



## A IMPORTÂNCIA DA POLIFONIA MEDIEVAL PARA A FORMAÇÃO DA DIRECIONALIDADE TONAL MODERNA

TOFFOLO, Rael B. Gimenes

No final do império carolíngio (987 d.C.) o conhecimento musical codificado nos principais tratados teórico-musicais está praticamente consolidado. Conceitos básicos sobre música, que seguirão pelos próximos dez séculos de história musical começam a se estabelecer: a música enquanto princípio evolutivo, especialização e ampliação da complexidade, contestação permanente do sistema musical vigente por uma ‘vanguarda mais moderna’ e o conceito de ‘obra’ como fundador da idéia de música erudita (Candé, 1994).

A forma musical conhecida como *tropos* e a polifonia são as primeiras manifestações do desejo criativo dos compositores do período, enxertando novos elementos na tradição musical eclesiástica da geração anterior. O desenvolvimento da música dos trovadores, a evolução do *tropos* para o ‘Drama litúrgico’ são provas de um desenvolvimento musical mais livre e menos cosmológico, período musical que Candé (1994) denomina por ‘Segunda Renascença’.

O *Micrologus* de D’Arezzo tem papel importante nesse panorama. Até esse momento, os tratados musicais do ocidente, como os de Aristóxeno, Aristidis Quintiliano, o do pseudo-Plutarco e o de Boetius, centravam-se em descrever conhecimentos herdados da cosmologia grega, pouco preocupados com a *praxis*. D’Arezzo é o primeiro a descrever as regras que dessem conta de uma *praxis* musical, em especial à uma *praxis* composicional e uma educação musical. Dentro desse panorama, surge a polifonia como grande procedimento composicional hegemônico que para muitos historiadores da música demarca definitivamente o traço que caracteriza o pensamento musical do ocidente.

Durante o estabelecimento da música na universidade de Salamanca por Alfonso X, ‘o sábio’, os valores musicais ocidentais e orientais ainda conviviam de forma harmoniosa (Candé, 1994), haja visto que a maior parte das cantigas de Santa Maria terem sido compostas por músicos árabes usando modelos monódicos e poéticos com forte influência mourisca (Cf. Ferreira, 2004; Bagby Jr., 1970). Dessa forma, como já afirmamos acima, o surgimento da polifonia é o principal diferenciador entre a cultura musical oriental e ocidental.



As primeiras ‘obras’ polifônicas surgem dentro de um panorama específico de tratamento intervalar que por sua vez estava apoiado em um sistema de afinação de limite 3, estabelecido pela escola Pitagórica, trazidos pra a Idade Média por Boetius. Tal sistema de afinação codificava uma prática musical que aceitava como consonâncias apenas os intervalos de quinta e sua sua inversão a quarta, e a oitava como consonâncias. Inúmeras regras de tratamento surgem ao longo da primeira metade do segundo milênio para utilizar os intervalos dissonantes na prática musical<sup>1</sup>.

O fato curioso aqui, centra-se na aceitação do intervalo de terça enquanto consonância ao longo da Idade Média até a Renascença, fato este que podemos considerar como de forte relevância para o estabelecimento da prática musical tonal que perdurou até o final do século XIX, com a dissolução do sistema tonal, e que continua sobrevivendo no folclore de inúmeras civilizações e na infeliz música mercadológica de nosso tempo.

Podemos, correndo o risco de sermos excludentes em alguns aspectos, apontar para duas razões principais que direcionaram a aceitação do intervalo de terça na práxis polifônica do medievo. O primeiro centra-se no desenvolvimento de novos sistemas de afinação que dessem conta da utilização deste intervalo. Zarlino (1965a); Zarlino (1965b) descreve o sistema de afinação de limite 5 que inclui o intervalo de terça no rol de consonâncias do sistema composicional, codificando a prática musical que ocorreu principalmente na segunda metade do século XVI. O segundo ponto, caracteriza-se pela predileção do uso do intervalo de terça na polifonia inglesa dos séculos XIII e XIV<sup>2</sup>.

Porém, o que nos interessa discutir aqui é este segundo ponto. Os historiadores musicais, bem como teóricos e compositores contemporâneos como Webern (1963) sempre tenderam a considerar que o sistema tonal tem suas origens na Polifonia do Norte, ou seja, nos polifonistas ingleses do século XIII e XIV. Conforme afirma (Candé, 1994):

Com raras exceções, como Johannes Ciconia ou Nicolas Grenon, os sucessores de Machaut exageraram os procedimentos da *Ars nova* até o absurdo. A crise teria podido levar a polifonia a seu declínio. Ela foi salva em parte pela Inglaterra, que sua insularidade preservava. Fortemente dependente do continente nos séculos XII e XIII (trovadores e troveiros, Saint-Martial, escola de Notre-Dame, Universidade...), a música

<sup>1</sup> Para um breve panorama sobre a história do desenvolvimento de regras de tratamento de dissonâncias até a renascença ver Jeppesen (1992).

<sup>2</sup> Obviamente tais razões são intercambiáveis e co-dependentes.



sofrera, na Inglaterra, uma evolução contínua, assimilando tardiamente com seu gênio específico as aquisições mais preciosas da *Ars nova* (Candé, 1994, p. 307).

Porém, é na alta renascença que os preceitos teóricos que formam as bases para o tonalismo se consolidam no que Jeppesen (1992) denomina por ‘Cristalização dos princípios’. Tais princípios, como já começamos a esboçar, caracterizam-se pela aceitação do uso da terça na polifonia enquanto consonância e a partir da estrutura acórdica decorrente de tal aceitação, emerge uma funcionalidade discursiva na textura polifonia que desemboca na proto-estrutura tonal dos últimos cinquenta anos da renascença, em especial na França e Itália.

Vale esboçar algumas relações que traçam o percurso que vai dos polifonistas ingleses até a renascença francesa e italiana.

A polifonia inglesa, principalmente a codificada no manuscrito de *Wolfenbüttel 677*, tem seu início como uma reprodução dos modelos composicionais estabelecidos pelos músicos católicos do continente, em especial da escola de Notre-Dame de Leonin e Perotin. Porém, uma característica especial destaca-se em tal polifonia: a predileção pelo uso de terças e sextas que não estava presente na música do continente. Músicos ingleses, como Dunstable, fazem uso sistemático dessa ‘nova sonoridade’ em suas obras o que desperta grande interesse de músicos de outros centros. De acordo com Candé:

Quando a música de John Dunstable, o maior compositor desde Machaut, foi conhecida fora da Inglaterra, por certo teve o efeito de uma novidade notável, exercendo pouco a pouco uma influência profunda. Tinctoris, divulga a toda a Europa o nome de Dunstable, e o poeta Martin Le Franc, que vive na corte de Borgonha, explica em *Les Champions des Dames* que Dufay e Binchois “[...] a postura inglesa assumiram / e de Dunstable seguiram / o canto belo e agradável / tornando o seu alegre e notável” (Candé, 1994, p. 308).

Dufay e Binchois ficaram impressionados com tal sonoridade vinda do norte e passam a desenvolver suas composições buscando tal sonoridade . A influência dos países ingleses espalha-se pela Europa continental partindo do grande centro musical que borgonha de Felipe III havia se tornado. Segundo Grout and Palisca (1998), a atividade musical do Ducado de Borgonha atraiu inúmeros músicos renomados no período devido à liberdade criativa e aos bons salários pagos por Felipe III. Com a morte de Henrique V, seu irmão duque de Bedford torna-se regente e se estabelece em Paris. Posteriormente casa-se com a irmã do duque de Borgonha selando agora a união das duas culturas. Bedford mantém em Paris uma música



privada, cuja estrela foi provavelmente Dunstable (que era filósofo, música, matemático e astrônomo). Dunstable viajou por toda Europa, principalmente pela Itália o que certamente influenciou a polifonia da região, como já havia acontecido na corte borgonhesa, e preparou o caminho para o desenvolvimento da renascença italiana e francesa, por onde passou.

John Dunstable ilustra ao mais alto grau as qualidades que acabam de ser atribuídas à música inglesa. Seu gênio melódico, seu sentido “harmônico”, o frescor e a naturalidade de sua inspiração poderiam parecer singulares aos herdeiros da *Ars nova*. Para os ouvidos de hoje, é o primeiro músico cuja arte parece familiar (Candé, 1994, p. 309).

Temos assim, traçado de forma resumida o caminho de consolidação da funcionalidade tonal. Porém o que nos interessa ressaltar aqui são os motivos que impulsionam a predileção dos ingleses pelos intervalos de terça e sexta. Assunto este pouco considerado pelos historiadores da música.

Palisca afirma:

A música inglesa, tal como, de um modo mais geral, a de toda a Europa do Norte, caracteriza-se desde os tempos mais remotos por uma relação bastante estreita com o estilo popular e (nisto contrastando com a evolução musical do continente) por uma certa relutância em levar às últimas conseqüências, na prática, as teorias musicais abstratas. Sempre houvera na música inglesa uma tendência para a tonalidade maior (por oposição às linhas independentes, aos textos divergentes e às dissonâncias harmônicas do motete francês), para uma maior plenitude de som e para um uso mais livre das terceiras e sextas do que na música do continente. As terceiras paralelas surgem, por exemplo, no *Hino a São Magno*, santo padroeiro das ilhas Orkney, que é uma peça do século XII. A improvisação e a escrita musical em terceiras e sextas paralelas eram correntes na prática polifônica do século XIII inglês (Grout and Palisca, 1998, p. 161).

Devemos então, para entendermos de onde provém essa predileção pelas sonoridades de terças e sextas, nos atentar em qual era a música popular em voga na Inglaterra durante e antes do século XII.

Candé nos dá uma breve pista:

As tradições célticas [...] provenientes de uma casta influente e honrada, guardiã do patrimônio cultural, os bardos, transmitiram às gerações sucessivas tradições musicais e



literárias que darão nascimento às canções de gesta (e por consequência à cultura trovadoresca). Historiadores, poetas e músicos, acessoriamente moralistas, eles se exprimiam pelo canto de longos poemas épicos, com acompanhamento de liras, *crwth* ou harpas; talvez mimassem por vezes alguma cena importante [...]. Vestígios de sua arte se encontram entre os contadores ou os cantores de *gwerziu* bretões, no país de Gales [...], na Escandinávia e nas *cantastorie* da Córsega e da Itália meridional.

Temos assim estabelecido o relacionamento entre a cultura celta e a formação de um folclore de relevância para diversas formas musicais que se estabeleceram tanto na região da Inglaterra quanto da Europa continental. Uma investigação mais pormenorizada de tal cultura pode contribuir para entendermos as predileções inglesas no que se refere às sonoridades de sua polifonia e por consequência compreendermos melhor como a música ocidental trilhou o caminho para a constituição da funcionalidade tonal. Também podemos investigar os motivos que levaram os ingleses a preferirem uma música muito mais ligada à *praxis*, nos moldes de D'Arezzo, do que o ideal cosmológico de origem grega muito mais presente na música do continente.

## Referências

- BAGDY JR, A. I. Some characterizations of the moor in alfonso x's cantigas. **The South Central Bulletin of the South Central Modern Language Association** 30(4), 1970, p. 164–167.
- CANDÉ, R. **História da Música Universal**. V. 1. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- FERREIRA, M. P. Rondeau and virelai: the music of andalus and the cantigas de santa maria. **Plainsong and Medieval Music** 13(2), 2004, p. 127–140.
- GROUT, D. J.; PALISCA, C. V. **História da Música Ocidental**. Lisboa: Gradiva, 1998.
- JEPPESEN, K. **Counterpoint: the polyphonic vocal style of the sixteenth century**. New York: Dover Publications, Inc, 1992.
- WEBERN, A. **The path to the new music**. T. Presser Co, 1963.



ZARLINO, G. **Dimonstrationi harmoniche** (reimpressão do original de 1558 ed.). New York: Broude Brothers, 1965a.

\_\_\_\_\_. **Le institutioni harmoniche** (reimpressão do original de 1571 ed.). New York: Broude Brothers, 1965b.