

**uma  
história  
concisa  
da música  
ocidental**



**uma  
história  
concisa  
da música  
ocidental**

paul griffiths

*tradução* Eduardo Socha





*para Anne*



## Sumário

<i>Agradecimentos</i>	9
o – Pré-história	11
<b>Parte I. O tempo pleno</b>	15
1 – Dos babilônios aos francos	19
<b>Parte II. O tempo medido: 1100-1400</b>	31
2 – Trovadores e organistas	35
3 – <i>Ars nova</i> e o relógio de Narciso	47
<b>Parte III. O tempo percebido: 1400-1630</b>	59
4 – Harmonia, a luz do tempo	63
5 – O brilho da Alta Renascença	75
6 – Reforma e sofrimento	87
7 – Falar em música	101
<b>Parte IV. O tempo conhecido: 1630-1770</b>	115
8 – Manhãs barrocas	119
9 – Fuga, concerto e paixão operística	133
10 – Rococó e reforma	147

<b>Parte V. O tempo incorporado: 1770-1815</b>	161
11 – A sonata como comédia	165
12 – O ímpeto da revolução	177
<b>Parte VI. O tempo escapando: 1815-1907</b>	189
13 – O surdo e o cantor	193
14 – Anjos e outros prodígios	205
15 – Os novos alemães e a antiga Viena	219
16 – Noites românticas	233
17 – Anoitecer e amanhecer	247
<b>Parte VII. O tempo emaranhado: 1908-1975</b>	261
18 – Começar de novo	265
19 – Para diante, para trás e para os lados	279
20 – As necessidades do povo	295
21 – Começar de novo e de novo	309
22 – Redemoinho	327
<b>Parte VIII. O tempo perdido 1975-</b>	343
23 – Ecos no labirinto	347
24 – Interlúdio	359
<i>Glossário</i>	363
<i>Leituras e gravações recomendadas</i>	371
<i>Índice onomástico</i>	387



## **Agradecimentos**

Penny Souster solicitou este livro; Lucy Carolan o salvou de muitos erros. A eles sou eternamente grato.

P.G.

Manorbier, novembro de 2005



## Capítulo 0 – Pré-história

Uma pessoa sentada em uma caverna faz buracos em um osso esvaziado do tutano, move-o em direção à boca e assopra... uma flauta. A respiração vira som, e o tempo, através desse som, recebe uma forma. Ao ser som e tempo formado, a música começa.

Ela deve ter começado muitas vezes. É quase certo que tenha começado em Geissenklösterle, no sudoeste da Alemanha, e em Divje Babe, na Eslovênia – dois lugares onde foram encontrados fragmentos de ossos drenados com furos inexplicáveis, entre 45.000 e 40.000 anos atrás, mais ou menos quando nossa espécie surgiu. É bem provável que, tão logo aparecemos, já estávamos fazendo música. Nessa época, fazíamos música com instrumentos que ou acabaram se desintegrando com o tempo ou sequer foram reconhecidos como tais, incluindo flautas de junco, tambores feitos de troncos, talvez pedras, chocalhos feitos de sementes, isso para não falar de batidas dos pés, palmas, vozes.

Quase mil gerações depois (17.000-11.000 anos atrás), entre os magdalenianos, uma população que vivia no sul da França e da Espanha e fazia desenhos em cavernas, foi confirmada a existência de música feita com flautas de ossos quebrados. Seus contemporâneos na costa leste do Mediterrâneo produziam rumbos (instrumentos com furos nas extremidades por onde se amarram cordas) e ganzás. Flautas feitas de ossos das escápulas datadas de 9.000-8.000 anos também sobreviveram na aldeia neolítica de Jiahu, no centro da China – uma delas ainda estava em condições de ser tocada e indicava que a pessoa que fez o instrumento sabia exatamente onde era preciso perfurar para produzir uma escala de seis notas dentro de uma oitava.

Não sabemos muito mais do que isso; não sabemos que tipo de música saía dessas flautas.

No entanto, podemos ouvir essa arqueologia em nosso próprio corpo, pois somos fósseis vivos daqueles músicos da Idade da Pedra, com os mesmos pulmões, corações, membros e ritmos. Os atos de cantar ou tocar flauta exigiam pausas periódicas para respirar, e assim limitavam as frases a pouco mais de dez segundos. O pulso – especialmente se a música era acompanhada de movimentos, como muitas vezes acontece nas culturas modernas – provavelmente era articulado com duas batidas por segundo (correspondendo ao balanço esquerda-direita de uma caminhada) ou quatro batidas por segundo (uma corrida ou dança agitada). As velocidades rápidas, de duas a três iterações por segundo, se aproximavam dos limites de um instrumento simples e evocavam o pulsar do coração em agitação – a agitação da caça, do combate ou do sexo, temas que até hoje persistem na música. Ao começar a tocar uma flauta, um músico na época provavelmente também pensou em como deveria terminar, e assim deve ter lidado com questões sobre como encontrar a nota conclusiva mais adequada e, portanto, sobre como encontrar harmonia, como fazer uma transição de volta ao silêncio e, portanto, sobre como preparar o fim. Todas essas questões – formais, estruturais, expressivas, existenciais – vinculam-se à música de maneira permanente.

Na psicologia da audição, há uma constância ainda maior. A experiência do som é produzida pela variação da pressão do ar no ouvido. Se essa variação for irregular, o que ouvimos é um ruído: o bater da porta de um carro, o amassar de um pedaço de papel. Mas se as variações de pressão atingirem o ouvido como vibrações regulares, o efeito será o de um som com altura precisa, mais alta ou mais baixa, dependendo da frequência das

vibrações: será uma nota. Notas mais baixas ou mais graves (de grandes tambores, por exemplo) correspondem a frequências de cerca de trinta ciclos de vibração por segundo, enquanto as notas mais altas (zunidos e apitos) correspondem a milhares de vibrações por segundo; o espectro das vozes humanas corresponde a centenas de vibrações por segundo. Música é feita de notas combinadas. Seja por meio de análises em testes de laboratório, seja por meio de análises das culturas musicais de todo o planeta, constata-se que o cérebro humano reage de maneira especial a combinações de notas cujas frequências estão em proporções simples: a mais simples possível sendo a proporção 2:1, o que equivale à oitava. Todas as evidências até hoje também sugerem que as combinações de duas notas serão percebidas como menos agradáveis quando o intervalo entre elas for inferior a  $1/6$  de uma oitava. Isso quer dizer que as flautas de Jiahu, bem no início, já representavam universais na música humana.

Evidentemente, essas invariantes da biologia humana não têm impedido mudanças consideráveis. As culturas em todo o mundo e através da história diferiram não apenas no som da música, mas em seu propósito. Até mesmo a definição de música mudou. O termo, que tem equivalentes na maioria das línguas europeias, deriva do nome genérico das antigas *musas* gregas, e originalmente abrangia a gama das artes poéticas e performáticas. Em muitas outras culturas, não existe sequer uma palavra para a arte do som dissociada da dança, do ritual ou do teatro. Ao mesmo tempo, não há cultura humana que não tenha conseguido desenvolver aquilo que, em termos ocidentais modernos, seria reconhecido como música: os cantos sob arbustos na África ou em uma catedral europeia, os sons de cordas dedilhadas em uma cítara indiana ou em uma guitarra elétrica, o sopro afinado das flautas andinas, das flautas orquestrais ou mesmo

dos ossos de Jiahu. Encontramos uma variedade impressionante, mas também uma semelhança que decorre da nossa estrutura corporal.

A música, tão intimamente vinculada à percepção, ilumina a mente. A música, sendo imaterial, toca no imaterial, nas oscilações entre pensamento e sentimento, entre a divindade e a morte. A música, como som, pode representar o mundo audível: o barulho do vento, os sussurros repetidos das ondas calmas, os chamados dos pássaros. A música, como voz idealizada (mesmo na extensão quase sobre-humana das flautas de Jiahu), pode cantar ou suspirar, rir ou chorar. A música, como ritmo, pode acompanhar nosso descanso contemplativo ou nossa atividade de corrida. A música, ao se realizar através do tempo, pode se assemelhar a nossas vidas.

## Parte I

# O tempo pleno

A música, sendo feita de tempo, pode viajar nele. A interpretação de uma sinfonia de Beethoven, digamos, traz toda uma estrutura de tempo de duzentos anos atrás que podemos experimentar agora. E como não conseguimos ver ou pegar música, apenas ouvir, ela nos atinge com seu passado de maneira imediata e única. Coisas que vemos ou pegamos estão necessariamente fora de nós: a música, no entanto, parece acontecer dentro das nossas cabeças, impondo-se diretamente às nossas mentes e aos nossos sentimentos. Ela está bem aqui em nós mas, simultaneamente, está lá atrás, no passado em que foi feita. Assim, ela pode nos conduzir ao seu passado e nos dar a sensação de estarmos em uma época diferente, experimentando o tempo como ele era então. Ou pode nos falar de continuidades através do tempo, das constâncias de pensamento e de sentimento.

Para que tudo isso aconteça, precisamos herdar não apenas os instrumentos da música, mas também suas instruções, que podem chegar até nós na forma oral, por meio da transmissão direta de uma geração para outra, ou na forma escrita, como notação musical. Todas as culturas musicais dependem das informações passadas de uma geração a outra, que sem dúvida são transmitidas com alterações; é assim que tradições são construídas. O que diferencia a tradição da música ocidental das

demais tradições é sua grande dependência da notação, e isso tem consequências importantes.

Em primeiro lugar, a notação estabelece uma separação entre compositores (que criam uma música que vai permanecer) e intérpretes (que recriam essa música no momento). Essa distinção existe em outras culturas, como a cultura tradicional chinesa, mas não há paralelo para o conceito ocidental de obra musical, como uma sinfonia de Beethoven, que é escrita em detalhes e que permite, portanto, apresentações que serão imediatamente reconhecidas como versões da mesma coisa. Tais apresentações podem ser usadas em discussões sobre o estilo de seu compositor, da orquestra ou até mesmo da história da música. Assim como em relação à maioria das coisas, na música não existem certezas eternas, e essa ideia de uma obra imutável precisa ser modificada, pois devemos levar em conta como o sentido da notação pode ser alterado com o tempo ou até mesmo perdido, ou como a diferença entre interpretações parece mais importante do que sua similaridade. No entanto, a música clássica ocidental é em grande medida definida por seus compositores e suas obras. Eles estabeleceram não apenas uma tradição, mudando no tempo como uma paisagem em erosão, mas também uma história – ou seja, oferecem a possibilidade de, por meio da notação, vislumbrarmos, mesmo que imperfeitamente, os estados anteriores dessa paisagem.

Devemos também reconhecer o quanto essa história muda. Por exemplo, há cerca de cem anos, a história da música teria começado, para qualquer efeito prático, com Johann Sebastian Bach (1685-1750), o mais antigo compositor cuja música foi executada com alguma regularidade. Hoje, com CD's permitindo ouvir quase tudo repetidamente, as composições de vários séculos antes de Bach estão disponíveis, e a música passa a ter



uma história bem mais longa. E essa história torna-se mais larga também, pois o repertório gravado agora inclui muito mais música de qualquer outra época anterior: praticamente toda a produção de Bach, por exemplo, em vez da pequena fração pela qual ele era conhecido, assim como as obras de dezenas de seus contemporâneos. A existência de gravações também tornou a história recente da música mais espessa, pois não só conseguimos executar a música que foi escrita, por exemplo, nos anos 1930, como também ouvir a música que foi gravada nessa época – tanto a própria música da época (Stravinsky, Cole Porter) quanto a anterior (Beethoven, conduzido por Wilhelm Furtwängler ou Arturo Toscanini). Uma gravação pode, portanto, nos presentear três tempos de uma só vez: o *agora* em que a ouvimos, o *então* em que foi gravada, e o *então mais distante*, quando a peça executada foi composta.

Antes da gravação, e antes da notação, havia apenas o agora. A música não podia ser fixada. Era como a floresta e o mar, sempre se renovando e permanecendo a mesma. Só podia durar na memória, pois a memória era o único meio para reter o tempo passado.

Para as pessoas que dependem exclusivamente da memória, o passado não é estranho: ele está presente, na consciência. O tempo é pleno. Suas medidas estão na observação natural: os ciclos do dia e do ano, o envelhecimento das pessoas, dos animais, das plantas e coisas, o fluxo de água ou o apagar das velas.

A música para essas pessoas – a música das tradições mais antigas que conhecemos, incluindo o cantochão dos serviços eclesiais na Europa ocidental – é feita conforme a memória e se move sem ansiedade através de seu meio temporal. Não está indo a lugar algum. Simplesmente está aí.



## Capítulo 1 – Dos babilônios aos francos

Notações foram inventadas em muitas culturas antigas – babilônica, grega, indiana, chinesa – mas apenas para fins ocasionais, basicamente para trabalhos teóricos, raramente para fixar uma melodia. E ainda assim foram inventadas só depois de uma grande mudança em suas estruturas sociais. As novas civilizações do quarto e do terceiro milênios a.C. introduziram novos instrumentos, especialmente instrumentos de cordas dedilhadas: harpas, liras e alaúdes, primeiro na Mesopotâmia, depois no Mediterrâneo oriental e no norte da África, e cítaras, na China. Com esses instrumentos, surgiu uma música para a elite, música dos templos e das cortes, um uso privilegiado que é sugerido por descobertas impressionantes, como uma lira coberta de ouro dentro de um túmulo real de cerca de 2500 a.C., em Ur. Embora tecelões e construtores sumérios provavelmente fossem cantores, a música mais apreciada (como o ouro sugere) era aquela feita por esses novos profissionais – os músicos –, cujo prestígio cresceu em razão dos conhecimentos em afinação, intervalos e prática instrumental. Em seguida, por volta de dois séculos depois da grande lira, vieram as compositoras e os compositores, dos quais a mais antiga conhecida foi Enheduanna, uma suma sacerdotisa da deusa da lua na região de Ur.

Ao afinar e tocar seus novos instrumentos, os mesopotâmicos e os chineses descobriram a relação entre o comprimento de uma corda e a nota produzida ao dedilhar a corda – o comprimento de uma corda determina sua frequência de vibração. Desde que o restante seja mantido, quanto mais curta a corda,

mais rápidas serão as vibrações. Se a corda for pressionada na metade de seu comprimento, ela vibrará duas vezes mais rápido e isso resultará em uma nota uma oitava acima, e assim por diante. Isso deu aos músicos uma forma de prever as notas e, portanto, de preparar escalas, das quais há exemplos em uma tábua de pedra mesopotâmica de cerca de 1800 a.C. – escalas de sete notas que posteriormente seriam utilizadas na Grécia.

Em outra tábua, de cerca de quatro séculos depois, encontrada na antiga cidade de Ugarit (atualmente Ras Shamra, na Síria, perto da costa do Mediterrâneo), foi inscrita em notação a música mais antiga até hoje conhecida: um hino à deusa da lua. Entretanto, como a notação é rudimentar, e a tradição de interpretá-la se perdeu, essa partitura prototípica só pode oferecer um eco bem fraco. Outros ecos, aproximadamente da mesma época, surgem dos trompetes de bronze e prata colocados na tumba do menino faraó Tutancâmon (cerca de 1325 a.C.), do louvor à música nos hinos primevos da Índia ou dos sinos da dinastia Shang da China.

No milênio seguinte, à medida que os instrumentos e a teoria se desenvolviam em paralelo, alguns filósofos tentavam guiar tais desenvolvimentos. Confúcio (551-479 a.C.) distinguiu a música saudável da não saudável; a música saudável produz harmonia dentro do indivíduo e ordem dentro do estado. Sua visão foi endossada por Platão (c. 429-347 a.C.), um dos primeiros gregos a escrever sobre música; Aristóxeno, duas gerações depois, preocupou-se com a teoria dos intervalos, das escalas e da composição melódica. As melodias estavam sendo notadas na Grécia nessa época, com letras representando notas, mas quase nada anterior ao século 3 a.C. sobreviveu, a não ser poucos fragmentos. Foram encontrados dois hinos inteiros, inscritos em Delfos, mas datam do final do século 2 a.C. Na mesma

época, a notação melódica estava evoluindo na China, embora, mais uma vez, pouca coisa tenha chegado até nós.

Registros escritos mostram que o canto de salmos estava bem estabelecido em terras cristãs no século 4 d.C. Uma testemunha, São João Crisóstomo (c. 345-407), seguiu Platão na distinção entre música boa e música nociva: “Para que os demônios introduzindo canções lascivas não acabassem com tudo, Deus estabeleceu os salmos, a fim de que pudessem proporcionar tanto prazer quanto benefícios”. Outros teólogos da época, como São Jerônimo (c. 340-420), encontravam respaldo bíblico para a doutrina de Platão na história de Davi com sua lira acalmado Saulo, enquanto o filósofo romano Boécio (c. 480-c. 524) concordava com Platão em suas declarações não só a respeito do poder da música – “Nada é mais característico da natureza humana do que ser acalmado pelos modos doces e ser incomodado pelos seus opostos” – mas também a respeito de sua essência, ao escrever que “a alma do universo encontra-se unida pela concórdia musical” e ao estabelecer três níveis de música: aquela dos corpos pesados em rotação (a música das esferas, pela qual, segundo teóricos posteriores, não podemos ouvir porque está sempre aí), aquela do ser humano (a concórdia entre corpo e alma) e aquela dos instrumentos. Essas ideias, e uma descrição detalhada da teoria musical grega, fizeram do tratado de Boécio, *De institutione musica* [Fundamentos da música], a principal referência para os músicos medievais.

Em sua época, em toda a Eurásia, da França ao Japão, as pessoas estavam procurando melhores maneiras para escrever música. Mais uma vez, a região em torno da Mesopotâmia liderou o caminho: lá, os cristãos atribuíram sinais aos textos bíblicos para mostrar como deveriam ser cantados. Esses sinais não

podem mais ser interpretados, mas em seu tempo eles se difundiam em direção ao oeste, chegando aos judeus, aos bizantinos e à igreja latina, e provavelmente também em direção ao leste, ao Tibete. Enquanto isso, um sistema de notação totalmente diferente – a tablatura, que fornecia aos instrumentistas instruções diagramáticas – estava se desenvolvendo na China e no Japão. Enquanto a música escrita no mundo judaico-cristão até o final do século 13 era sobretudo música cantada, como cantos religiosos, o que mais se destacava no leste da Ásia nessa época era a música instrumental, praticamente ignorada no Ocidente até o século 16. Tablaturas raras para os mais nobres instrumentos chineses, como o *qin* (cítara) e a *pipa* (alaúde), foram encontradas datando da época da dinastia Tang (618-907), enquanto a música instrumental da corte do Japão, o *gagaku*, possui ricos arquivos que remontam ao século 8, incluindo obras incorporadas da China de Tang e da Coreia.

Uma turnê musical mundial no século 8 encontraria diferentes tradições de cantos em todo o mundo cristão, interpretações refinadas para instrumento solo na China, diversos conjuntos instrumentais para as cortes na China e no Japão, e uma enorme variedade de música instrumental e teatral na Índia (hoje conhecida apenas por meio de tratados e representações pictóricas de interpretações musicais), sem mencionar as diversas culturas musicais que em grande parte ficaram sem registro, como em Java, na Birmânia, na América Central e em várias partes da África, além de músicas totalmente esquecidas de outras regiões. No entanto, mesmo lá onde os vestígios são mais evidentes, trata-se de uma música silenciosa, uma música cuja notação não pode ser decifrada com precisão ou cuja notação nunca foi pensada para ser mais do que um esboço geral. Escrevendo não para o futuro, mas para eles mesmos e

para seus alunos, os músicos dessas diferentes origens não viam necessidade de registrar mais do que apoios mnemônicos. Afinal, quem poderia estar ouvindo dali a 1.300 anos?

Então veio uma mudança, despontando de maneira mais vigorosa na Europa Ocidental. Havia uma necessidade de comunicar e difundir música – especificamente o canto – para toda a região. Ter música em forma escrita, como notação, tornou-se também uma necessidade quando mais e mais cantos passaram a fazer parte de um renascimento cultural maior. Isso permitiu o acesso a um hinário que aqueles que eram responsáveis pelos serviços eclesiais de uma igreja qualquer dificilmente conseguiriam memorizar.

A coroação de Carlos Magno como imperador em 800, sob as mãos do papa em Roma, confirmou tanto seu lugar como protetor da Igreja quanto sua autoridade para continuar o trabalho de seu pai, o rei Pepino III, na reforma da liturgia em seus domínios francófonos (na época, cobria grande parte da Europa Ocidental, do centro da Itália até a fronteira da Dinamarca e dos Pirineus até o Danúbio), seguindo a prática de Roma. Um dos resultados foi um novo repertório de cantos para as principais cerimônias (a missa e as “horas”, ou serviços religiosos para as diferentes horas do dia), cânticos nos quais os modelos romanos foram simplificados. Transmitidos oralmente, esses cantos foram adotados pelas grandes igrejas e mosteiros do império de Carlos Magno, e gradualmente, durante os três séculos seguintes, foram transmitidas a outras regiões da Europa ocidental, chegando a Roma e a áreas ao leste e ao norte que então haviam sido cristianizadas. Enquanto isso, crescia o mito de que essa música cada vez mais universal nos séculos 8 e 9 não vinha dos músicos francos, mas do Espírito Santo, que cantaria direta-

mente aos ouvidos do Papa Gregório, o Grande (cujo papado se deu entre 590-604): daí o termo “Canto Gregoriano”.

A notação moderna parece ter começado na primeira metade do século 9 sob a forma de *neumas*: símbolos gráficos inscritos acima das palavras para representar notas individuais e pequenos grupos de notas. Assim, embora os sucessores de Carlos Magno não pudessem ser comparados com aqueles conjuntos instrumentais dos imperadores Tang que, na mesma época, reinavam na China, seus cantores e encarregados dos serviços religiosos possuíam uma ferramenta de enorme consequência para o futuro: uma forma rudimentar de registro musical que se tornava rotineira e forneceu a base para um vasto *corpus* de composições escritas que iria diferenciar as tradições musicais ocidentais das demais.

Mais importante para esses músicos, no entanto, era a possibilidade de se unir a um honroso passado: o conhecimento musical dos gregos antigos. Eles haviam codificado o canto em oito modos, cada um baseado em uma escala de sete notas dentro de uma oitava (representada pelas notas brancas em um teclado moderno, deixando de lado questões de afinação). Essa classificação foi herdada diretamente do mundo bizantino, mas encontrava raízes em Boécio e, portanto, na antiga teoria grega. Na verdade, vinha de mais longe ainda, pois os teóricos do século 9, embora sem o saber, haviam adicionado apenas um modo em relação aos modos babilônios, de quase três mil anos antes.

No entanto, nenhum dos neumas dos séculos 9 e 10 pode ser lido sem ambiguidades, pois o que ainda faltava era uma grade padronizada para medir as subidas e descidas das melodias. Esse problema foi superado com a inclusão de um conjunto de linhas horizontais paralelas (a pauta), acrescido de uma chave que definia quais notas aquelas linhas deveriam repre-



sentar (a clave), um conjunto que consiste na essência da notação musical utilizada até hoje. Quando esse sistema passou a vigorar, o que aconteceu assim que as inovações que Guido de Arezzo havia apresentado em seu *Micrologus* (c. 1026) passaram a ser adotadas, as melodias do cantochão puderam ser escritas de forma precisa e interpretadas corretamente por aqueles que conheciam a notação, não importando onde estivessem, não importando quando. De fato, até o presente. É essa forma precisa de notação que deu à música ocidental uma história bem diferente da história de outras culturas musicais, e esta é a história que agora será descrita aqui.

Como muitas vezes acontece, uma inovação técnica – neste caso, a notação em uma partitura, vinculada aos modos – elimina parte da riqueza existente até então e, ao mesmo tempo, promove um novo crescimento. Muito foi perdido. Os cantos do cantochão eram compostos sob diferentes circunstâncias de lugar e tempo. Nos dois séculos após o reinado de Carlos Magno, muitas tradições locais haviam se desenvolvido, e eram bem diferentes tanto em notação quanto em formas interpretativas.

Nem toda essa diversidade musical pôde se acomodar confortavelmente na linguagem uniforme de uma notação específica e em um sistema modal homogêneo, tomado de segunda mão a partir de uma Atenas clássica e distante. Além disso, várias tradições litúrgicas haviam sido marginalizadas pelas reformas de Carlos Magno, entre elas, o canto ambrosiano, bastante peculiar de Milão, o canto moçárabe da Espanha e o antigo canto romano da cidade papal. Essas tradições foram notadas apenas em parte ou sequer tiveram alguma notação.

No lado positivo, a notação em partitura promoveu uma ampla divulgação dos cantos e criou uma cultura supranacional dentro da qual os compositores poderiam, no século 14 e