criação de um instrumento capaz de trazer contribuições decisivas para o entendimento, desmembramento e divisão em ritmos e durações diferentes de um mesmo som, foi fundamental a história e evolução do relógio, uma das mais antigas invenções da humanidade, ao longo de diferentes civilizações. Este instrumento surgiu devido à necessidade de se calcular períodos de tempo menores que os dias, mês lunar e ano.

Na passagem do século XIII para o XIV uma nova técnica composicional e um novo estilo passam a ser cultivados e desenvolvidos entre os compositores que trabalham junto à Notre-Dame, o que promoverá um grande salto da polifonia. Símbolos novos são inventados e uma grafia das notas e dos ritmos é criada com a duração de cada uma delas, o que resultará na sistematização de uma nova notação musical, particularmente na organização da notação rítmica, o que em muito se deveu à invenção do relógio mecânico. Cabe lembrar que, nesta época, os músicos eram matemáticos e que, se nossa civilização já havia produzido uma notação de alturas, ou seja, a fixação e representação dos intervalos sonoros no espaço, o mesmo até então não havia acontecido com o ritmo, algo bem mais abstrato, por tratar-se de uma representação basicamente dos intervalos de tempo.

Desde a mais remota antiguidade o Homem persegue formas de identi-

ficação e organização do tempo, o que provavelmente aconteceu com a percepção, ainda grosseira, dos dias e noites e do padrão das estações. A primeira evidência de divisão do tempo em partes iguais data de 1500 a.C. e, de lá pra cá, diferentes sistemas e formas foram criados, como os relógios de lua e de sol, que na Antiguidade eram obeliscos, de água, como a famosa 'clepsidra', que demanda tão somente dois vasos contíguos com escalas assinaladas, ou de fogo, como os que consistiam numa corda com nós que queimavam a intervalos regulares, ou os de incenso e os de azeite, sendo que este era colocado em recipiente de cristal ou vidro. Com a sua queima podia-se ver o líquido baixando de nível. Neste grupo de relógios podemos incluir ainda o de velas marcadas, que reunia seis velas com 15 cm de espessura idêntica, divididas com uma escala. Este conjunto demorava 24 horas para ser consumido. Outro relógio, e dos mais conhecidos, foi o de areia, ou ampulheta, usado inclusive para juízes ouvirem depoimentos e regulamentar o tempo para a tomada de decisões.

Mais tarde apareceram os relógios de sinos, de válvulas e, finalmente, os mecânicos. Inicialmente, a partir de 850 da era cristã, foi produzido um tipo com engrenagens de pesos e cordas. Porém, até chegarmos à construção do primeiro relógio mecânico, alguns séculos ainda seriam necessários. Existem controvérsias sobre seu inventor, sendo que uma corrente considera o monge francês Gerbert, posteriormente Papa Silvestre II (c. 950-1003), como o primeiro. Outros grandes construtores e aperfeiçoadores dos relógios foram Ricardo de Walinfard (1344); Santiago de Dondis (1344) e o seu filho João de Dondis, que ficou conhecido como *Horologius*, e Henrique de Vick (1370).

Um relógio mecânico na torre de uma catedral era grande sinal de status e modernidade. Músicos-matemáticos lá subiam e ficavam horas pesquisando as proporções do tic-tac de suas catracas entre intervalos de tempo, descobrindo, por exemplo, que o 'tac' produzido por uma catraca maior, durava o dobro de tempo de uma catraca proporcionalmente menor fazendo o 'tic', assim como esta também durava o dobro de uma ainda menor e daí por diante, na proporção 1-2-4-8-16-32-64.

Neste manuscrito do século XV [IMAGEM 1] podemos observar como as diversas durações já são notadas, a partir de notas que são representadas por figuras geométricas como as de um losango, quadrado ou retângulo, vazios ou cheios, com ou sem hastes, como referências para diferentes durações de

tempo. Por razões de praticidade escrita e impressa, essas notas passaram a ser redondas desde as primeiras impressões de partituras musicais por tipos móveis em torno do ano de 1480, por Gutenberg (1398-1468), 25 anos após o lançamento de sua famosa Bíblia, em 1455.



Imagem 1: Página manuscrita com o 'Kyrie' da Missa Virgo Parens Christi a cinco vezes, de Jacques Barbireau (ca.1420-1491).

Também os nomes destas figuras de tempo chegaram até nós já bem sintetizados. Assim, se considerarmos a semibreve como referência de unidade, podemos entender da seguinte maneira a progressão geométrica dos valores:

*Breve* = o dobro da unidade; *Semibreve* = a unidade;

*Mínima* = 1/2 (metade) da unidade; *Semínima* ('semi-mínima') = 1/4 da unidade;

*Colcheia* = 1/8 da unidade; *Semicolcheia*: 1/16 da unidade;

*Fusa*: 1/32 da unidade; *Semifusa*: 1/64 da unidade;

Mas, para chegarmos a este simples sistema de figuras necessárias à organização de uma notação rítmica, algumas gerações trabalharam em experimentação e pesquisa, registradas em tratados que entraram para a história, como o *Discantus positio vulgaris*, de c. 1230, de autor anônimo, e os importantes tratados *De mensurabili musica* e *De plana musica*, ambos provavelmente

do mesmo ano de 1240, sobre a notação musical do *ars nova*, atribuído ao monge franco-belga Johannes Gallicus (*Johannes de Garlandia*, 1195-1272) da Ordem dos Cartuxos nos Alpes Suíços. Sua autoria, entretanto, foi dada atualmente como controversa por alguns musicólogos. Já o tratado *Ars cantus mensurabilis*, de Franco de Cologne (*Franco Teutonicus*, c.1215?-c.1270?), foi escrito por volta de 1260 pelo “Capelão Papal e preceptor dos Cavaleiros Hospitalários de São João em Colônia”, descrição que o próprio autor do tratado deu sobre si mesmo no livro.

### *Phillipe de Vitry, 1291-1361*

Com a difusão do pensamento grego de Platão e Aristóteles ao continente europeu, através das traduções vindas do Oriente, nasceu a Escolástica na busca de harmonização entre o logos e a fé, como que inaugurando uma ‘era de ouro’ da razão. O processo de matematização da música acabou sendo uma consequência natural deste contexto, produzindo o caldo cultural para o surgimento do movimento do *ars nova*, momento em que os compositores ganharam uma rápida evolução na maneira de compor e a criação musical foi estabelecida literalmente como composição. Diante deste quadro, as técnicas notacionais ultrapassadas, assim como tudo o que caracterizava o estilo do período anterior, passou a ser chamado de *ars antiqua* em função do lançamento, por volta de 1320, do tratado de música *Ars nova musicae*, de Philippe de Vitry.

Bispo de Meaux, Vitry foi um humanista imbuído da tradição da Antiguidade clássica e um dos mais brilhantes intelectuais europeus de sua geração. Ao lado de suas funções como religioso, somaram-se as de compositor e teórico musical (foi um dos primeiros a usar os ritmos binários), filósofo, matemático, diplomata, poeta, militar, moralista, alto funcionário da corte francesa e conselheiro de três reis.

Em seu tratado, Philippe de Vitry propõe uma nova notação musical, na qual o *organum* e o *conductus* desaparecem e variados recursos técnicos são utilizados para dar uniformidade às diversas vozes da polifonia, seja por compressão ou ampliação das linhas melódicas por processo de inversão, nas quais estas ainda podem vir a ser lidas de trás para frente. São grandes e consideráveis as diferenças formais e estéticas propostas em seu tratado, que passa a privilegiar os gêneros de música profana, trazendo enorme impulso no ritmo, na harmonia e na temática. Com isso, são criadas ou popularizadas várias estru-

turas novas de composição, tais como o moteto e o madrigal, sendo que o moteto será dotado de *isorritmia* no *tenor* e, algumas vezes, nas vozes superiores.

*Isorritmia* é o termo que podemos considerar como a “palavra-chave” do movimento do *ars nova* e seu distanciamento de toda a fase anterior. Significando “o mesmo ritmo” em grego, *isorritmia* é a relação de proporcionalidade entre todas as linhas melódicas da polifonia, possibilitando que as vozes se desenvolvam sobre uma única base rítmica, sem protagonismos desta ou daquela voz.

Outras propostas ou consequências trazidas por seu tratado deram-se no âmbito da notação musical, no aperfeiçoamento do sistema da pauta, na mudança de figuras e seus valores em várias notas, além da introdução de diversos símbolos novos, com um instrumento gráfico muito mais flexível e exato para descrever e transmitir os avanços técnicos e cada vez mais sofisticados da música prática. Apesar de sua imensa fama, a maior parte de sua música e de sua poesia se perdeu. Os textos dos motetos sobreviventes tratam de uma variedade de assuntos, como o do amor cortês, das cenas pastorais, das mensagens patrióticas e da piedade cristã, além de libelos contra os vícios e de laudações a personalidades da época.

Além daqueles de Philippe de Vitry, pelo menos quatro grandes e influentes tratados do musicólogo e filósofo francês Johannes de Muris (originalmente *Jehan de Murs*, c. 1290 - c. 1351), com seus esquemas proporcionais, viriam a ser os responsáveis pela consolidação da teoria da *ars nova*:

- *Notitia artis musicae* (1319/21)
- *Compendium musicae practicae* (c. 1322)
- *Musica speculativa secundum Boetium* (1323)
- *Libellus cantus mensurabilis* (1340-1350)

Este último permaneceu como a principal obra de referência teórica até o século XV. *Guillaume de Machault*, (1300- 1377), o maior músico da *ars nova*

Compositor e poeta francês, Guillaume de Machaut foi o grande mestre desse período. Autor de poemas líricos, baladas, danças e motetos, utilizou, com precisão, recursos como os dos baixos contínuos e a *isorritmia*. Tendo tido uma sólida formação musical, literária e humanística em Reims e Paris, foi contratado e trabalhou como secretário de João de Luxemburgo, rei da



Boêmia, entre 1323 e 1346, sendo nomeado cônego da catedral de Reims em 1337, início do período mais fecundo de sua vida, poética e musicalmente falando. Sua obra musical é considerada um dos pontos culminantes da arte do século XIV. Nela ergue-se a *Messe Notre Dame*, escrita entre 1360 e 1365, a sua maior e mais famosa composição, considerada a obra-prima do movimento do ars nova e a primeira missa polifônica completa de um único autor na história da música, aquela que fixou, definitivamente, a Missa como forma, composta de cinco partes: Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus e Agnus Dei.

## 2.2 Os contextos geo-político-religioso, social, filosófico e musical do século XIV

A transição do século XIII para o século XIV viu o aparecimento de formas novas e complexas, as quais se desenvolveram rapidamente, tornando mais ágil a maneira de se compor no papel. Entretanto, esta produção musical foi-se inclinando de maneira progressiva para o profano e o secular, ainda que a música litúrgica, neste momento, não tenha sofrido as influências agressivas que, ‘de fora do templo’, nela entrarão mais tarde, criando transtornos ao culto e à atmosfera de piedade e adoração.

Parte dessa tendência deu-se através do significativo descrédito em que a Igreja Católica caiu, aviltada por seu envolvimento com as coisas do mundo e a submissão ao poder temporal e político do Rei da França, Felipe IV, o Belo, que obrigou o Papa Clemente V a transferir a Santa Sé de Roma para Avignon, na Provença, no que ficou conhecido como “O Cativo Babilônico”. Lá, os Papas permaneceram por cerca de 70 anos, entre 1309 e 1378, como que “capelães” dos Reis da França, o que, de fato, os transformava em vassalos. Com isso, a autoridade do Papado como juiz da Cristandade foi esvaziada e seu prestígio arranhado, especialmente perante rivais como a Alemanha e a Inglaterra, que passaram a desconfiar da imparcialidade de seus julgamentos. Para alguns autores, aqui teria se iniciado o processo que levou estes reinos e seus principados a apoiarem Lutero e sua Reforma dois séculos depois.

O século XIV foi marcado por enormes turbulências, cujas origens remontam ao século XI, como na época em que monarcas ingleses começaram a controlar extensas terras em território francês, o que passou a ameaçar o processo de centralização da monarquia francesa a partir do século XII. Estes conflitos eclodiriam em batalhas armadas em 1337 entre a França e a Inglaterra-

ra e durariam 116 anos (1337 a 1453), na que ficou conhecida como Guerra dos Cem Anos.

Outro conflito, porém, de dimensões muito maiores e que faria história por sua extensão, duração e enorme impacto na Europa, começou em 1095, quando o imperador de Constantinopla, ameaçado pelos violentos turcos seljúcidas, pediu socorro aos reinos cristãos. O Papa Urbano II chancelou o pedido pregando a Guerra Santa para a libertação do Santo Sepulcro e a liberdade de acesso dos cristãos a Jerusalém, dando início às Cruzadas, período que acabou por marcar a trajetória de ascensão e queda da poderosa ordem militar dos Cavaleiros Templários, fundada entre 1119, aprovada pela Igreja em 1129, abolida por decreto do Papa Clemente V em 1312 e encerrada com a morte de Jacques de Molay em 1314. Este evento, por sua vez, entre outros fatores, contribuiu decisivamente, para o início do declínio da Cavalaria Medieval e do próprio sistema feudal. E como resultado da intensidade cada vez maior da atividade comercial e das viagens nos séculos XII e XIII, entre a Europa, a Ásia e o Oriente muçulmano, dois fatos ainda promoverão um grande abalo na história do Ocidente: o contencioso entre Fé e razão, gerando a Escolástica e a Peste Negra.

### *A Escolástica*

O termo “Escolástica” tem sua origem no grego *scholastikos* (σχολαστικός), ou seja, “o que pertence à escola, instruído”, cuja derivação latina nos deu a palavra *scholasticus*, designando justamente o professor das artes liberais, depois o de filosofia ou teologia, seja inicialmente nas escolas dos conventos, mosteiros e catedrais, nas famosas escolas ‘palatinas’ da era carolíngia, seja mais tarde nas Universidades.

Em seu sentido estrito, Escolástica é a filosofia cristã da Idade Média, e, por extensão, toda filosofia cristã que vise à afirmação da fé através da razão, ou da harmonização entre a fé cristã e o pensamento racional, especialmente o grego, mas também o islâmico à época. Entretanto, antes de tudo a Escolástica foi um método do pensamento crítico cristão que dominou a Europa entre os séculos XI e XIV, quando chegou à sua ‘era de ouro’. Baseava-se no exercício da dialética (*tese-antítese-síntese*) para aumentar o conhecimento por dedução, indução e conclusão e, assim, resolver contradições.

Inicialmente *platônica*, foi conciliada com valores de ordem espiritual e



reinterpretadas pelo Ocidente cristão. Posteriormente foi *aristotélica*, a partir de uma releitura da obra de Aristóteles sob uma visão cristã, feita por São Tomás de Aquino (1225-1274) em sua obra-prima *Summa Theologica*, tida como referência da Escolástica.

Convencido de que fé e razão vinham de Deus e que, por isso mesmo, não eram excludentes, criou a máxima “*Crer para poder entender e entender para crer*”, argumentando que não havia contradição entre essas instâncias. Com isso, Aquino buscou dividir o conhecimento humano em dois, sendo o conhecimento sobrenatural como aquele ensinado pela fé na divina Trindade e inspirada pelo Espírito Santo, e o conhecimento natural como o que alcançávamos através da luz da razão, como os teoremas matemáticos, por exemplo.

Posto desta maneira, a natureza fundamental da filosofia baseava-se na explicação e na defesa das verdades da fé à luz da razão, harmonizando e integrando a revelação cristã com os sistemas filosóficos do pensamento grego. São Tomás estava convencido de que o conhecimento da tradição clássica do mundo helenístico e seus grandes pensadores, como Sócrates, Platão, Aristóteles e Plotino, não só era compatível com os dogmas católicos, como poderia aumentar a aceitação dos mesmos por um número muito maior de fiéis.

O problema foi que essa tentativa de harmonização entre as esferas da fé e da razão já era uma antiga e conhecida ‘questão-chave’ do Cristianismo: Santo Agostinho, no século IV, já defendia uma subordinação maior da razão em relação à fé, por acreditar que esta é que teria vindo para restaurar a condição decaída da razão humana. Contudo, por força da argumentação do aristotelismo, São Tomás, sem nunca negar esta subordinação da razão à fé, flexibilizou-a, defendendo uma “certa autonomia” da razão na obtenção de respostas.

As tensões se multiplicaram e Guilherme de Ockham, além de outros, passou a defender a total independência da razão em relação à fé, assim como, por consequência, da filosofia em relação à teologia. Os seguidores de São Boaventura e, depois, os de João Duns Scotto, entraram em conflito com os de São Tomás, porém sempre com resultados em benefício do tomismo.

Começaram, então, as condenações e perseguições ao aristotelismo, que chegou a ter seu ensino proibido em algumas Universidades, como a de Paris e, principalmente, a de Oxford, na Inglaterra. Acentuou-se o dualismo razão versus fé e este movimento acabou por promover, em muitos cristãos, um retorno ao misticismo ascético e à vida contemplativa, numa fé cada vez mais individual e intimista.

Para os que aceitaram conviver com um novo mundo, agora o da Lógica e da Razão, a crise chegava ao seu auge, promovendo divisões que evoluiriam para rupturas radicais, as quais logo se transformariam em portais para a Renascença, selando o futuro próximo e secularizado do antropocentrismo renascentista, causado pelo então bem-vindo rompimento entre *fé e razão, sagrado e profano, teologia e filosofia, Igreja e Estado*. Porém, antes que isto acontecesse, um flagelo se abateria sobre a Europa, ceifando cerca de um terço de toda a sua população.

### *A Peste Negra (aproximadamente entre 1346 e 1352)*

A Peste Negra veio muito provavelmente da Ásia Central por volta de 1347, chegando à Europa através das rotas de comércio que passavam pelo Mediterrâneo, com destino às cidades costeiras, particularmente as italianas Gênova e Veneza. Sua disseminação dava-se através da bactéria '*Yersinia pestis*', que contaminava pulgas, as quais, por sua vez, vinham transportadas pelos ratos que chegavam aos milhares do Oriente, entre as mercadorias nos porões dos navios.

Devido à falta de higiene nas ruas, com esgoto, excesso de lixo e toda sorte de sujeira e excrementos a céu aberto, a Europa medieval oferecia um ambiente bastante propício à reprodução de ratazanas e à disseminação da doença, inicialmente através das picadas das pulgas e, mais tarde, transmitida por vias aéreas, através de tosse, espirros e saliva, em meio ao convívio humano, particularmente nas casas pequenas, mas densamente habitadas.

Foi chamada de “negra” em razão das grandes manchas negras que a doença provocava na pele das pessoas por ela infectadas. Nas partes do corpo onde é maior o número de gânglios do sistema linfático, como a virilha e as axilas, surgiam inchaços que, conhecidos por “bubões”, resultaram num outro nome para a doença, que também passou a ser identificada como *Peste Bubônica*. Os relatos são de que a morte em sua decorrência era dolorosa e terrível, além de rápida, entre dois a cinco dias após a infecção.

Os dados que se têm sobre a mortandade de vítimas desta pandemia chegam à ordem de um terço de toda a população da Europa à época, não poupando pobres, ricos, camponeses, nobres, clérigos, príncipes e reis. O impacto foi tão grande que quase não havia quem não tivesse perdido parentes, amigos e conhecidos, vítimas desta tragédia, o que acabou inspirando tanto a comuni-

dade científica, estimulada a lutar contra ela, quanto a cultural, ao ser expressa na vida literária, artística e religiosa.

Eram tantos os mortos que não havia mais caixões disponíveis. Os mais pobres eram enterrados como indigentes, em valas comuns, envoltos em mortaldas. Cidades foram fechadas e pessoas colocadas em quarentena. Doentes em vida não raro eram afastados para fora das cidades e abandonados pelos próprios familiares nas florestas.

Até que a doença fosse controlada algumas décadas depois, através de medidas higiênicas adotadas nas cidades medievais, a vida em meados do século XIV não passava de uma experiência cotidiana de dor, revolta, sofrimento e contato direto com a morte. A própria Igreja colocava-se contra o desenvolvimento farmacêutico, perseguindo, com condenação à morte por bruxaria, os que tentavam desenvolver fármacos que pudessem combater a peste.

E em busca de um bode expiatório, muitos começaram a atribuir a chegada das moléstias a estrangeiros, sendo que muitos judeus, por serem considerados um povo itinerante não europeu, passaram a ser acusados, perseguidos e mortos.

Por fim, com a morte em massa de servos e camponeses pela peste, senhores feudais aumentaram as obrigações e o volume de trabalho dos que sobreviveram, cobrando compensações em serviços e impostos pelos que morreram, o que acabou por gerar reações enfurecidas em revoltas camponesas, nas quais feudos e castelos foram invadidos e saqueados, sendo seus nobres e senhores assassinados. Os que escaparam formaram exércitos fortes e responderam com violência e morte aos revoltados.

Todo esse painel de acontecimentos, com conflitos sociais, guerras, doenças, fome, mortes e até problemas climáticos, que caracterizaram a Baixa Idade Média, alcançando o seu auge na crise social, moral, religiosa e filosófica que se tornou generalizada no século XIV, abalou a consciência coletiva da Europa. Seus povos, ainda que profundamente místicos, mas progressivamente decepcionados com o Clero, viram seus homens e mulheres ficarem isolados física e existencialmente pela falta de seus próximos, mortos pelos tantos e diversos eventos trágicos. Com isso, iniciou-se como que uma migração silenciosa, solitária mesmo, para a oração individual, na busca do consolo espiritual que antes podiam usufruir entre os seus quando vivos, no coletivo das missas, das ruas, das cidades e do campo.

A Peste Negra, como ápice de um ciclo que havia saído das Cruzadas para

entrar na Guerra de Cem anos agora iniciada, representava mais um marco na trajetória do processo de migração do coletivo para o individual no Ocidente. A civilização cristã, cindida entre a fé e a razão e tentada a render-se ao 'logos' aristotélico como farol para sua própria condução, tende para a visão racionalista da vida e da realidade. A Música não sairia ileso desse processo.

### 2.2.3 O contexto musical

#### *A Escolástica, a Lógica e o Racionalismo influenciando a matematização da música*

O reflexo desta época na Música é que a sua evolução passa a ser profana e fora da Igreja. Importa aqui dizer que a palavra profano significa, em grego, “o que está à frente do templo religioso” ou “fora do prédio religioso” e, por extensão, aqueles assuntos que não são religiosos. Ou seja, a palavra não induz a antirreligiosidade, embora se use normalmente com esse sentido. A música profana segue sendo viva, até porque, mesmo tendo adotado formas e técnicas composicionais oriundas do ambiente sagrado, seus criadores e intérpretes são músicos populares com olhar místico sobre a vida e a realidade.

No início do século XIV, ainda sem os trágicos acontecimentos que aconteceriam poucas décadas depois com o advento da Peste, a expansão e o desenvolvimento do comércio atendiam à demanda de cortes principescas por produtos e novidades mais sofisticados, na moda e na cultura, afirmando uma sociedade laica nascente. Na música, o resultado foi a popularização do moteto com texto profano como o campo experimental por excelência da música erudita, que viu suas dimensões se expandirem para obras de grande envergadura.

O latente e evitado ritmo binário, usado artificialmente dentro de ritmos ternários pela recusa da Igreja em aceitá-lo, já passava a ser executado abertamente, o que acabou por favorecer a criação de ritmos mais complexos, os quais, por sua vez, exigiu a invenção de novos métodos de notação, gerando uma rápida evolução na maneira de compor. Com isso, surgiram formas novas e mais sofisticadas, num contexto de progressiva tendência à secularização. E até pela juventude de todo este movimento, quase toda a melhor música foi profana, sem ainda cair no caos polifônico que alcançaria na Renascença.

## O movimento do ars nova fora da França

Como a música fazia parte do *quadrivium*, com a aritmética, a geometria e a astronomia, a maioria dos tratadistas da música do século XIV tinha sólida formação matemática, razão pela qual os processos rítmicos e notacionais acabavam sendo baseados em proporções igualmente matemáticas. Aliás, cabe lembrar que, antes dos matemáticos profissionais, foram os músicos que lançaram os fundamentos da teoria da multiplicação continuada de números inteiros e fracionais por eles mesmos.

Na Espanha, Missas completas foram compostas através das técnicas e dos procedimentos da *ars nova*, o que indica que lá, desde o início, houve grande interesse por esta técnica. Podemos percebê-la na *Missa Barcelona*, além de evidências de fortes influências francesas encontradas em diferentes manuscritos musicais, como o famoso ‘*Llibre Vermell de Montserrat*’ e o drama litúrgico em canto gregoriano ‘*Sibil-La Catalan*’ (Catalunha), de autor anônimo, descrevendo as profecias do Apocalipse.

Já na Inglaterra, a influência continental só chegou em meados do século, entre 1350 e 1360, não tendo aparecido nenhum compositor de vulto no século XIV. A maior quantidade de obras provém de autores anônimos ou obscuros em compilações coletivas, tendo sido o *Manuscrito de Old Hall* a mais importante. Outros manuscritos têm origem incerta e podem até ser franceses, mas percebe-se a evolução imediata da notação local para acompanhar as novas subdivisões rítmicas. Com isso, os compositores desenvolveram um estilo bastante eclético, individual e bem inglês, deixando obras avançadas na forma de motetos isorrítmicos e na missa cíclica. Seus principais compositores da *ars nova* foram Leonel Power (1370/1385-1445) e John Dunstable (c. 1390-1453), o primeiro grande músico inglês.

Na Alemanha, o único representante que podemos citar é o poeta, compositor e diplomata Oswald von Wolkenstein (c.1376-77-1445), um dos primeiros alemães a estabelecer relações entre texto e música. Acumulou muitas experiências com recursos da *ars nova*, obtendo efeitos surpreendentes.

Quanto à Itália, se já é difícil falar sobre um ‘gótico italiano’ na arquitetura, como no caso da Catedral de Milão, e nas artes plásticas, como na pintura do florentino Giotto di Bondone (c. 1267-1337), considerando que este país representava o patrimônio cultural da Antiguidade greco-romana, tornado

também herdeiro e depositário da arte bizantina, como pensar numa influência francesa da música gótica do *ars nova* na música italiana?

Tal influência, entretanto, foi comedida, mas existiu. E sua maior expressão foi o teórico, tratadista e compositor Marchetto de Pádua (1274?-1319), que, com bastante originalidade, abordou cromatismos, notação, canto gregoriano, ritmos, consonâncias e dissonâncias, afinação, modos, técnicas permutativas e escrita polifônica, introduzindo conceitos pessoais em relação aos franceses, fundando a escola italiana da *ars nova*. Suas obras mais importantes foram os tratados *Lucidarium in arte musice plane* e *Pomerium in arte musice mensurat*. Das suas composições, entretando, só três motetos sobreviveram.

Pintando um breve painel das formas musicais configuradas e estabelecidas no século XIV, podemos apontar, entre as formas sacras, a Missa, e, entre as mistas, o Moteto como um caso de forma mista, ou seja, sacra e profana. Por fim, entre as profanas, encontramos a *Canção (chanson)*, com estrutura musical dependente da forma da poesia, a Balada, chamada de *ballade* na França e *ballata* na Itália, e o *Madrigal*, uma invenção italiana com texto geralmente pastoral, dividido em estrofes, cujo metro era de sete ou onze sílabas, postas em música a duas ou três vozes, com um *tenor* em notas longas e as outras em figurações mais rápidas ricamente ornamentais. Seu tempo, ternário ou *perfeito*, usava a divisão *duodenaria*, misturando passagens em divisão novenária especialmente no refrão ou estribilho (*ritornello*).

Entre os gêneros italianos mais importantes podemos listar:

- *fantasia in nomine*: tema e variações sobre tema religioso, para teclado ou cordas;
- *fantasia*: peça livre contrapontística para teclado ou cordas;
- *ricercare* (“procurar”): peça com estilo imitativo para órgão ou alaúde;
- *toccat*a (“para tocar”) peça livre para teclado, com passagens virtuosísticas;
- *sonata* (“para soar”): peça para instrumentos de cordas.

No que diz respeito à música vocal, os principais gêneros dessa época, como no caso da *canzona da sonar* (“canção para soar”), acabaram por dar origem às principais formas instrumentais ocidentais, como no caso do *lai*, do *virelai*, da *balada*, da *caccia*, do *rondeau* e do *madrigal*. E entre os princi-

pais instrumentos utilizados no século IV, com origem muito antiga, podemos citar *harpa, lira, cítara, flauta, gaita de fole, tamborim, alaúde, tambor, rabeca, viola, trombone, trompete, sinos, sacabuxa, címbalo, saltério*, ficando a *viola de roda* e o *corneto* entre os mais recentes, e a *bombarda* e o *órgão com pedal*, recém-chegados.

### *O contágio das formas profanas na música sacra*

Da maneira que a conhecemos hoje, a melodia nasceu na prática não litúrgica, portanto secular, das adaptações de canções religiosas, como as *Laudas*, que o povo cantava nas procissões. As primeiras monodias assim adaptadas e com textos seculares e em vernáculo são atribuídas aos Goliardos, monges beneditinos evadidos de Benediktbeuern (Mosteiro Beneditino na Bavária nos séculos XII-XIII), que protestavam contra a decadência e a corrupção do clero, porém de forma anárquica, sem projeto algum. Devotos do “*Império do Acaso*” e no princípio do ‘*carpe diem*’, já que ‘*todos morreremos amanhã*’, viviam do prazer do momento, buscando ganhar apenas o suficiente para gastar nas tabernas, no jogo e na bebida, assim como com as mulheres que pudessem conquistar com seus talentos.

Este grupo de ex-monges compôs uma coletânea de poemas e canções de teor hedonista, que ficou conhecida pelo nome de *Carmina Burana* (*Canções de Benediktbeuern*), descoberta em 1803 e organizada pelo germanista Johann Andreas Schmeller (1785-1852), que a publicou em 1847. Esta obra acabou por tornar-se internacionalmente conhecida a partir da *Cantata* com o mesmo nome, composta para orquestra sinfônica, solistas e coros adulto e infantil por Carl Orff (1895-1982), compositor que ficou completamente fascinado ao conhecer a coleção em sua juventude em Munique.

Estreada em 1936, a obra fala da *Roda da Fortuna*, representação da boa e da má sorte entregue à deusa romana Fortuna, que presidia, implacável, os acontecimentos do mundo, a vida dos homens e dos povos. Os poetas pintaram-na calva, cega (com uma venda) e com asas nos pés, sendo um pé sobre uma roda que gira e, o outro, no ar.

O movimento dos Goliardos foi considerado o primeiro ativismo da ‘*Contra-Cultura*’ do Ocidente, na medida em que não viam sentido no cultivo, fosse ele na terra ou no espírito, pelo pressuposto de que a implacabilidade do acaso e da morte frustrariam seus projetos.

Dando sequência a este movimento, não por anarquia, mas por razões artísticas, estéticas e éticas, nas quais estavam incluídas a cortesia, as boas maneiras, a dança, a poesia e a música, surgem na Europa os *minnesängers* e os *meistersingers* germânicos e os trovadores e troveiros franceses, que irão exercer enorme influência na música e na poesia medievais do continente, até por serem itinerantes, o que fazia com que fomentassem e produzissem cultura oral. Suas músicas possuíam cunho essencialmente popular, inclusive em dialetos franceses, em canções dedicadas a temas variados, como amor, política, lamentações, descrições das Cruzadas e outros, podendo ser motivo de duelos poético-musicais e baladas.

A intensa atividade de compositores profanos desde essa época fez com que todas as citadas formas musicais profanas se identificassem no gosto pelos ritmos vivazes e articulados, cujo desenvolvimento as fez chegar ao século XIV com uma estética de andamentos rápidos e sofisticados desenhos ornamentais, adequadas à dança e às festas, mas não à música litúrgica. O problema, entretanto, foi que essa estética começou a influenciar e mesmo contaminar a música sacra. Assim, o que havia nascido no templo (o 'sacro'), dele saiu para colocar-se frente a ele (o 'profano'), voltando agora para nele estabelecer-se, o que gerou uma previsível reação da Igreja.

Esta veio em 1322, quando o Papa João XXII (1249-1334) lançou uma proclamação condenando os excessos da polifonia na Igreja, pelo transtorno que a mesma causava à atmosfera de oração e recolhimento. Como aparentemente essa medida não obteve resultado, em 1324 o Papa decretou, com a bula *De vita et honestate clericorum* (conhecida como *Docta sanctorum patrum*), o banimento de todas as inovações da *ars nova* do ambiente eclesiástico, com o objetivo de evitar o contágio das formas profanas no serviço religioso, expressos nos excessos polifônicos e, certamente, nos ritmos irregulares e complexos.

O efeito colateral desta medida foi que a quase totalidade da produção musical mais investigativa e criativa do século XIV acabasse por acontecer fora da Igreja. A seguir, vejamos alguns trechos dessa bula, na qual, através de sua condenação, o Papa, conhecedor de música, como que documenta um resumo das práticas da *ars nova*:

A competente autoridade dos Padres decretou que, ao se cantar os ofícios do louvor divino através dos quais se presta a devida homenagem a Deus, devemos evitar cuidadosamente a violência às palavras, mas devemos cantar, com modéstia e gravidade, melodias de um caráter calmo e pacífico. Pois está escrito:



de seus lábios saíram palavras doces. Mas os sons são verdadeiramente doces quando o cantor, quando fala a Deus em palavras, lhe fala também com seu coração, e assim, através de suas canções, desperta a devoção em outros... (...) Mas certos expoentes de uma nova escola, que pensam apenas nas leis do tempo medido, estão compondo novas melodias de sua própria criação com um novo sistema de notas, que preferem à música antiga e tradicional; as melodias da Igreja são cantadas em semibreves e mínimas e com notas de passagem. Mas alguns quebram suas melodias em hoquetus ou as privam de sua virilidade com discanti, tripla, motectus, com um elemento perigoso produzido por certas partes cantando textos em vernáculo; tudo isso são abusos que têm levado ao descrédito as melodias básicas do Antifonário e do Gradual; esses compositores, não sabendo nada das verdadeiras fundações sobre as quais constroem, ignoram os Modos, são incapazes de distinguir entre eles, e causam grande confusão. O número de notas nessas composições esconde a melodia do canto gregoriano e seus simples e bem regulados movimentos que indicam o caráter do Modo. Esses músicos correm sem descanso, intoxicam o ouvido sem satisfazê-lo, dramatizam o texto com gestos e, em vez de promover a devoção, a subvertem criando uma atmosfera sensual e artificiosa. (...) Contudo, não pretendemos proibir o uso ocasional – principalmente nas festas solenes da Missa e do Ofício Divino – de certos intervalos consonantes superpostos ao canto eclesiástico simples, desde que estas harmonias estejam no espírito e caráter das melodias que ornamentam, como, por exemplo, as consonâncias de oitava, de quinta, de quarta e outras dessa natureza; mas sempre sob a condição de que as melodias originais permaneçam intactas na pura inteireza de sua forma (SCHAEFER, 2008, p. 66-67).

### *Os protestos e a razão do Papa*

O Papa, portanto, não visava a música feita fora do templo, mas a profana que nele entrava como se litúrgica fosse. E sua razão não vinha somente por estar investido da dignidade máxima da autoridade Cristã, mas por demonstrar, em sua bula, que conhecia música e que via a inconveniência do uso de melodias e ritmos vindos da dança, assim como a execução de motetos com textos em vernáculo, alguns inclusive com caráter erótico, num serviço religioso. Por outro lado, João XXII mostrava-se flexível, contemporizando ao aceitar determinados intervalos consonantes, assim como uma polifonia simples, sinal do reconhecimento da força irrefreável com que as mudanças se processavam.

Com isso, ganhou adeptos e admiradores, como o musicólogo francês Jacques de Liège (Liège, c. 1260-1330), autor de um dos tratados de música mais importantes de sua época, o *Speculum Musicae* (*O Espelho da Música*),

escrito como reação às inovações da *ars nova*. Na realidade, Liège defendia o mesmo entendimento da Igreja, ou seja, de que os transtornos que os críticos identificavam na *ars nova* deviam-se

ao abandono das relações clássicas entre matemática, música e ética, quebrando o conceito de música como reflexo da harmonia cósmica, mas também o uso de ritmos e modos irregulares, (...) com textos diferentes para cada voz, às vezes até em línguas diferentes, a serem cantados ao mesmo tempo, prejudicando seriamente a inteligibilidade da mensagem verbal. (WISNIK, 1989, p. 124-125)

O fim desta proibição acabou por dar-se, sem maiores formalidades, com a morte de João XXII, quando seu sucessor, o Papa Clemente VI (1291-1352), começou a recrutar os melhores cantores de seu tempo para a capela papal em Avignon, autorizando o canto polifônico do *Ordinário*. No final do século, a missa polifônica já seria a mais importante expressão de música litúrgica, em detrimento do próprio gregoriano. Pouco a pouco, o eixo cultural europeu iria mover-se novamente, voltando para a Itália, onde o ‘*Zeitgeist*’ daquela época encontrava-se mais identificado com o racionalismo da Antiguidade greco-romana.

### *A influência da filosofia clássica como ponte para o Renascimento italiano*

O século XIV foi um século de grandes tensões e rupturas. A forte índole racionalista e secular do *ars nova*, junto com uma maior preocupação de criar uma música mais individual e próxima da natureza dos sentimentos, a despeito das complexidades rítmicas, a tornam o elo entre a música medieval e a renascentista, tanto mais que suas inovações não se deveram somente aos franceses, mas também aos italianos, cujo Renascimento cultural se iniciou exatamente nessa época, desenvolvendo-se dentro de um contexto eminentemente urbano, cortesão e intelectualizado, onde a influência da filosofia clássica era marcada. No contexto italiano, o florescimento de uma nova poesia, o *dolce stil nuovo* (o doce estilo novo), com seus líderes em Dante Alighieri e Petrarca, deu ímpeto à criação de uma nova estética musical e os textos de ambos foram muitas vezes postos em música.

Nos planos social e político, a hegemonia da Igreja frente à Europa começava a ruir e os nascentes Estados Nacionais começavam a fazer-lhe oposição; a burguesia, em ascensão, trazia consigo novas ideias e aspirações não compatíveis com aquelas pregadas pela religião oficial: antes, financiava os reis,

que buscavam acumular poder para fazer frente ao Papa, emprestando-lhe dinheiro para, entre outras coisas, montar exércitos a soldo para sufocar revoltas camponesas. Com isso, e pelos mesmos motivos expostos anteriormente, o crescente processo de laicidade e secularização da sociedade provocava um movimento, por si só, de migração da religiosidade para um plano mais privado e individual.

Este movimento abria o caminho para o antropocentrismo renascentista. A difusão de um sentimento de autossuficiência humana gerava o entendimento de que não se era mais um instrumento nas mãos de Deus, algo como um ramo anônimo de Sua árvore, mas alguém que assinava o que fazia e por isso personalizava a obra feita como fruto de sua própria lavra, expressão e força de seu próprio talento. A atitude correspondente a esta nova visão de mundo, podia ser vista, por exemplo, no fato dos pintores começarem a assinar os seus quadros. Se uma mulher, após um tratamento de êxito com um médico, dissesse a ele: *“Oh, Doutor, graças a Deus o senhor me curou!”*, o médico muito provavelmente poderia retrucar: *“Graças a Deus não, Senhora, graças a mim!”*

A Natureza em sua infinitude, expressão da Criação, passa a ser vista como a fonte da Vida e da juventude, tornando-se o objeto de desejo de alquimistas e cientistas em busca da imortalidade. Se constatavam a vida manifesta na Natureza, não percebiam que a mesma vinha *através* dela – e não *dela*, que acabou por ganhar foro de Criação e Criador ao mesmo tempo. Podemos entender o início desta personalização da individualidade como a gênese do culto à personalidade que alcançará sua maturidade no século XIX, com a erupção do Romantismo e do mito do herói e salvador, do “gênio” e do “Homem superior” nietzscheano, assim como da hipertrofia do culto à personalidade individual para o da personalidade pátria, demarcando o advento dos nacionalismos, movimento que igualmente começa a nascer às portas do século XV. Se é controversa a consideração de que foi através da Escolástica que se deu a gênese do processo de secularização do Ocidente, podemos ao menos inferir que os sinais deste já eram claros no fim na aurora pré-renascentista do final do século XIV.

..... (fim da Parte I)

## Referências

- CARPEAUX, Otto Maria: *Uma Nova História da Música* - Ediouro- Coquetel: Rio de Janeiro, 1958.
- CHAMPIGNEULLE, Bernard: *História da Música* – Coleção ‘Saber Atual’, tradução de Pérola de Carvalho. Difusão Européia do Livro: São Paulo, 1961.
- GROUT, Donald, e PALISCA, Claude V. *História da Música Ocidental*. Do original “A History of Western Music, Copyright W.W. Norton & Company, Inc, 1988). Tradução: Ana Luísa Faria. Editora Gradiva-Publicações Ltda.: Lisboa, Portugal, 1994.
- SCHAEFER, Edward. *Catholic Music Through the Ages: Balancing the Needs of a Worshipping Church*. Liturgy Training, 2008. p. 66-67. Citado em Ars nova – Contexto e visão geral – Disponível em: <[https://pt.wikipedia.org/wiki/Ars\\_nova](https://pt.wikipedia.org/wiki/Ars_nova)>
- STEHMAN, Jacques. *História da Música Europeia*. Livraria Bertand, S.A.R.L., Lisboa, Portugal. Do original em francês *Histoire de Musique européenne*. Éditions Gérard & Cie, Verviers: Bélgica, 1964.
- WISNIK, José Miguel. *Som e o sentido: uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 124-125.

## Webgrafia

- ACTON, Lord (John Dalberg-Acton, 1st Baron Acton): “*Power tends to corrupt, and absolute power corrupts absolutely. Great men are almost always bad men.*” Disponível em: <[https://en.wikipedia.org/wiki/John\\_Dalberg-Acton,\\_1st\\_Baron\\_Acton](https://en.wikipedia.org/wiki/John_Dalberg-Acton,_1st_Baron_Acton)> Acesso em: 14 out. 2015
- ARISTOTELISMO. Disponível em: <[https://pt.wikipedia.org/wiki/Aristotelismo#cite\\_note-7](https://pt.wikipedia.org/wiki/Aristotelismo#cite_note-7)> Acesso em: 26 mai. 2010.
- ARS NOVA - Schaefer, Edward. *Catholic Music Through the Ages: Balancing the Needs of a Worshipping Church*. Liturgy Training, 2008. p. 66-67. Citado em Ars nova – Contexto e visão geral. Disponível em: <[https://pt.wikipedia.org/wiki/Ars\\_nova](https://pt.wikipedia.org/wiki/Ars_nova)> Acesso em: 14 out. 2015.
- CARMINA BURANA, Goliardos – *Johann Andreas Schmeller*. Disponível em: <[https://de.wikipedia.org/wiki/Johann\\_Andreas\\_Schmeller](https://de.wikipedia.org/wiki/Johann_Andreas_Schmeller)> Acesso em: 9 jun. 2015.
- COLOGNE, Franco de. Disponível em: <[https://pt.wikipedia.org/wiki/Franco\\_de\\_Col%C3%B3nia](https://pt.wikipedia.org/wiki/Franco_de_Col%C3%B3nia)> Acesso em: 18 jan. 2012.
- D’AREZZO, Guido e outros. Disponível em: <[https://pt.wikipedia.org/wiki/Guido\\_de\\_Arezzo](https://pt.wikipedia.org/wiki/Guido_de_Arezzo)> e em <[www.dec.ufcg.edu.br/biografias/GuidoAre.html](http://www.dec.ufcg.edu.br/biografias/GuidoAre.html)> Acesso em: 2 jun. 2011.
- ESCOLÁSTICA. Disponível em: <[https://it.wikipedia.org/wiki/Scolastica\\_\(filosofia\)](https://it.wikipedia.org/wiki/Scolastica_(filosofia))> Acesso em: 10 jun. 2015.

- GARLANDIA, Johannes (Johannes Gallicus). Disponível em: <[https://de.wikipedia.org/wiki/Johannes\\_Gallicus](https://de.wikipedia.org/wiki/Johannes_Gallicus)> Acesso em: 18 jan. 2012.
- ISORRITMIA. Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Isoritmia>> Acesso em: 20 jan. 2012.
- MACHAUT, Guillaume De. Disponível: <<http://www.musicme.com/Guillaume-De-Machaut/biographie/>> Acesso em: 20 jan. 2012.
- MEDIEVAL MUSIC TREASURES: *Treasures of Sight and Sound*. Disponível em: <<http://www.medievalists.net/2008/12/01/medieval-music-manuscripts-treasures-of-sight-and-sound/>> Acesso em: 15 ago. 2015.
- PAPA JOÃO XXII. Disponível em: <[https://www.google.com.br/?gfe\\_rd=cr&ei=rS76VtuKGejM8Ae-wI-ABw&gws\\_rd=ssl#q=papa+jo%C3%A3o+xxii](https://www.google.com.br/?gfe_rd=cr&ei=rS76VtuKGejM8Ae-wI-ABw&gws_rd=ssl#q=papa+jo%C3%A3o+xxii)> Acesso em: 3 jun. 2011.
- PESTE NEGRA, por Me. Cláudio Fernandes. Disponível em: <<http://historiadomundo.uol.com.br/idade-media/peste-negra.htm>> Acesso em: 9 jun. 2015.
- VITRY, Philippe. Disponível em: <[https://pt.wikipedia.org/wiki/Philippe\\_de\\_Vitry](https://pt.wikipedia.org/wiki/Philippe_de_Vitry)> Acesso em: 20 jan. 2012.