

RAÍZES MEDIEVAIS DA MÚSICA MODERNA

MEDIEVAL ROOTS OF MODERN MUSIC

José D'Assunção Barros¹

Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro

joseassun57@gmail.com

ORCID <https://orcid.org/0000-0002-3974-0263>

Resumo: Este artigo pretende discutir a música medieval no espaço europeu situado entre os séculos V e XIV, mostrando que ainda não se adapta ao caso medieval o conceito de 'estilo de época', que traz uma base segura para a discussão da história da música de concerto a partir do século XV. Para o período medieval, o artigo ressalta a importância da dicotomia entre 'música sacra' e 'música profana'. Também percebemos que a prática da monodia – embora diferenciada nestes dois âmbitos – recobre todo o período. Mas também assistimos no período o gradual desabrochar da polifonia, quase se desprendendo da monodia a partir da prática dos *organa*. De alguma maneira, a música medieval prepara o advento da música de concerto, que irá surgir com os períodos musicais que se seguem (Renascimento, Barroco, Classicismo Musical, Romantismo).

Palavras-chave: Música medieval; música sacra; música profana; monodia; polifonia.

Abstract: This article discusses medieval music in Europe between the 5th and 14th centuries, demonstrating that the concept of "period style," which provides a solid foundation for discussing the history of concert music from the 15th century onward, is not yet applicable to the medieval context. For the medieval period, the article emphasizes the importance of the dichotomy between "sacred music" and "profane music." We also note that the practice of monody—although differentiated in these two contexts—covers the entire period. However, we also witness the gradual blossoming of polyphony, almost separating from monody with the practice of organa. In some ways, medieval music prepares the advent of concert music, which will emerge with the musical periods that follow (Renaissance, Baroque, Classical Music, and Romanticism)

Keywords: Medieval music; sacred music; secular music; monody; polyphony

Introdução

A música medieval, a princípio, perde-se no tempo. Em relação à música de nossa época, e também em relação a toda a música que recobre a música de concerto – com o renascimento, barroco, classicismo, romantismo e música contemporânea – é também uma música distante. Ainda não tínhamos com a música medieval essa profundidade harmônica que nos é tão familiar. O conceito de autoria – que a partir do renascimento e barroco já é bem ancorado na história das realizações musicais que terminamos por chamar, hoje, de ‘música de concerto’ – era bem vago na Idade Média. Música de concerto, aliás, era algo que ainda não tínhamos, e bem se poderia dizer que, quando muito, a música medieval constitui uma pré-história da música de concerto. As formas medievais também são distanciadas das nossas, e mesmo o modo de compor. As polifonias que começam a surgir ao fim da Idade Média – ainda longe das polifonias imitativas do segundo século renascentista, que já implicam uma composição passo a passo, ou compasso a compasso – contratam com possibilidades como a de tomar um canto gregoriano já existente, sobre ele acrescentar por inteiro uma segunda voz, e talvez ocorrer que um terceiro compositor, e um quarto, venham a acrescentar cada uma nova melodia como se fosse uma composição em camadas. Há mesmo a estranha prática da politextualidade – ainda presente no primeiro século renascentista – que consistia em superpor melodias cantadas com letras diferentes, e mesmo escritas em línguas distintas (para a lógica medieval, não parece haver problema que um cantochão em latim seja a base para um conjunto de estrofes amorosas em francês, e que depois superponha-se a estas duas bases uma poesia satírica em outro idioma).

Em muitos aspectos a música medieval nos parece estranha, embora nos dias de hoje ela possua um nicho de admiradores no mercado musical, e muitos conjuntos contemporâneos se especializem em tocar e cantar música do medievo. A música medieval é estranha ao período moderno – aqui considerado com o que se inicia com o renascimento, e que depois se estende até o nosso período contemporâneo – mais ou menos como é estranho aos apreciadores contemporâneos o teatro medieval, um teatro sem palco e no qual público e atores se movimentam no mesmo cenário. A música medieval talvez traga muitas estranhezas e alteridades aos ouvintes modernos.

Não obstante, nessa música estão várias das raízes que possibilitam a música moderna – aqui considerando a música de concerto na qual já podemos falar na sucessão

de estilos de época como o renascimento, barroco, classicismo musical e romantismo – e que também estão presentes na música contemporânea (a música do século XX em diante). Podemos então fazer uma pergunta que motivou a realização deste artigo. Quais as raízes medievais da música moderna? Pretendemos desenvolver a ideia de que devemos aos medievais o florescimento dos diferentes modos de apresentação musical – a monodia e a polifonia, mas também a homofonia, já que esta última surge com os desenvolvimentos da polifonia harmônica. Da mesma forma, se não temos ainda a homofonia como base de acompanhamento harmônico para o gênero da canção, tão presente em todo o período moderno e contemporâneo, podemos remontar os primórdios da canção aos trovadores medievais.

Com relação ao sistema escalar, é interessante perceber também aqui, no modalismo medieval, a lenta evolução que se deu através dos dois séculos renascentistas até confluir para o barroco, nascedouro do sistema tonal com o declínio dos modos medievais e a ascensão dos nossos modos maior e menor nas suas doze transposições, em um sistema tonal que se desenvolve a partir de um jogo de tensões e distensões que tem na harmonia a sua principal expressão, além de outros aspectos como o temperamento e a prática cada vez mais bem estabelecidas das modulações, configurando por fim uma série de formas musicais que hoje conhecemos tão bem.

Há ainda, é importante lembrar, o retorno modal no período da música contemporânea – quando compositores impressionistas, neoclássicos e nacionalistas da música contemporânea começaram a recuperar para as suas realizações musicais os modos dórico, frígio, lídio, mixolídio e outros. Na mesma época, no decorrer do século XX, também o jazz e outras modalidades de música popular começam a acrescentar à sua palheta de recursos esses mesmos modos. Esse e os outros aspectos acima comentados produzem um interesse em pensar nas raízes medievais da música moderna e contemporânea. Esta é a temática do presente artigo.

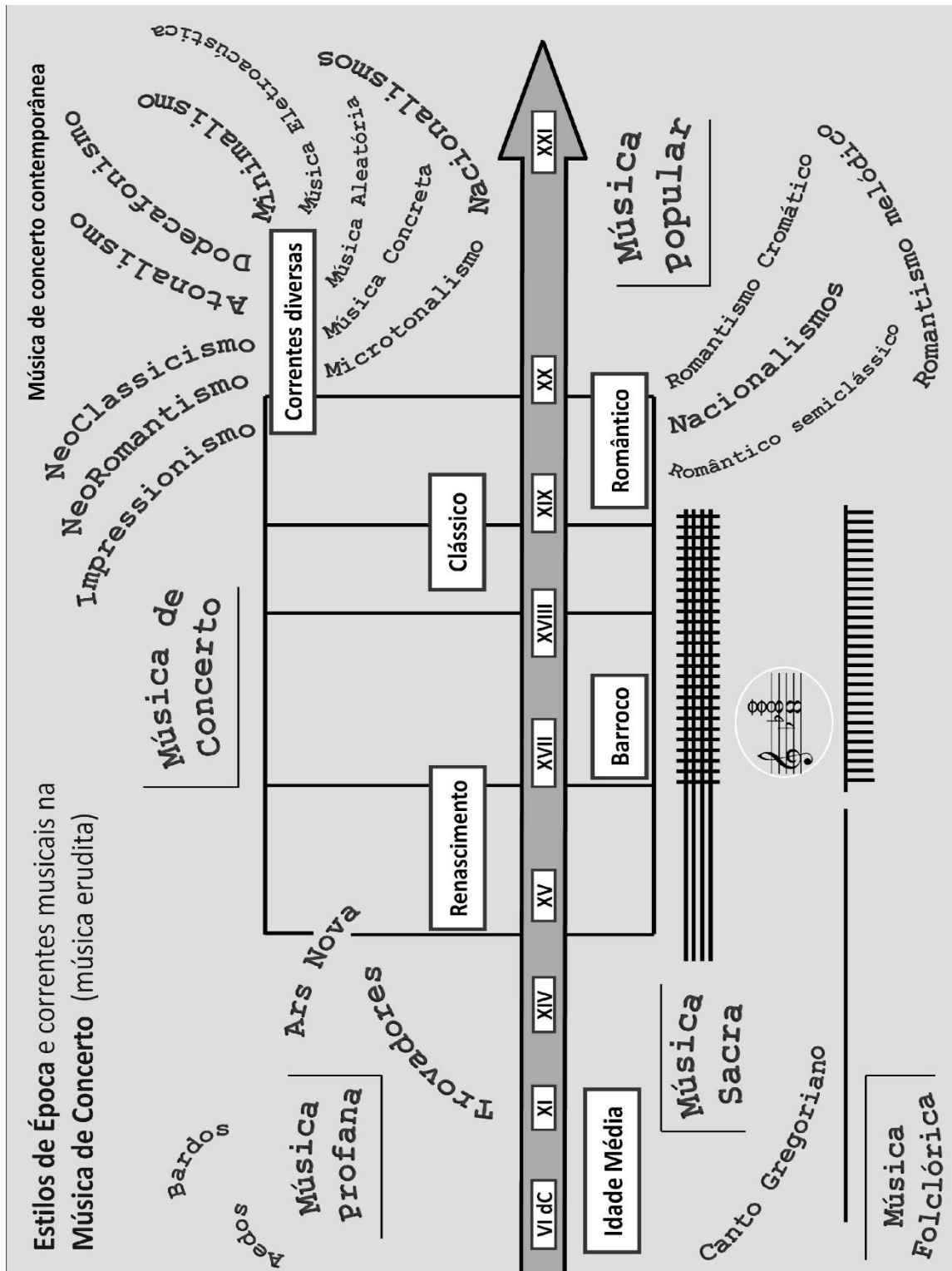
Histórias da música ocidental

As histórias da música ocidental costumam iniciar com o período medieval. Depois seguem a partir do século XV – com um período de 5 séculos onde surgem os chamados ‘estilos de época’: o Renascimento (séculos XV e XVI), o Barroco (século

XVII e 1ª metade do XVIII), o Classicismo (2ª metade do século XVIII e duas ou três primeiras décadas do século XX), e o Romantismo (a maior parte do século XIX), Depois, a partir do século XX, já não é mais possível falar em ‘estilos de época’, pois muitas coisas acontecem ao mesmo tempo com a música moderna. Impressionismo, neorromaníssimo, neoclassicismo, atonalismo, nacionalismos modernos, microtonalismo, minimalismo, música eletroacústica, música concreta, música aleatória – estas são apenas algumas das correntes que já convivem na primeira metade do século XX, sendo tão distintas umas de outras (embora algumas possam se combinar) que já não é possível se falar em um ‘estilo de época’ que abarcasse toda a música do século.

Acresce que o século XX também assiste ao surgimento da chamada música popular – não mais uma música folclórica ou uma música popular regional, mas uma música popular de alcance global que se beneficia dos grandes meios de comunicação e da indústria fonográfica: uma música popular de massa, enfim. Vivemos esse mundo diversificado até hoje, já no século XXI, considerando esse mundo musical no qual tanto a chamada ‘música de concerto’ como a ‘música popular’ são formadas por inúmeras correntes internas e diferentes modalidades musicais. No caso da música popular, diferentes gêneros vão do jazz e rock à música pop, passando por vários tipos de música popular que incluem a canção popular urbana nas suas várias modalidades.

O Quadro 1 ilustra esquematicamente, em uma longa linha do tempo que recobre mais de quinze séculos, esta complexa história da música ocidental. Nosso objetivo neste artigo, entretanto, é apenas discorrer sobre a música medieval, quando ainda não se podia falar em um estilo de época unificado, mas já se tinha um padrão musical dicotomizado pela música sacra e pela música profana. Alguns aspectos em comum perpassam estas duas modalidades tal como eram encaminhadas no período medieval, e outros são específicos de cada uma delas, como veremos mais adiante. Nosso objetivo ao evocar a longa duração da história da música ocidental, neste artigo em que abordaremos especificamente a música medieval, é apenas o de situar o recorte do período medieval em uma história mais ampla e mais profunda; e de já ir dando a perceber que, sim, podemos falar em algumas raízes medievais das músicas moderna e contemporânea².



Quadro 1. Linha do tempo panorâmica, distinguindo os estilos de época (na história da música e da arte).

A música de concerto se inicia mais propriamente no século XV, e segue daí em diante. Ela não se interrompe no século XX, mas passa a dividir o espaço de atenção na história da música com a música popular. Antes deste longo ciclo que irá culminar com o século XX, temos a música medieval. Muitos a assimilam no mesmo movimento da música de concerto e, de fato, há uma história da música medieval que se precipita na modernidade assumindo a forma da música de concerto. Mas o período medieval tem uma fisionomia toda própria, e ainda não é adequado falar em um estilo medieval (muitos usam a expressão ‘estilo gótico’), como falamos em um ‘estilo renascentista’. Já de saída, a principal divisão que ocorre no mundo medieval da música é a que separa a ‘música profana’ da ‘música sacra’, tal como está indicado no Quadro 1. De todo modo, a história pode ser contada da Idade Média ao século XXI em um movimento único, quando se trata de música de concerto. Por isso, é pelos medievais que os historiadores costumam começar a construir os seus panoramas sobre a história da música ocidental.

O quadro proposto (Quadro 1) precisaria ser trabalhado ao longo de muitos artigos, ou mesmo um livro inteiro. Nós o situamos aqui apenas para situar o período do qual falaremos – o medieval – em relação ao movimento mais amplo da história da música de concerto no circuito civilizacional ocidental (Europa até o século XV, e a partir daí também as américas colonizadas pelos europeus). No caso das américas, e em países como o Brasil, torna-se crucial para a história da música compreendermos que a música aí elaborada será uma combinação na qual se entremeiam as heranças musicais europeias e as heranças africanas de correntes da diáspora provocada pelo período escravista, sem esquecer um terceiro feixe que é proporcionado pelas culturas indígenas que aqui já estavam bem antes da chegada dos europeus e africanos. A história da música ocidental, nas Américas, é particularmente complexa em virtude dessa tríade formadora: europeia, africana e indígena. Também não deixa de ser complexa a história da música europeia – com sua miríade de sociedades estabelecidas nos diferentes países. Na península ibérica – apenas para dar um exemplo de complexidade – temos ainda o influxo dos povos islâmicos, que lá estiveram presentes, em países como Portugal e Espanha, até o fim da Idade Média e início da modernidade.

Nosso objetivo neste pequeno artigo, entretanto, será apenas o de desenvolver algumas notas importantes sobre a Música Medieval. Nosso recorte se aterá à Europa Ocidental, considerando que a Europa oriental, com o Império Bizantino, já constitui outro universo musical, embora dialogando com a música do ocidente europeu.

Música Medieval

Uma das razões pelas quais as histórias da música ocidental costumam começar pela música medieval é que foi precisamente neste período que surgiram alguns sistemas de notação musical que chegaram até nós, e que permitem – através da documentação de registro musical que emerge desta época – que já possamos conhecer as realizações musicais do período. Conhecemos por exemplo um número grande de realizações dentro da modalidade do chamado canto gregoriano, que já surge desde os primeiros tempos medievais. Mas não conhecemos realizações musicais específicas do antigo império romano, por exemplo. Sabemos como era a música da Grécia Antiga através dos tratados musicais que nos chegaram desta antiga civilização, mas pouquíssimas realizações musicais específicas desta civilização chegaram até nós, porque a maior parte de seus registros musicais não sobreviveram, e também porque temos dificuldades de decifrar os seus sistemas de notação musical. Do Egito Antigo, sabemos sobre seus instrumentos musicais através das imagens que vemos nos papiros e nas paredes das pirâmides, mas as músicas específicas da antiga civilização egípcia perderam-se no tempo para nós.

A Idade Média, ao contrário do que ocorre com as civilizações antigas, legou-nos tanto registros como um sistema de notação decifrável, além de conhecermos suas práticas musicais também através dos rituais religiosos que foram sendo transmitidos oralmente através das práticas litúrgicas. Fomos favorecidos, para conhecer bem a história da música medieval, por esta combinação de fatores – sobrevivência de registros, sistemas de notação musical decifráveis e que culminam com a nossa própria pauta de cinco linhas, e rituais que se perpetuaram transmitindo a nós a sua música³.

As descrições e narrativas sobre a música medieval – ou as histórias da música medieval – costumam começar do século VI, que é o momento em que passamos a ter fontes musicais propriamente ditas – tais como as partituras em *neumas* do canto gregoriano. A música da antiguidade foi certamente muito rica, mas apenas sabemos algo dela por vias indiretas. Sabemos bastante da música dos gregos através de tratados musicais por eles escritos, assim como outros tipos de fontes – inclusive instrumentos musicais retratados em iconografias ou descritos em uma literatura que vai desde os mitos às obras filosóficas. Mas pouca música grega pôde ser recuperada para nós, no século XXI, através de realizações musicais específicas. Da música egípcia? Também sabemos algo sobre ela através das paredes das pirâmides e relatos em papiros – mas não conhecemos as realizações musicais específicas, o mesmo ocorrendo com a música dos

antigos romanos. Dos chineses antigos conhecemos principalmente algumas realizações musicais que possuíam função ritual ou cerimonial, e que por isso conseguiram ser transmitidas até um período no qual puderam ser anotadas pelos próprios chineses de períodos posteriores. Mas não é muito. Que música produziram os sumérios com os instrumentos mencionados em seus tabletes de argila? Não sabemos.

Não obstante, da Idade Média já conseguimos acesso a muitas realizações musicais, e é por isso que as histórias da música muito habitualmente começam suas narrativas e análises a partir do período medieval. O recorte é longo, abrangendo muitos períodos diferentes.

Podemos partir daquele que é talvez um dos aspectos mais importantes da música medieval, ao menos para a definição do desenvolvimento posterior da música de concerto. Se a história da música medieval começa com as *monodias* do cantochão – trazendo o exemplo desta forma mais pura de monodia que são os gêneros musicais gregorianos – no decorrer dos séculos que delineiam a medievalidade surge a *polifonia*, a princípio despreziosamente, à maneira de um desdobramento imprevisível da monodia duplicada a partir da prática dos *organa*.

O esquema que desenvolvemos acima procura indicar os aspectos essenciais deste longo período musical. Como dizíamos, não existe um estilo de música que caracterize este longo período medieval que recobre um milênio da história europeia. De todo modo, existem aspectos que perpassam o período, como veremos. A monodia – que podemos definir como o modo de apresentação musical no qual a mensagem melódica essencial é transmitida através de uma única linha – é retomada ao longo de todo o período. Além disso, Idade Média é chamada por muitos de “idade da fé”, e a religiosidade – em particular o cristianismo católico nos países da Europa ocidental – é importante para todas as sociedades do período. Isso não impede, contudo, que surja além da música sacra uma música profana.

De fato, a divisão mais pertinente para entender a música deste período é aquela que opera na dicotomia entre ‘música sacra’ e ‘música profana’, conforme mostra o Quadro 2. Já diante do peso desta dicotomia, não teria muito sentido aplicar para este período o conceito de estilo de época, a não ser que bastasse indicar, como evidente ponto em comum entre a música sacra e a música profana, a monodia que tanto é praticada pelos monges, em seus cantos gregorianos, como pelos trovadores e outros poetas-cantores profanos típicos do mundo medieval. Não obstante, esta mesma monodia se distingue nos

dois casos: *pura* no cantochão, *acompanhada* pelos mais diversos instrumentos na música dos bardos, trovadores e goliardos⁴

A limitação de espaço que teremos neste esquema visual nos leva a selecionar apenas uns poucos nomes para figurar nos quadros relacionados a esta fase da música de concerto. Os trovadores, por exemplo, foram muitos, e deixaram muitas partituras com letras de música em coletâneas e códices na França, Itália, Inglaterra e região da atual Alemanha. Na península Ibérica, onde ocorreu o movimento dos trovadores galego-portugueses – assim chamado por ter sido adotado o galego-português como língua poética comum em Portugal, Castela, Aragão e outros reinos ibéricos – contam-se cerca de 150 trovadores e mais de 1200 canções conhecidas. Destas, infelizmente restaram poucas partituras, mas em compensação ocorreu o registro de inúmeras das poesias que compunham suas canções⁵.

Registrei, como nomes meramente representativos, os dos trovadores provençais Bernart de Ventadorn (1130-1200), Giraut de Bornelh (1138-1215), Arnaut Daniel, Marcabru, assim como o de Jaufre Rudel (113-1170) – trovador que se apaixonou por uma mulher de quem apenas ouvira falar⁶. Não esqueci o nome da Condessa de Día (1140-1180), uma trobatriz italiana que conseguiu projetar sua música no tempo, superando as barreiras seletivas da misoginia medieval e do manto de inaudibilidade imposto às mulheres pelas histórias das músicas. Mais abaixo, registrei o nome de Walther von der Vogelweid (1170-1230), o principal trovador da *minnesang* (circuito trovadoresco de fala germânica). À direita, registro o nome do rei-trovador Afonso X (1221-1284), rei de Castela no século XIII e incentivador da poesia trovadoresca ibérica, que segue com outros nomes pelo século XIV⁷. Há por fim os goliardos – clérigos errantes cuja música enaltecia o vinho, o jogo e o amor, além da veemente crítica social que faziam aos poderes de sua época.

Para os historiadores, a poesia dos trovadores constitui um universo de fontes históricas de inestimável riqueza. Podemos estudar os modos de sentir nas canções de amor, a vida cotidiana ou as tensões sociais e políticas de toda ordem que são expostas nas cantigas satíricas, assim como as formas de sensibilidade e religiosidade através de canções trovadorescas sacras como as *Cantigas de Santa Maria*, compiladas na corte do rei Afonso X de Castela.

Enquanto se desenvolvia essa exuberante poesia profana, a música sacra já se desdobrava em duas alternativas: o monódico canto gregoriano, e uma polifonia sacra que

se torna muito inventiva sob o talento de nomes do porte de Leonin (1135-1201) e Perotin (1160-1236) – compositores franceses que são indicados como fundadores de um novo centro de produção de música sacra polifônica: a “Escola de Notre Dame”. E não há como não registrar o já comentado nome da monja beneditina Hildegard de Bingen (1098-1179), mística, teóloga e compositora – outro nome feminino a romper o manto de inaudibilidade com o qual foram recobertas muitas das contribuições musicais de mulheres ao longo da história⁸.

Os exuberantes desenvolvimentos da polifonia sacra logo irão influenciar também a música profana, principalmente com relação ao movimento musical que ficou conhecido como *Ars Nova*, trazendo no século XIV nomes como os dos franceses Philippe de Vitry (1291-1361) e Guillaume de Machaut (1300-1377), ao lado dos italianos Marchetto de Pádua (1274-1326) e Francesco Landini (1325-1327). A *Ars Nova* tem suas especificidades – a exemplo de técnicas que não poderão ser explicadas aqui, como a *isorritmia* – mas podemos dizer que o movimento conduz a polifonia medieval à entrada das inovações renascentistas. Como todo movimento inovador, não deixou de gerar reações que, no Quadro 2, estão representadas pelo nome de Jacques de Liège (1260-1330), autor do tratado *Speculum Musicae*, precisamente escrito como uma reação crítica às inovações da *Ars Nova*. Aos historiadores que examinam este período da música europeia, é possível perceber – através das próprias realizações musicais e dos tratados sobre música do período – o tenso confronto entre o antigo e o novo.

Algo ficou por se dizer neste grande panorama de música medieval que se diversifica no decorrer de quase dez séculos. Que escalas utilizavam? Como podemos entender este sistema musical no que concerne ao seu jogo de alturas? Conforme já mencionado em outro momento, a música europeia conhecia até o fim da Idade Média um sistema modal, e o renascimento será uma larga transição que terminou por se conduzir ao sistema tonal que se estabelece mais claramente a partir do período barroco. Não existe ainda a profundidade harmônica, e nem o sistema de dissonâncias que se resolvem formalmente nas consonâncias dos acordes estáveis. Acordes, aliás, ainda não havia. A polifonia, é claro, começara a produzir encontros verticais de notas, com preferências para as oitavas, quintas e quartas. É muito oportuno verificar nas partituras da Idade Média polifônica como as ocorrências de intervalos de 3^{as} e 6^{as}, que são tão familiares aos ouvidos de hoje, são sempre empurrados para as partes fracas de tempos

Enquanto isso, o sistema modal disponibilizava quatro modos principais que depois desapareceram da música ocidental, mas começaram a reaparecer no século XX e hoje se mostram como alternativas eventuais tanto na música de concerto como em modalidades da música popular, como o jazz e outras. Os principais modos medievais, cujo uso era recomendado pela Igreja, eram o *dórico*, *frígio*, *lídio* e *mixolídio*⁹ – heranças oscilantes da música grega através da sua releitura bizantina, em uma história que não poderá ser recuperada aqui por questões de concisão. Já expusemos estes modos em momento anterior, no capítulo sobre as escalas. Eles se distinguem dos nossos modos maior e menor, que, no entanto, aproximam-se de dois outros modos medievais somente usados pelos trovadores: o jônico e o eólio.

Na perspectiva medieval, a ideia de *modo* – diferentemente da que predomina hoje quando pensamos em escalas – é a de que existe uma certa qualidade anímica que é trazida por cada um dos modos possíveis. Alguns seriam mais contemplativos, outros místicos, e assim por diante. Um modo, desta maneira, não seria uma mera sequência de notas, mas também o portador de um certo *phatos*. Platão acreditava nesta ideia, e em *A República* (380 a.C) preconizava que os governantes deveriam controlar a música que se fizesse ressoar nos territórios por eles governados, de modo a proibir os modos que ameaçassem o correto desenvolvimento humano. Alguns teóricos, como Boécio (480-525 d.C) – e de modo geral as autoridades eclesiásticas da Idade Média – assimilaram esta ideia, e rejeitaram como “modos lascivos” os modos jônico e eólio¹⁰. Por ironia do destino, estes modos, como já comentamos, terminariam por se tornar mais tarde a base dos modos maior e menor da música tonal. Mas esta já é outra história.

Com relação aos limites e potencialidades do uso do conceito de “estilo de época” para as várias fases da música europeia – pensamos que o conceito ainda não se ajusta bem para o período medieval, muito demarcado pela dicotomia entre a música profana e a música sacra. O que começa a produzir uma identidade que já se aproxima de um estilo de época seria o movimento da Ars Nova, no século XIV, mas enfrentando muitas oposições em tratados como o *Speculum* de Jacques de Liège.

Também não se pode dizer que aqui já tivéssemos algo que possa ser chamado de ‘música de concerto’. A ideia de uma produção artística que é criada e desenvolvida para ser apreciada esteticamente por um público – típica da música de concerto – adequa-se bem aos espetáculos e disputas trovadorescas, dos séculos XI ao XIII, bem como à música da Ars Nova, no século XIV, mas ajusta-se menos à música eclesiástica que visava uma

funcionalidade religiosa, e, no caso do canto gregoriano, chegava mesmo a ser uma música intramuros, que atendia exclusivamente a funções religiosas. Com relação ao conceito de ‘música de concerto’, que tem substituído o de ‘música erudita’ nas últimas décadas, também é controverso se poderíamos aplicá-lo aos trovadores: estes, se faziam recitais nos palácios e ambientes universitários, também tocavam na praça pública para a população comum. Não poderiam ser também convocados para a história da música popular?

Os conceitos de ‘estilo de época’ e de ‘música de concerto’, contudo, já se tornam bem operacionalizáveis a partir da modernidade que se inaugura com o século XV (como referência oscilante, é claro). É também neste momento que a linha de história da música da qual estamos tratando se torna não mais apenas a história da música europeia, mas também uma história da música euroamericana (isto é, além de europeia, também uma história musical das américas coloniais). Falaremos aqui de uma música ocidental. Cada país do “novo mundo” se tornará, na Idade Moderna, um território rico para combinações musicais. Para o Brasil (ou América portuguesa), os colonizadores trarão a mesma música que se fazia na Europa, mas aqui já encontrarão, bem vivas, músicas indígenas bem distintas. Depois, com o processo de escravização de africanos, aqui chegará uma música negra. Com isso, combinações diversas vindas destes três feixes de culturas se entrelaçam e se interpenetram. A seu tempo, todas estas combinações deixarão suas marcas nesta música que chamaremos de ocidental.

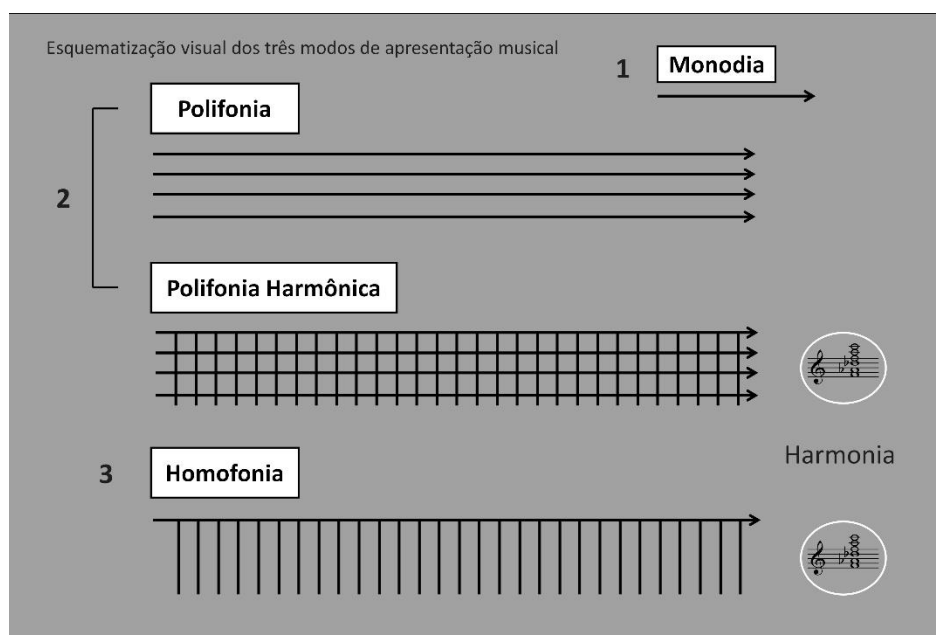
Uma contribuição medieval: o gradual surgimento da polifonia

Deste ponto em diante, analisaremos uma dupla contribuição da música medieval para a história da música ocidental: a consolidação da monodia de maneiras diversas, por um lado, e o gradual surgimento da polifonia, por outro. Para compreender como este aspecto foi importante para os desenvolvimentos posteriores da música ocidental, vamos iniciar um entendimento de maior profundidade sobre os três modos de apresentação musical conhecidos em nossa música.

O Quadro 3 traduz em imagens bem simples o que seria cada um dos três modos, mas acrescenta uma complexidade: a percepção de que, de alguma maneira, temos na história dois tipos de polifonia. Isto porque, em um primeiro momento, ainda medieval, a polifonia nasceu a partir de sofisticações que foram sendo feitas na própria prática de cantar monodicamente – a exemplo dos *organa*, uma maneira de cantar a duas vozes a

mesma melodia, mas replicada uma quinta acima. Não obstante, em um segundo momento, já no trânsito do século XVI para o XVII, a polifonia foi se contaminando com a novidade da época, trazida pela homofonia e pela consolidação da harmonia. Nesta época, começou a se consolidar esse modo de apresentação musical que é a homofonia – isto é, uma melodia acompanhada de base harmônica –; mas além disso a própria polifonia, que já vinha se desenvolvendo desde fins da Idade Média, tornou-se ela mesma harmônica. A harmonia, arte de encadear acordes e agregar uma nova dimensão de dramaticidade à música, tanto fundou a homofonia como renovou a polifonia, reconfigurando-a em polifonia harmônica.

No Quadro 3, no canto superior direito, vemos a representação visual da monodia. Basta uma linha única avançando no tempo. A monodia é a emissão melódica, simples e sem acompanhamento harmônico, sendo impulsionada para a frente, no tempo que dura a performance musical. O exemplo clássico é o canto gregoriano – um gênero musical tipicamente medieval e que também é chamado de cantochão. Trata-se de um tradicional gênero vocal da liturgia católica medieval composto sobre textos da liturgia latina. Nesta modalidade de música, todos estão unidos para dar corpo a uma única voz, que entoia uma melodia única. O cantochão – do qual temos notícia desde o século V d.C. – tinha como característica a exclusão de qualquer possibilidade de acompanhamento (assim como outra característica era a de ser feito exclusivamente para vozes masculinas)¹¹.



Quadro 3. *Esquematisação visual dos três modos de apresentação musical*

Monodia, Homofonia e Polifonia (sendo esta [ultima desdobrada, ainda, em polifonia independente e polifonia harmônica).

Não obstante, como dissemos atrás, a presença de instrumentos de mero apoio sonoro ou rítmico não afetaria a imagem de linha única proposta para sintetizar a ideia de monodia. Ainda na Idade Média, os trovadores – poetas-cantores profanos – elaboravam de sua parte os seus próprios cantos monódicos, mas agora com o apoio de instrumentos que tinham funções diversas. Alguns demarcavam ritmos, outros acrescentavam ao conjunto cores tímbricas e efeitos sonoros, outros podiam simplesmente dobrar a linha melódica do canto (repeti-la em seu próprio registro). Outros instrumentos, mais graves, podiam criar uma longa linha de sustentação em uma única nota que funcionava como uma cor sonora de fundo (prática muito comum na música bizantina da mesma época). A linha isolada, portanto – a mensagem musical essencial transmitida através de uma melodia única – representa bem o que é este modo de apresentação musical que chamamos de monodia.

A polifonia simples está representada na primeira imagem da chave 2. São quatro linhas avançando juntas, paralelamente, para simbolizar quatro vozes que seguem superpostas ou entrelaçadas, sem que uma tenha maior importância do que as demais. Poderiam ser 3 linhas, cinco, sete, oito, mas escolhi para a representação visual o número de quatro paralelas em referência ao quarteto vocal clássico (baixo, tenor, contralto e soprano). Não obstante, foi uma simples escolha. O importante a representar é a ideia de que as diversas vozes presentes em uma polifonia têm a mesma importância e compartilham em termos de igualdade o mesmo espaço sonoro. Por vezes, até competem entre si, pois uma das linhas pode se tornar mais brilhante e evidente, mas apenas para que em seguida o centro do palco seja ocupado por outra voz, e depois por uma outra. Mas, isso é importante: as diversas vozes de uma polifonia nunca se retiram da cena, mesmo quando a outra voz está falando em primeiro plano. Todas as vozes, ao longo do desfiar do discurso sonoro, permanecem neste entretecer contínuo de uma mensagem musical a muitas linhas melódicas.

Quero destacar que, embora estejamos evocando o exemplo da polifonia europeia desenvolvida na passagem da Idade Média para a modernidade, outros povos e sociedades musicais também desenvolveram a prática polifônica. Por caminhos totalmente diversos do que foi trilhado pelos músicos europeus com o desdobramento da monodia em polifonia a partir dos *organa*, povos africanos como os pigmeus do Gabão também

desenvolveram cantos coletivos com texturas polifônicas¹². Estes também poderiam ser classificados como polifonia independente.

Logo abaixo da representação da polifonia independente, está representada a polifonia harmônica. Vejam que no canto direito do Quadro 3 introduzi uma pequena imagem de um acorde, e logo abaixo a palavra “harmonia”. O que ocorre é que, neste tipo de polifonia, a dimensão da harmonia tornou-se uma segunda natureza da condução musical. Se as vozes vão progredindo e se entrelaçando no plano melódico, agora existe também uma harmonia em curso. A superposição das diversas vozes provoca estas verticais que são os acordes. Isto porque, em uma música na qual há muitas linhas melódicas envolvidas, formam-se também encontros verticais de notas.

Na polifonia europeia primária, anterior ao século XVII, eram casuais – mas inevitáveis – os encontros verticais de notas. Eles ocorriam, mas o compositor não visava propriamente construir acordes. Há muito dobramento da mesma nota em diferentes oitavas, ou a ocorrência dos intervalos mais familiares na época – as quartas e quintas. Hoje podemos olhar para as produções musicais europeias do século XV, por exemplo, e percebê-las – de maneira anacrônica, certamente – como harmonias incompletas (um agrupamento pode ser formado por um dó, um sol e outro dó, e o músico moderno ficará com a impressão de que está faltando a terça). O que importava para o músico europeu do século XV, e mais ainda do século XIII e XIV, era o entretecer horizontal das notas. Os entrechoques verticais, incontornáveis, iam sendo administrados pelo compositor, que tentava priorizar os sons mais audíveis da época – as oitavas, quintas justas e quartas justas. O compositor também evitava certos intervalos, principalmente um que provocava no ouvinte medieval e renascentista um incômodo tensional: o trítono. Um músico conservador do século XVII, bem no espírito medieval de uma época que já tinha passado, chegou a se referir ao trítono como *diabolus in musica*.

Este agrupamento de notas contém dentro de si não a consonante quinta justa, mas uma dissonante quinta diminuta que acontece quando se encontram superpostos o sétimo e o quarto grau de certas escalas (inclusive a nossa escala em seus modos maior e menor). A experiência pode ser feita fazendo-se soar, juntos, o si e o fá de uma escala de dó maior; e comparando-se, em seguida, com a estabilidade que parece ser produzida pelo encontro entre o dó e um sol. Num caso temos a quinta aumentada, portadora de tensão; noutra caso, temos a quinta justa, portadora de estabilidade.

Voltemos à questão da polifonia como modo de apresentação musical. A polifonia medieval, e renascentista de primeira fase, surge como convivência de várias vozes. A verticalidade que emerge dos seus encontros simultâneos de vozes não é pensada como uma dimensão musical a se buscar, mas sim como uma dimensão a ser administrada. Já na polifonia harmônica, há um trabalho central realizado sobre essa dimensão vertical formada por acordes – já pensados em suas propriedades de produzir tensões e relaxamentos, de proporcionarem certos efeitos nos seus encadeamentos, e de apoiar as notas da melodia como algo que lhes confere uma cor própria. Na polifonia harmônica, tão importante como entretecer as diferentes linhas melódicas na sua relação horizontal, é articular a harmonia que as embasa na perspectiva vertical da simultaneidade do som.

Agora, formam-se encontros completos de notas – que na polifonia harmônica configuram-se em tríades e tétrades, isto é, acordes nos quais as notas se ajustam conforme uma nova lógica. Por isso, no Quadro 3, a representação visual da polifonia harmônica faz-se do encontro entre as horizontais e as verticais. Como em toda polifonia, as várias vozes avançam lado a lado; mas agora elas compartilham um compromisso vertical em decorrência de soarem juntas. Forma-se um campo harmônico que interage com o campo melódico: um se desdobra do outro. As melodias devem combinar com os acordes que estão na sua base; mas estes também são formados das próprias tendências melódicas. Dito de outra maneira, o acorde contém as notas que o constituem, mas também adivinha notas das configurações melódicas mais próximas; e, para isso, uma composição deve ser feita agora passo a passo, entretecendo melodia e harmonia.

Este ponto, aliás, instiga uma comparação. O modo de composição da polifonia pura do momento anterior, ainda livre das delicadas exigências da grade harmônica, permitia que o compositor compusesse primeiro toda uma linha melódica – ou mesmo a encontrasse pronta em um antigo canto gregoriano – e depois viesse compondo as demais vozes pelo mesmo processo, fazendo ajustes ocasionais. Mas agora, no mundo mais rigoroso da teia de relações harmônicas, ele precisa vir compondo a música passo a passo: vai das melodias à harmonia e depois volta de novo às linhas melódicas, uma coisa engendrando a outra, pois as duas dimensões devem se constituir uma à outra. Este é o novo padrão demandado pela polifonia harmônica.

Por fim, temos a representação visual da homofonia. Ela também está mergulhada neste universo de duas dimensões integradas formadas pelo campo melódico e pelo campo harmônico (ou campo melódico-harmônico: moeda de duas faces que se

redefinem uma à outra). A horizontalidade e a verticalidade também se ajustam, e é isto o que está representado no Quadro 3: uma horizontal melódica estendendo-se sobre as verticais harmônicas que a sustentam (cada traço representa simbolicamente um acorde).

Se formos comparar os três modos de apresentação musical que se desenvolveram na música ocidental, emergirá a percepção de que a homofonia nada mais é do que a monodia com acompanhamento harmônico. De fato, se extrairmos a base de acordes que acompanha uma canção – e que constitui, para a sua melodia, um campo harmônico – a realização musical se transforma imediatamente em pura monodia. E se alguém se dispusesse a acrescentar acordes às músicas monódicas dos trovadores medievais – em um gesto anacrônico do ponto de vista da História, mas justificável como alternativa artística de recriação – teremos agora uma polifonia,

Na verdade, uma das contribuições artísticas que ajudaram a homofonia tomar um impulso peculiar e decisivo na música europeia do trânsito do século XVI para o XVII – afirmando-se como uma das novidades musicais da época – foram as ações de um grupo de músicos italianos que respondiam pelo nome de Camerata Florentina. Os aristocratas humanistas que formavam esse grupo criticavam o excesso de polifonia que eles viam na música de seu tempo – e a perda de audibilidade que muitas vezes ocorria em virtude do número excessivo de vozes que se embaralhavam umas às outras – e por isso passaram a preconizar um retorno simplificador à monodia, onde um cantor solista poderia se expressar através de uma melodia imediatamente apreensível por todos, e que não prejudicasse a legibilidade do texto cantado. Eles também admiravam o antigo teatro grego, que possuía música, e desejavam produzir peças teatrais com música que pudesse ser apreendida com legibilidade poética e audibilidade melódica pelos espectadores. No entanto, o seu retorno à monodia, ao invés de ser um passo atrás, acabou sendo um passo à frente.

Como já havia sido desenvolvida uma sensibilidade harmônica pelos músicos e ouvintes – depois de dois séculos renascentistas de encontros verticais de notas produzidos pelas realizações polifônicas – sentia-se agora a necessidade de um apoio que desse profundidade ao canto. Os compositores atenderam a esta demanda fazendo com que os cantos fossem acompanhados de alaúdes ou cravos, em ambos os casos instrumentos capazes de fazer soarem acordes de apoio para o canto.

O desejo de monodia dos intelectuais da camerata florentina, deste modo, convertia-se em uma proposição que reforçava a emergência e consolidação da

homofonia, um novo modo de apresentação musical que já estava no ar, por assim dizer. Isto porque outros caminhos também reforçavam a atualidade do novo modo de apresentação musical. Já havia uma música instrumental muito pujante. Instrumentos como o alaúde, cujo uso estava em auge na época, são tanto capazes de solar melodias, como de fazerem soar juntas as suas cordas, de modo a produzir acordes. Também já havia uma prática, na polifonia a muitas vozes, de usar instrumentos como o alaúde para dar apoio de afinação às diversificadas vozes do canto, e isto levava os músicos a perceberem cada vez mais estas junções de notas como acordes. De igual maneira, se as quintas justas eram intervalos harmônicos já familiares desde a Idade Média, com o tempo o ouvido coletivo dos renascentistas foi sendo levado a perceber as terças como consonâncias (intervalos que são percebidos como estáveis e bem ajustados). Este caminho acena para a conformação do acorde de três sons – a tríade formada pela fundamental do acorde, sua terça e uma quinta justa – como uma entidade à parte: o *acorde*.

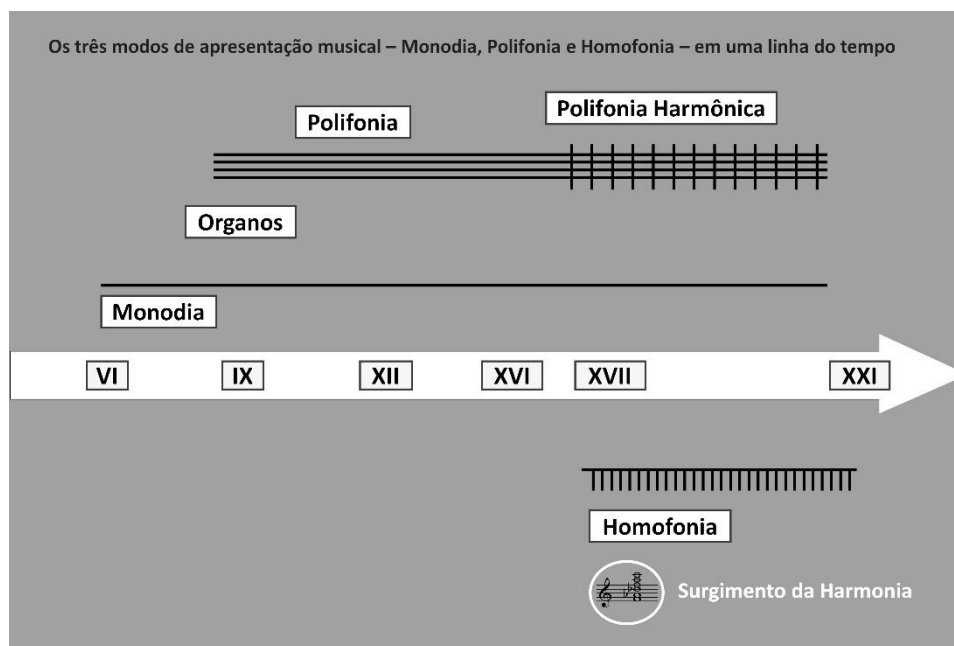
Foi por um motivo que recuperei este pequeno desenvolvimento histórico pertinente à música europeia do trânsito do século XVI para o XVII – momento estendido no qual se gestam tanto a *harmonia* (consciência acórdica), a *homofonia* (melodia com acompanhamento harmônico) e a *polifonia harmônica* (várias vozes ajustadas harmonicamente). Quis dar a perceber que estes três modos de apresentação musical podem se engendrar mutuamente e retroagir uns sobre os outros. Se acrescentarmos uma base harmônica à monodia temos a homofonia. Se a uma monodia acrescentarmos outras melodias para soarem juntas, teremos a polifonia independente. Se esta polifonia já é reajustada para formar acordes bem definidos e que se encadeiam em uma determinada lógica, teremos a polifonia harmônica. Se, por outro lado, um compositor compuser uma polifonia a quatro ou cinco vozes, mas na qual uma voz está sempre assumindo o papel principal, empurrando as demais para segundo plano, sutilmente ele já está trazendo à sua polifonia uma configuração de homofonia (pois as demais vozes ficam essencialmente com a função de produzirem juntas um campo harmônico, mas sem que para elas se busque uma projeção melódica).

Poderíamos seguir adiante com exemplos que clarifiquem essa interrelação entre os três modos de apresentação musical. Um está sempre a ponto de se precipitar no outro! Por exemplo, no *stretto* de uma Fuga – esta forma musical que é o pináculo na história das construções polifônicas – começa-se sempre com a enunciação monódica de um tema,

conduzido por uma única voz. Mas então, antes que este tema acabe de ser enunciado, já entra uma segunda voz respondendo a este tema, depois uma terceira e uma quarta – de modo que a entrada monódica de um tema rapidamente se precipitou sobre uma trama polifônica no interior de um campo harmônico. Ainda outro exemplo: um cantor e um conjunto instrumental podem estar desfiando uma homofonia – melodia com acompanhamento de acordes – quando então, em uma seção intermediária da performance, o acompanhamento de instrumentos se interrompe e o cantor passa a cantar a melodia solitariamente, à capela, para depois retornar com toda a densidade o acompanhamento dos instrumentos. O que ocorre aqui é a precipitação da homofonia em uma monodia, e depois o retorno à primeira.

Vimos há pouco que, na música ocidental, os modos de apresentação musical foram se engendrando historicamente. Este caminho foi específico da música ocidental. Em algumas culturas musicais africanas – cujas escolhas culturais não se interligaram desta maneira – a polifonia é independente, sem formar acordes relacionados a um padrão específico de harmonia como aquele proporcionado pela música tonal. No quadro mais abaixo, ilustro esta pequena história do desenvolvimento dos três modos de apresentação musical desde a música medieval europeia e, depois (a partir da expansão ultramarina), configurando também uma música euroamericana que já podemos chamar de música ocidental.

No Quadro 4, consideramos como referência primordial desta pequena história o século VI d.C. Isto porque são desta época os primeiros registros escritos do canto que se praticava na liturgia católica – o chamado canto gregoriano. Trata-se de um gênero litúrgico que sobreviveu até hoje através da tradição oral-ritualística, mas também em função de partituras que registravam estas composições ainda com uma notação imprecisa – o sistema dos *neumas* – mas de todo modo suficiente para conhecermos a música então praticada. Para a nossa questão – a história interligada dos modos de apresentação musical – o canto gregoriano interessa por ser o exemplo clássico de monodia. *Monodia pura*, sem acompanhamento mesmo que fosse de instrumentos percussivos de som indeterminado.



Quadro 4. Os três modos de apresentação musical em uma linha do tempo.

No quadro, pode ser visto que, à altura do século IX – ou algumas décadas antes – inicia-se uma prática chamada *organum*. O *organum* (singular de *organum*, no latim) era a realização musical produzida pela prática de cantar uma melodia com um duplo desdobramento: enquanto a voz principal faz a melodia propriamente dita, outra voz a repete mais abaixo, paralelamente, sempre observando um intervalo de quinta justa ou quarta justa. Já vimos que estes dois intervalos, além da oitava, eram os mais familiares aos ouvidos medievais, que percebiam neles uma estabilidade necessária. Devemos ter em mente que – embora hoje nós olhemos para estas práticas musicais como primórdios da polifonia, já que elas introduzem um paralelismo a duas vozes – os músicos medievais que as vivenciavam pensavam nos *organum* como meros reforços da melodia. Ou seja, para eles ainda se tratava de trabalhar com uma melodia única, o que configura uma prática monódica.

A música, cedo ou tarde, convida seus praticantes a experimentações. Em algum momento no século X, quando este tipo de *organum* paralelo era já uma prática consolidada, novos músicos tiveram a ideia de realizar o que hoje conhecemos como *organum* em movimento contrário. Tratava-se de partir de um intervalo aceitável – por exemplo, a oitava ou o uníssono, mas também a quarta ou quinta justa – e a partir daí espelhar a melodia principal (quando uma nota subia, a voz do *organum* descia, e vice-versa). Com essa prática, é interessante notar que já começam a aparecer encontros

verticais de notas formando outros intervalos que não as consonâncias da época. Ainda assim, faziam-se correções para evitar os choques auditivos indesejáveis. De todo modo, percebe-se que neste ponto, mesmo que sem haver consciência disso, a monodia dupla dos *organa* começa a deslizar para uma forma primordial de polifonia, onde já se mostram duas vozes divergentes.

Com o tempo outros movimentos entre as vozes foram sendo aceitos na execução de um *organum*, e em certo ponto deste uma voz podia permanecer estática enquanto a outra avançava (movimento oblíquo), assim como em outros pontos podiam ocorrer os movimentos paralelos ou contrários entre as duas vozes. Ou seja, amplia-se a independência entre as vozes, de maneira que no século XI já tínhamos o *organum livre*. Por fim, no século XII surge uma nova liberdade, agora rítmica: enquanto uma voz mais grave mantinha um ritmo de notas longas, a *vox principales* se partia em notas de duração mais curta, gerando o que ficou conhecido como *organum melismático*. Conforme se vê, do *organum* paralelo do século IX ao *organum melismático* do século XII, as duas vozes foram ficando cada vez mais independentes, de modo que já não se podia dizer que ambas eram meros desdobramentos de uma mesma melodia.

O Quadro 4 mostra que há um certo deslizamento da prática dos *organa* para a polifonia, de modo que podemos dizer que a própria monodia medieval termina por engendrar a polifonia. Isto poderia não ter acontecido, mas ocorreu. Do século XIII em diante, a polifonia vai se sofisticando. Quando chegamos ao século XV, com o renascimento, a polifonia independente já está estabelecida. Já discorreremos sobre como, no trânsito do século XVI ao XVII, vai se firmando um novo modo de apresentação musical – a homofonia – ao mesmo tempo em que a polifonia independente vai se impregnando de consciência acórdica, até se tornar uma polifonia harmônica.

O surgimento da *harmonia* – arte de lidar com acordes, encadeando-os de maneira a extrair daí resultados estéticos aplicáveis à melodia – é o grande fenômeno por trás destas duas transformações. No que concerne ao modo de apresentação musical da polifonia, novamente parece ocorrer um deslizamento, já que a partir deste período – coincidente com o estilo barroco na arte – vemos agora as verticais invadirem as linhas paralelas da polifonia para com elas formarem uma grade harmônica. Estes modos de apresentação musical – a homofonia e a polifonia harmônica, e mesmo a monodia de onde tudo partira – seguem presentes a partir daí, e nos nossos dias fazem parte das possibilidades musicais à disposição dos músicos contemporâneos, que podem combiná-

los de diversas maneiras. Quando retomamos esta história entremeada de surgimento dos três modos de apresentação musical, não podemos deixar de reconhecer a importância da música litúrgica medieval neste processo, pois nada teria acontecido se alguns músicos medievais não tivessem começado a experimentar a superposição de uma melodia com ela mesma em uma nova altura – ou seja, a prática dos *organa*.

Considerações finais

As duas principais contribuições da música medieval para a música subsequente no cenário do circuito civilizacional europeu, e depois euroamericano, foram o desenvolvimento dos modos de sete sons (escalas heptatônicas) e o desenvolvimento dos três modos de apresentação musical com os quais lidamos até o dia de hoje (monodia, polifonia e homofonia). Os dois primeiros correspondem a contribuições diretas das realizações dos músicos medievais; o último – a homofonia – é uma contribuição da música barroca do século XVII. Mas não existiria sem o desenvolvimento dos dois modos de apresentação musical anteriores, de modo que, de alguma maneira, a medievalidade musical também se insere neste processo de longa duração.

Quanto aos modos medievais, eles começam a ser recuperados pela música do século XX – depois de declinarem por quase cinco séculos em detrimento dos dois modos maior e menor que passaram claramente a constituir o sistema tonal a partir do período barroco (século XVII). Músicos de concerto, e também músicos populares de algumas modalidades como o jazz, e mesmo o rock – sem esquecer a bossa nova e a música popular brasileira de modo mais amplo – passaram em certo momento a agregar ao sistema tonal expandido, que continuaria a vigorar até hoje, os chamados modos medievais: dórico, frígio, lídio, mixolídio, eólio. O próprio modo jônico – que corresponde literalmente ao nosso modo maior – já existia na música medieval, embora rejeitado pela música litúrgica. Vemo-lo também, junto com os demais modos, na música dos trovadores medievais.

Enquanto isso, poderíamos pensar em outras contribuições da música medieval para os períodos subsequentes. Tornaram-se ícones os trovadores medievais quando pensamos nas canções, e não é por acaso que românticos como Richard Wagner os recuperaram muitas vezes nos enredos dos seus dramas musicais e obras literárias do período. As canções dos trovadores eram monódicas, embora enriquecidas de muitas maneiras por instrumentos da época que as acompanhavam. Ainda estavam longe das canções com base harmônica e dispostas nesse modo de apresentação musical que hoje

chamamos de homofonia. Mas de alguma maneira pensamos no pioneirismo dos trovadores que percorriam os palácios e ruas medievais quando pensamos na história da canção. Ets é mais uma referência. A Idade Média, enfim, é em muitos aspectos uma base da música ocidental posterior. Neste sentido é que podemos falar, como evocado no título deste artigo, nas raízes medievais da música moderna.

REFERÊNCIAS

- APEL, Willi. *Gregorian Chant*. Bloomington: Indiana University Press, 1958.
- AROM, Sinha. *African Polyphony and Polyrythm: Musical Structure and Methodology*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.
- AUBREY, Elizabeth. *Poets and Singers: On Latin and Vernacular Monophonic Song. Music in Medieval Europe*. Farnham: Ashgate, 2009.
- AUBRY, Pierre. *Trouvères et Troubadours. Les Maîtres de la Musique*. Hildesheim: Georg Olms Verlag, 1981.
- BALLESTEROS Beretta, Antonio. *Alfonso X el Sabio* (em espanhol) 2ª ed. Barcelona: Ediciones El Albir, S.A, 1984.
- BARBOSA, Pedro Gomes; DIAS, Isabel Barros; FERNANDES, Carla Varela; FRESCO, João; JÚDICE, Nuno; MATOS, Sofia Correia; PALMA, Victor. *Actas dos encontros sobre D. Dinis em Odivelas*. Lisboa: Colibri, 2011.
- BARROS, José D'Assunção. A Gaia Ciência dos Trovadores Medievais. *Revista de Ciências Humanas* (UFSC), vol.41, nº1 e 2, p.83-110, 2007.
- BARROS, José D'Assunção. O Rei e a sátira contra a nobreza: considerações sobre a poesia satírica de Afonso X, um rei-trovador do século XIII. *Revista de Letras*, v..52, nº2, p.33-46, jul./dez. 2012-a.
- BARROS, José D'Assunção. O Rei e a cultura popular no trovadorismo ibérico. *Norteamentos*, vol. 5, nº9, p.70-81, jan./jun.2012-b.
- BARROS, José D'Assunção. A poética do amor cortês e os trovadores medievais. *Aletria*, vol.25, nº1, p.215-228, 2015.
- CALDWELL, John. *La Música Medieval*. Madrid: Alianza, 1984.
- CRANE, Frederick. *Extant Medieval Musical Instruments*. Iowa City: University of Iowa Press, 1972.

- CROCKER, Richard L. *An Introduction to Gregorian Chant*. New Haven: Yale University Press, 2000.
- FALCK, Robert. *The Notre Dame Conductus: A Study of the Repertory*. Henryville: Institute of Medieval Music, 1981.
- FERREIRA, Manuel Pedro. *Aspectos da Música Medieval no Ocidente Peninsular – Música Palaciana*. Lisboa: Casa da Moeda / Calouste Gulbenkian, 2009-2010.
- FLANAGAN, Sabina. *Hildegard of Bingen: a visionary life*. London: Routledge, 1998.
- HOMO-LECHNER, Catherine. *Sons et Instruments de Musique au Moyen Âge* Paris: Éditions Errance, 1996.
- JEANROY, Alfred. *Les chansons de Jaufré Rudel*. Paris: Paris H. Champion, 1915.
- MONTAGU, Jeremy. *The World of Medieval & Renaissance Musical Instruments*. The New York: Overlook Press, 1980.
- NIGEL Fortune, "Monody" In: SADIE, Stanley. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan Publishers Ltd., 1980.
- O'CALLAGHAN, Joseph F. *El Rey Sabio* (em espanhol). Sevilla: Univ.de Sevilla, 1996.
- OSÓRIO, Jorge A. D. Dinis: o rei, a língua e o reino. *Máthesis*. Viseu: Universidade Católica Portuguesa, nº 2, 1993.
- PAGE, Christopher. *Voices and Instruments of the Middle Ages: Instrumental Practice and Songs in France, 1100–1300*. Los Angeles: University of California Press, 1986.
- PARIS, Gaston. *Jaufre Rudel*. Nogent-le-Rotrou: impr. de Daupeley-Gouverneur, 1893.
- REESE, Gustave. *Music in the Middle Ages with an Introduction on the Music of Ancient Times*. New York: 1940.
- ROSENBERG, Samuel N.; SWITTEN, Margaret; LE VOT, Gérard. *Songs of the troubadours and trouvères: an anthology of poems and melodies*. Col: Garland reference library of the humanities. New York: Garland, 1998.
- RUSSELL, George. *The Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization for Improvisation*. New York: Concept, 1959.
- STEVENS, John. *Words and Music in the Middle Ages: Song, Narrative, Dance and Drama, 1050–1350*. Cambridge Studies in Music. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.
- VALDEÓN BARUQUE, Julio. *Alfonso X: la forja de la España moderna*. Madrid: Ediciones Temas de Hoy, S.A., 2003.

¹ Professor-titular da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, nos cursos de graduação e pós-graduação em História. Professor-permanente do Programa de Pós-Graduação em História Comparada da

UFRJ. Doutor em História pela Universidade Federal Fluminense / O presente artigo relaciona-se à pesquisa de pós-doutorado que vem sendo realizada na Universidade do Minho com o título ‘Teoria da História e novas possibilidades interdisciplinares: diálogos com os conceitos musicais’, sob a supervisão da prof. Dr. Maria Marta Lobo de Araújo.

² Para trazer sentido à nossa reflexão, vamos chamar de música moderna à música do período moderno (do século XV ao XIX), e ‘música contemporânea’ à música do século XX em diante. Esta será nossa convenção.

³ Sobre a música medieval ver MONTAGU, 1980; HOMO-LECHNER, 1996; FERREIRA, 2009-2010; SEAY, 1965; CALDWELL, 1984; REESE, 1940, CRANE, 1972, PAGE, 1986..

⁴ Os goliardos eram clérigos errantes, egressos das universidades, e que se tornaram críticos tanto dos poderes seculares constituídos como da Igreja. Muitos eram trovadores, e compunham cantigas satíricas ou eróticas. A coletânea medieval de goliardos mais conhecida foi a *Carmina Burana*. / Sobre os bardos, poetas-cantores anteriores aos trovadores, sabemos de sua existência através de muitos relatos, mas eles não deixaram partituras e por isso desconhecemos suas realizações musicais nas suas especificidades.

⁵ Para um artigo geral sobre os trovadores dos vários circuitos líricos da Europa medieval, ver WERF, 1982; AUBREY, 2009; AUBRY, 1981; STEVENS, 1986 e BARROS, 2007, p.83-110.

⁶ Sobre Jaufre Rudel, e o amor cortês de maneira geral, ver BARROS, 2015, p.215-228, PARIS, 1893, JEANROY, 1915 e ROSENBERG, 1998.

⁷ Para conhecer o papel histórico e a poesia de Afonso X, ver BALLESTEROS, 1984; O'CALLAGHAN, 1996; VALDEÓN BARUQUE, 2003; BARROS, 2012-a, p.33-46. Outros reis trovadores também se tornaram conhecidos, como Ricardo Coração de Leão (1157-1199), da Inglaterra, e Dom Dinis (1261-1325), de Portugal. Sobre este último, ver OSÓRIO, 1993; BARROS, 2012-b, p.70-81 e BARBOSA, DIAS, FERNANDES e FRESCO, 2011.

⁸ Sobre Hilgard von Bingen, ver FLANAGAN, 1998. / Sobre a Escola de Notre Daame e outros desenvolvimentos da polifonia medieval, ver FALK, 1981.

⁹ Havia ainda os chamados modos plagais, derivados dos ‘modos autênticos’ e deslocados para um intervalo de quarta abaixo do ponto de partida do modo autêntico a eles correspondente. Assim, havia o hipodórico, hipofrígio, hipolídio e hpomixolídio. Os modos plagais não acrescentam nada em termos de estrutura modal, mas sim no âmbito disponível para o desenvolvimento da melodia. Se o modo dórico vai de ré a ré, e tem como centro de gravidade a nota ré, o modo hipodórico vai de lá a lá, mas continua tendo como centro de gravidade o ré. A melodia, nesse modo, pode ter o seu âmbito deslocado, mas continua se encaminhando para o ré como desfecho ou ponto de equilíbrio.

¹⁰ Boécio dirá em seu tratado sobre a música: “Quando os ritmos e os modos penetram no ânimo através dos ouvidos, não se pode duvidar que afetam e modelam as mentes da mesma maneira.” (*De Institutione Musica*, I, 1).

¹¹ . Sobre canto gregoriano, ver CROCKER, 2000 e APEL, 1958. Sobre a monodia como um dos modos de apresentação musical, ver NIGEL, 1980.

¹² A música dos pigmeus do centro da África foi estudada pelo etnomusicólogo Simha Arom (1930-). Para explicar este peculiar desenvolvimento polifônico, ele propõe a hipótese de que muito dessa habilidade polifônica desenvolvida pelos pigmeus do Gabão deve-se ao fato de que suas crianças aprendem a cantar assim que aprendem a falar. Cfe. AROM, 1991.