

MÚSICA NA IDADE MÉDIA

Cândida Borges

CANÇÃO TROVADORESCA

Durante a Idade Média, ao lado do canto gregoriano, floresceu, como expressão musical profana, **a canção trovadoresca**.

A arte dos trovadores foi cultivada a princípio por príncipes, condes, marqueses, só mais tarde encontramos ao lado dos nomes ilustres, alguns de origem humilde, saído da burguesia.

O movimento musical dessa época (sec. IX ao XI), iniciou-se com os bardos da alta Idade Média. Foi o período em que floresceram as canções de gesta que exaltavam as proezas dos tempos heróicos e vieram a constituir mais tarde os grandes poemas épicos, como a célebre canção de Rolando, que tanta influencia exerceu sobre a epopéia medieval. Pouco depois, apareceram no sul da França os primeiros exemplos da poesia lírica inteiramente cantada em língua vulgar e desenvolveu-se a arte dos trovadores. Foram estes que promoveram, especialmente na alta aristocracia, um movimento artístico a princípio ainda ligado à igreja, mas que logo dela se separou. Os hinos sacros começaram a ser substituídos pelo canto heróico e, o culto a Maria, pelo amor cortês.

O primeiro trovador conhecido foi Guilherme IX de Poitiers, duque de Aquitânia, e um dos mais célebres foi Ricardo Coração de Leão.

O movimento trovadoresco, iniciado na França, alastrou-se pela Europa através dos guerreiros que partiam para as cruzadas, dos trovadores e jograis que visitavam cortes estrangeiras, o casamento de príncipes, que levavam consigo seus menestréis, etc.

Os poetas, quase sempre músicos, completavam as pequenas formas líricas em que vazavam o seu estro, com singelas melodias que garantiam beleza de todo e tinham origem no canto gregoriano e em certas tradições orais profanas, de cunho parcialmente popular. Os cantos dos trovadores eram escritos em notas quadradas como as que até hoje são usadas no canto gregoriano. O ritmo dependia do verso, havendo 6 tipos, chamados de modos. Eram canções modais, que se apropriavam dos modos gregorianos, e muitas vezes eram acompanhadas improvisadamente por instrumentos (heterofonia) Os instrumentos usados

pelos trovadores foram numerosos e variados. Entre os de corda, predominavam a harpa, o alaúde, a cítara, a teorba e o bandolim. O mais comum era a vilela, espécie e viola de 5 cordas. Outros foram o saltério, o organistro, diferentes flautas trompa, trombone, corneta, etc.

Admite-se que a iniciativa do movimento poético-musical tenha partido do sul da França, da Proença, cujos trovadores denominavam-se *troubadours* e produziam da língua d'oc, de onde se originou a língua espanhola. Os trovadores do norte da França chamavam-se *trouvères*, e produziam na língua d'oïl, que se transformou na língua francesa. Eram igualmente numerosos, cerca de 450 pessoas, embora os do norte tenham produzido muito mais peças, de maior virilidade, dada pelo idioma menos harmonioso, e de temas mais complexos.

Os trovadores alemães chamam-se *Minnesaenger* e *Meistersaenger*, cuja arte floresceu com 100 anos de atraso, no sec. XIII, até a primeira metade do sec. XIV. Os *Minnesaenger*, da nobreza, tiveram suas tradições perpetuadas pelos mestres-cantores, os *Meistersaenger*. Interpretavam pessoalmente suas composições, que eram longas, bem cuidadas e não simples canções populares. Usaram notação quadrada e ritmo melódico decorrente da métrica poética.

Com base o exemplo a seguir, temos um exemplo do “canzo”, canção trovadoresca estruturada segundo o esquema a-a-b, bipartida com repetição da primeira parte sobre texto diferente. Trata-se de uma canção modal, provavelmente dórico por ter a nota ré polarizada, apesar de algumas alterações locais, que talvez tenham sido acrescentadas pelo autor da antologia, não tendo eu encontrado qualquer esclarecimento sobre o assunto.

Quanto à rítmica, os trovadores costumavam empregar modos rítmicos derivados da poética, não tendo sido estruturado ainda o ritmo métrico com forma de compasso. Sendo assim, creio que não seja autêntica a notação de compasso presente no exemplo, sendo mais conveniente admitirmos um tempo modal, não totalmente circular, mas profano, que obedece a alguma métrica derivada de seu texto poético, ligeiramente articulado com colcheias e semicolcheias.

Trata-se de uma monodia vocal, canção realizada por apenas uma voz, em geral um homem, especialmente pela altura do registro notado. Podia eventualmente ser acompanhada por um instrumento, no sentido de heterofonia, ou seja, sem criar uma base harmônica. Este instrumento podia dobrar a voz da melodia ou criar uma linha paralela improvisada

O texto desta canção trata-se de um canto profano entoado predominantemente sílaba a sílaba, com alguns esparsos arabescos.

Segundo a classificação do teórico Koelrouter sobre a forma, identifica-se uma forma poética, com latência de uma forma discursiva, que organiza o texto da poesia.

CONDUCTUS

O termo vem do latim e significa guia; conduto. Designava inicialmente a composição executada nas procissões e nos momentos em que o padre caminhava pela igreja (donde a idéia de “conduzir”), incorporado posteriormente também nas manifestações populares. Essa função inicial para o conductus é a chave para a compreensão das suas características - da mesma forma como na marcha, os acentos, andamentos e compassos podem ser explicados pela sua função de marcar os movimentos de grupos humanos. As vozes se relacionam quase sempre nota-contranota, num ritmo uniforme, o que servia para reforçar a idéia de procissão.

Diferentemente do moteto, o conductus usava o mesmo texto para todas as vozes. No conductus era possível fazer a troca de vozes. Fragmentos de melodia ou frases inteiras eram trocadas pelas vozes, de modo que enquanto uma voz cantava AB, outra ao mesmo tempo estaria cantando BA.

Para os tenores dos conductus o compositor criava uma melodia própria e sobre esta adicionava uma, duas, três e até mais vozes. Estas melodias originais são compostas para textos métricos (não em prosa), de caráter religioso ou profano.

Este exemplo trata de uma conductus “polifônico”, feito a 2 vozes. Ele alterna trechos melismáticos com declamações sílaba a sílaba, apresentando um misto de ritmo métrico e não métrico. Elementos como barra de compasso não são da época e são usados aqui para facilitar a compreensão rítmica.

A regularidade é outra constante no conductus. O fato de seus versos serem medidos teve consequências significativas no plano musical. Repare neste conductus a igualdade no tamanho das frases, de aproximadamente 2 ou 4 “compassos”, separadas por uma pausa.

Este exemplo não apresenta uma sincronicidade rítmica muito precisa entre as vozes, que alternam valores curtos e longos de som, com pausas.

Como trata-se de apenas 1 texto, de caráter litúrgico, entoado por ambas as vozes, este torna-se compreensível, apesar de eventuais expansões de tempo em algumas sílabas de início e finais de frases.

Observa-se uma movimentação das vozes em pequenos intervalos, predominando os graus conjuntos e ocorrência eventual de algumas notas melódicas, como apojaturas.

Baseado no modalismo, parece polarizar a nota ré, tendo uma indicação de armadura em Bb, o que nos indica o modo ré eólio.

Segundo a classificação de Koelrouter, podemos classificar sua forma em poética, também com latência da forma discursiva, que cadencia o seu texto.

MOTETO

O moteto foi estruturado a partir de técnicas composicionais de vários gêneros: organum de Notre-Dame, conductus, clausula, canções profanas, danças e experimentações contrapontísticas. No início, consistiu na substituição do texto religioso de um organum por um texto novo. Depois desenvolveu-se com a superposição ou a criação de novos textos e melodias acima das vozes originais.

Estas melodias, com o decorrer do tempo, passaram a ser mais elaboradas, influenciadas pela música não-religiosa da época. Ao serem compostas elas eram concatenadas com a voz do cantus firmus, não importando a relação intervalar com as outras vozes. Os idiomas dos textos adicionais eram de origens variadas, podendo ser cantados simultaneamente em línguas diferentes.

Em um moteto a três vozes, por exemplo, tornou-se muito freqüente o uso de uma textura em que o tenor, a voz inferior - cuja melodia muitas vezes era retirada de uma *clausula* litúrgica ou do Gradual Romano - sustentava notas mais longas; a voz intermediária (*duplum* ou moteto) apresentava um ritmo mais ativo (próximo do canto); e uma terceira voz, o *triplum*, um ritmo mais subdividido, próximo ao da fala.

A princípio foram usados textos latinos, na maior parte dizendo respeito à Virgem, mas os textos seculares franceses tornaram-se comuns à medida que o moteto foi distanciando-se da igreja e da liturgia.

O moteto foi uma forma bastante próxima da polifonia autêntica, posto que possuía vozes equivalentes e independentes umas das outras.

A forma do moteto era livre porque dependia do poema. Instrumentos reforçavam ou substituíam as vozes humanas. O moteto assumiu diferentes feições com o passar dos séculos, dos estilos e dos propósitos de cada compositor.

Este exemplo ilustra o desenvolvimento musical em torno de 1250. Trata-se de uma moteto a 3 vozes, que delimita um espaço mais denso e um tempo mais movido pelas articulações do triplum. Neste moteto, o triplum assume o papel principal, melódica e ritmicamente. Observa-se uma intensa troca de partes entre o triplum e o duplum, ocasionando uma extensa vocalização da sílaba “A” nas partes sem texto.

Quanto ao texto, o tenor possui apenas a palavra “aleluia”, sem indicação da divisão do texto, o que nos sugere que podia ser praticada por um instrumento. Sua melodia é reincidente como um baixo ostinato. O duplum e o triplum apresentam o mesmo texto alternadamente, uma frase inspirada no “aleluia” do tenor, o que nos revela uma característica ainda recente deste moteto. Isso garante a inteligibilidade do texto.

Predominam intervalos justos consonantes. As melodias são modais, baseadas no ré dórico.

O tempo já aparece mais métrico para dar caráter de organização às vozes, sistematizado pelo compasso que creio ser autêntico, e não inserção do editor. Apesar da presença das barras de compasso, a música é amplamente influenciada pela métrica da poesia, o que dá ao tempo deste moteto aspectos métricos e não-métricos.

Quanto à forma segundo Koelrouter, podemos observar uma forma discursiva ainda incipiente ou latente.

MISSA

A Missa, o ato mais importante da Igreja Católica, organiza-se em torno da eucaristia, da Santa Ceia. Após sucessivas adições e alterações, a missa encontrou uma forma em voga até hoje. Apresenta assim uma parte fixa, que compõe o ordinário, e outra parte, suprimível, ou executadas de acordo com a época do ano litúrgico: o próprio. *Kyrie, Glória, Credo, Sanctus, Agnus Dei e Ite missa est ou Benedicamus Domino* compõem o ordinário. Intróito, Gradual, Aleluia ou Tracto (este cantado durante a Quaresma), Ofertório e Comunhão, o próprio.

O fato da Missa variar enormemente, segundo a época litúrgica, explica o grande número de peças que compõe a coleção de cantos.

Uma das principais obras de Guillaume de Machaut, importante compositor da Ars Nova é a *Messe de Nostre Dame*, considerada uma das peças musicais mais representativas do período, cuja estrutura composicional expressa de forma contundente o complexo jogo polifônico das várias melodias e vozes de sua tessitura musical.

Messe de Nostre Dame expressa aspectos da ideologia clerical dominante, e abre novas possibilidades de transformação do poder vigente - ao mesmo tempo em que se encontra subjugada à ordem eclesiástica da época. Essa obra sintetiza esteticamente todo o momento histórico em que foi composta.

Machaut parece ter sido o primeiro compositor a estabelecer "movimentos" distintos e interdependentes para uma composição: no caso da obra em questão, *Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus (com Benedictus) e Agnus Dei*, todos em forma de moteto, criando, assim, um modelo e uma forma musical que servirá de padrão a todos os compositores que sucederão.

Essa obra vem a ser a composição que mais caracteriza a *Ars nova*, sendo que nela são empregadas complexas regras contrapontísticas, que trazem em si uma das características decisivas para todo o desenvolvimento da música dos séculos seguintes: a notação relativamente precisa das vozes e a mensuração do tempo; ou seja, o desenvolvimento da escrita musical.

As cinco partes da *Messe de Nostre Dame* são marcadas por uma poderosa superposição de vozes melódicas que se desenvolvem contrapontisticamente: tomando-se como base o canto gregoriano, com texto litúrgico em latim, sobrepõem-se-lhe uma segunda e uma terceira voz (moteto e

triplum, respectivamente), chegando-se em alguns momentos à superposição de até quatro vozes, como no caso do exemplo citado, o Agnus Dei.

Os vocábulos do texto são executados nas vozes superiores, sendo que a melodia apresenta-se mais dinâmica em sua rítmica do que o canto gregoriano que a sustenta. O jogo polifônico caracteriza-se, assim, por uma sofisticada forma de manipulação do material sonoro e uma complicada notação musical para os padrões da época: evidencia-se uma mistura altamente elaborada de ritmos, vozes, melodias e índices sociais, na qual se procura experimentar livremente possibilidades inéditas de superposição e paralelismo musical.

A estrutura polifônica da obra em questão deixa patente essa aproximação entre o momento histórico no qual foi produzida e a sua autonomia estética que procura expressar o momento de humanidade que lhe é inerente. As vozes dos motetos que compõem os seus cinco movimentos apresentam-se entrelaçadas e defasadas, misturando-se em um conjunto de partes não simétricas que são, por sua vez, associadas dinamicamente umas às outras. Desta forma, essas vozes opõem-se ao agora fragmentado canto gregoriano que os sustenta.

Essa complexificação do jogo polifônico, que de certa forma "encobre" o texto do canto gregoriano, obscurecendo-o - além de solicitar uma notação musical mais exata e precisa -, expressa esteticamente as novas e várias perspectivas que se descortinam para a sociedade da época, além, é claro, de preocupações estéticas e composicionais relativamente inéditas.

Assim, a fragmentação melódica e dos tenores (do canto gregoriano, portanto), o "espalhamento" das linhas melódicas em pequenos módulos rítmicos e as modificações dos modos gregorianos tradicionais, representam e expressam esteticamente a desestabilização político-teológica da Igreja Católica. Esses elementos "desorientam" o modelo musical eclesiástico, fundamentado na "harmonia das esferas"

Posto isto, pode-se identificar nesta obra três aspectos importantes: a) a síntese e a confluência, em termos estéticos, do momento histórico em que foi produzida, representada aqui pelo canto gregoriano como linha melódica de base, embora fragmentada (poder eclesiástico), e pela diversificação rítmico-melódica das várias vozes (transformações sócio-político-econômicas e rompimento desestabilizador da ordem clerical); b) a representação do rompimento da classe feudal como o poder religioso unitário vigente e novos direcionamentos políticos,

sociais e econômicos (diversas vozes desenvolvendo-se paralela e simultaneamente); c) o ultrapassamento de seu momento histórico, pela antecipação dos fundamentos do que viria a ser o sistema tonal (desenvolvimento da notação musical expresso na fixação das alturas e na mensuração temporal).

Resumindo suas características estruturais, observamos:

- tempo marcadamente mais métrico que as demais obras analisadas, mas ainda com aspectos do tempo modal, dada a forma circular de seu discurso modal.
- princípio melismático de declamação do texto, baseado na extensa entonação de vogais em arabescos;
- Mesmo texto comentado nas 3 partes vocais, sendo uma instrumental, num caráter não mais improvisado, mas já escrito;
- Texto litúrgico extraído do canto gregoriano;
- Figuração das 2 vozes superiores apresentam notações rápidas como semicolcheias em alguns momentos, assim como deslocamentos de acentuação causados por sínopes.
- Mudança na região modal, marcada por aparecimentos de alterações locais que conduzem a outros centros, mas que volta ao principal, fá.
- Forma latentemente discursiva.

BIBLIOGRAFIA:

- SCHOLLES, PERCY A. - ***Dicionário Oxford de la Música***. Ed. Sudamericana. Buenos Aires, 1964
- DAVISON & APEL, T. e Will. ***Historical Anthology of Music***. Ed. Harvard University. Massachussets, 1964
- LEUCHTER, Erwin. ***Florilegium Musicum***. Ed. Ricordi Americana. Buenos Aires, 1964.

- Site: www.artnet.com.br/~pmotta

Cândida Borges

www.candidaborges.com

Rio de Janeiro, 17/02/02

*Cândida
Borges*