

Músicas eruditas, folclóricas, populares

Músicas eruditas não foram inventadas na Europa. Entendo como tal as que são baseadas em sistemas teóricos explicitamente desenvolvidos em textos escritos, o que vale tanto para as na Ásia e no norte da África, desde a antiguidade, como para as na Europa a partir do sec. XI, aproximadamente. Essa expressão, talvez derivada do francês *musique savante*, é unívoca, ao contrário de *música de concerto*, já que abundam os concertos de rock, jazz, funk, axé e DJs; desconsidero designações do tipo *música clássica* (pela confusão que traz com o período dito clássico), *música fina*, *boa música*, *música elevada* (muito usada por Villa-Lobos). A expressão *música erudita* foi desconsiderada sob a alegação de que ela é elitista e afasta o “o povo”, mas o que causa a rejeição a essa musica é seu próprio conteúdo e a necessidade de concentração para apreciá-la, ou lhe faltar muitas vezes o canto e não ser em geral dançável (mas nem Nazareth nem Chopin queriam que seus tangos e suas mazurcas fossem dançados), além de serem muito compridas e, portanto, ‘cansativas’, nas criações que lhe são mais características. Segundo Maria Abreu, é na música que reside o maior equívoco brasileiro: ninguém diz que Portinari e assemelhados são “pintores eruditos” – os outros é que são “pintores populares” (SILVA 2011: 38).

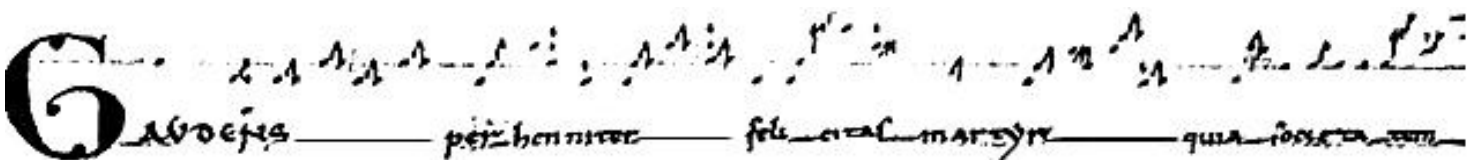
Algumas músicas eruditas extra-europeias, além de elaborarem sistemas teóricos explicitados em textos escritos, também desenvolveram sistemas de notação que funcionavam como lembretes indicativos de monodias ou de procedimentos monódicos e, em alguns casos, possibilitavam grafar melodias e, mesmo, ritmos com boa precisão; raras notações de duas melodias simultâneas também são encontradas, em especial no Tibet. Todas essas notações não parecem haver

possibilitado modificações substanciais na maneira de fazer e de conceber música, no largo período de tempo em que foram utilizadas; elas também não ofereciam recursos para práticas polifônicas grafadas, como as desenvolvidas na Europa, e não parecem terem sido utilizadas como meios para a criação musical, mas apenas como registros de sons. Esses variados signos funcionavam muitas vezes como lembretes das inflexões melódicas, mais do que como grafia de sons.

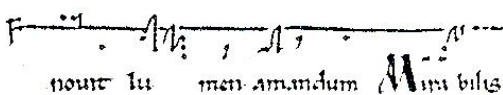
O sistema de notação inventado na Europa teve início análogo ao dos outros sistemas que criaram signos separados uns dos outros, representando sons, entonações ou grupos de sons, inscritos em paralelo a textos horizontalmente escritos (na China e no Japão os ideogramas eram e são verticalmente grafados) e sobre esses textos. Ao contrário do que ocorreu em outras regiões, os signos europeus indicando sons – os *neumas* – eram bem diferentes dos que indicavam fonemas e foram inicialmente usados para grafar melodias vocais sacras; no período inicial, são raríssimas as notações de melodias profanas. A partir do sec. IX, aproximadamente, os neumas passaram a ser grafados em ondulações paralelas às linhas do texto, de certo modo imitando as ondulações da melodia cantada que representavam. Essas melodias tornaram-se cada vez mais numerosas, ricas, desenvolvidas e ornamentadas, em especial nos casos de sílabas do texto sobre as quais eram cantados melismas ou vocalizes mais ou menos longos. Em consequência, os neumas foram ganhando desenhos cada vez mais complexos, o que tornou sua leitura mais difícil, menos imediata. As modificações nos desenhos dos neumas ocorreram de forma diferenciada nas várias regiões europeias, sem nenhuma atenção à cronologia.



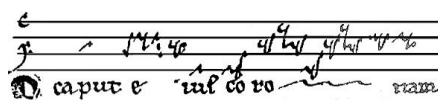
Ex. 1: neumas -- Saint-Gall, c. 920; Silos, sec. X; Colmar, sec. XIII; Pouilles, sec. XI (BEGUERMONT:113, 141, 117, 85)



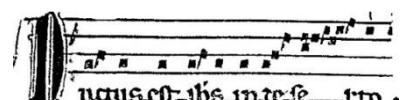
Ex. 2: neumas sobre uma linha (pontilhada); Saint-Yrieix, sec. XI (BEGUERMONT:160)



Ex. 3: neumas sobre uma linha, clave de fá; Nevers, sec. XII (COLETTE:51)



Ex. 4: neumas sobre quatro linhas, claves de fá e de dó; Brabant, sec. XIII (BEGUERMONT:139)



Ex. 5: notação quadrada; Solesmes, sec. XIV (BEGUERMONT:170)

Foi por volta do sec. XI que se configurou o processo mediante o qual a música europeia se tornaria radicalmente diferente das demais. Os exemplos acima trazem sucinta demonstração da forma como esse processo ocorreu, em função da gradual e não planejada construção da pauta. Sobre os neumas ondulados, grafados acima de textos sacros horizontalmente escritos, foi traçada uma linha, paralela à desses textos, que dividia o espaço ocupado pelas ondulações neumáticas (Ex. 1). Essa linha, assimilada a uma nota, ajudava a identificar tanto os neumas ou partes de neumas que com ela coincidiam, como os neumas ou partes de neumas que estavam acima ou abaixo dela (Ex. 2). A maior facilidade na leitura dos neumas, proporcionada pelo traçado dessa linha, sugeriu o traçado de uma segunda linha, depois de uma terceira, de uma quarta e de mais linhas paralelas sobre neumas ondulados, o que levou à constituição da pauta (Ex. 3 e 4). Essa construção acarretou a gradual transmutação dos neumas, que indicavam tanto sons como giros melódicos, em notas indicando sons de alturas e durações definidas – passou-se da notação neumática à notação pautada, com signos específicos para cada som, decompondo neumas complexos em signos individualizados (Ex. 5). A assimilação de uma das linhas a uma determinada altura sonora facilitou a definição das alturas de todos os signos/notas inseridos na pauta; a duração de cada signo foi indicada mediante modificações ou acréscimos a seu desenho.

A relativa precisão na notação de uma melodia no espaço pautado, com suas alturas e durações, sugeriu a possibilidade, logo concretizada, de sobre ela notar, com análoga precisão, outra melodia, e depois mais outra, e depois mais outra, como que imitando ou replicando práticas polifônicas orais e usuais na época. Entramos no domínio da polifonia escrita, diferente das fundadas em práticas orais, por mais complexas que estas possam ser. A nova polifonia, por ser escrita, criou suas próprias complexidades, em função da objetivação de material tão abstrato como o som – passou a ser possível *ver* os sons grafados sobre um suporte e determinar mentalmente sua movimentação, de acordo com regras passo a passo constituídas. Essa visualização dos sons grafados comandou ou foi acompanhada pelo desenvolvimento de um *ouvido visual*, ou audição interna, ou visualização sonorizada, independente da audição de notações por vozes ou por instrumentos. A crescente complexificação e diversificação das construções polifônicas escritas passou a exigir intervalos sonoros cada vez mais definidos, o que levou à construção da escala temperada sem a qual seria impossível a invenção de um dos maiores monumentos do pensamento europeu – o sistema tonal, que sanciona a radical diferença entre as músicas eruditas europeias e as dos demais continentes, construídas sobre diferentes sistemas modais.

Os tratados que estudam a Idade Média costumam trazer abundantes digressões sobre as modificações artísticas que experimentaram a arquitetura, a escultura, a pintura, a gravura, e limitam-se a raras ou escassas alusões à música, centradas em alguns clichês, como a nomeação das notas por Guido de Arezzo. Ora, o aprisionamento do som abstrato pela grafia musical não pode ser dissociado do desenvolvimento de um pensamento cada vez mais tendendo a abstrações e teorias especulativas, essenciais para a afinação do pensamento filosófico e científico. Graças à objetivação do som, foi possível utilizar a notação pautada como inédito instrumento de criação musical, que passou a ser *cosa mentale*, antes da definição atribuída por Leonardo à pintura. Entendo as coordenadas cartesianas como uma transliteração da partitura: as abcissas refletem as sequências de sons, as ordenadas refletem as alturas – o primeiro texto de Descartes é o *Compendium musicae*, por ele escrito aos 22 anos, bem antes dos que asseguraram seu renome. A racionalização – *apud* Weber – trazida pelo temperamento tornou possível a consolidação do sistema tonal e, muito depois, a de derivados diretos ou indiretos, como a dodecafonía, o serialismo, a politonalidade; a fabricação de sons eletrônicos e seu manuseio abriram novas fronteiras para a criação musical. Num período relativamente breve de tempo, a Europa se impôs modificações que nenhuma outra região do mundo experimentou, nos costumes, na organização social, nas artes, no comércio, no uso do dinheiro e de assemelhados, nas concepções filosóficas, científicas, morais e religiosas.

As músicas eruditas asiáticas e árabes permaneceram modais e relativamente estáveis, assim como as sociedades em que foram constituídas, cujas modificações resultaram mais de conflitos em relações com vizinhos do que em movimentações internas, como no caso da Europa, mesmo considerando a essencial contribuição árabe por ela recebida, sobretudo via Espanha. Relativamente estáveis permaneceram também as músicas folclóricas em geral, que se baseavam em sistemas teóricos não explícitos, oralmente transmitidos e que podiam ser de grande complexidade. Essas músicas folclóricas incluem as das populações ágrafas da Europa medieval, também elaboradas de acordo com modalismos variados baseados na oralidade, antes, durante e depois dos desenvolvimentos na invenção da notação pautada nos mosteiros, sem nenhuma ligação com esses desenvolvimentos.

Foi após a adaptação da invenção da imprensa à edição de partituras que começou a se delinear a criação do que entendo como *música popular*, ocorrida durante cerca de três séculos. Essa criação supõe a prévia expansão da prática da leitura entre as camadas sociais que formavam o cada vez mais intrincado tecido urbano europeu e que não se confundiam com a nobreza e o clero. Os aperfeiçoamentos nos processos de impressão e na fabricação do papel levaram a um crescente barateamento na edição de livros, cada vez

mais solicitados por um constante aumento na quantidade de leitores. A expansão das partituras impressas levou à unificação ou padronização dos vários tipos de notação vigentes na Europa por volta do sec. XVI, o que possibilitou tiragens maiores às suas edições, tornadas cada vez mais acessíveis a públicos crescentes e diversificados. A música feita nas igrejas distanciou-se das práticas folclóricas; essa música era a que aparecia impressa em partituras distribuídas aos fiéis, em especial após a revolução luterna. As grandiosas festas públicas durante a Revolução Francesa eram abrilhantadas por obras musicais de Gossec, Méhul, Dalayrac, Catel, Cherubini e outros mais, algumas das quais traem uma nítida atmosfera beethoveniana. A Revolução também criou em Paris o primeiro conservatório europeu, logo replicado em outras cidades francesas, para formar, na linguagem da música tonal, instrumentistas e cantores que abrilhantariam seus faustosos eventos ao ar livre. O ouvido folclórico urbano, e depois campesino, foi sendo corrompido por uma tonalização que banuiu os modalismos tradicionais, além de determinar o abandono dos instrumentos correlatos em benefício dos afinados com o sistema tonal. É nesse contexto que surge, no sec. XIX, o termo *folk-lore* para designar uma disciplina voltada ao estudo de tradições que estavam sendo esquecidas.

A tonalização do ouvido urbano e campesino na Europa rejeitou ou ignorou procedimentos formais como a sonata e a suíte, assim como complexidades contrapontísticas e harmônicas, e foi aplicada às canções e às músicas para dançar servindo-se, sobretudo, das movimentações harmônicas básicas. As modificações vivenciadas por aquelas camadas sociais necessitavam novos meios de expressão, ou novas qualidades expressivas, que não se confundiam com as próprias às músicas eruditas tonais, mesmo se estas forneceram as bases melódicas e harmônicas, além das instrumentais, para a elaboração de tais meios.

Diferentemente das músicas folclóricas modais, as músicas populares tonalizadas passaram a depender cada vez menos da oralidade, sem dela abdicar, e a se apoiar cada

vez mais na escrita musical, tanto para sua execução como para sua divulgação; o advento da gravação sonora e do rádio trariam novos horizontes para a difusão oral. Na época atual, as músicas populares espalharam-se por todo o planeta e não se acomodam mais aos princípios que lhes deram origem na Europa. Elas assumem diversificadíssimas formas e sistemas musicais, modais ou tonais, e incurcionam nos campos eletroacústicos e digitais, amparadas por um sistema de divulgação calcado não apenas na partitura impressa, mas especialmente na gravação e na difusão sonora, de acordo com mutantes tecnologias.

As observações até agora desenvolvidas possibilitam:

- definir aproximações entre as diferentes músicas eruditas inventadas na Ásia, na África do norte e na Europa medieval a partir do sec. IX, construídas em segmentos culturais que conheciam a escrita e calcadas em textos teóricos;
- estabelecer fronteira entre as músicas eruditas, baseadas em teorias explicitadas em textos prático-teóricos, e as músicas folclóricas, baseadas em teorias não explícitas e na oralidade;
- evidenciar a diferença fundamental entre, de um lado, a música erudita europeia, construída a partir da transmutação da notação neumática em pauta, que objetivou o som, possibilitou a invenção da polifonia escrita e, depois, da tonalidade, e, do outro lado, as demais músicas eruditas, que permaneceram modais, mesmo quando algumas delas desenvolveram sistemas de notação que não possibilitavam modificações internas;
- assinalar o caráter modal das músicas eruditas não europeias e das músicas folclóricas;
- situar na Europa, a partir do sec. XVII, o surgimento das músicas ditas populares nas classes inferiores das populações urbanas, que abandonaram os modalismos das músicas folclóricas em função da audição e da consequente prática da música tonal nas igrejas e em ocasiões públicas, e ainda graças à difusão dessa música em partituras impressas.

Bibliografia

AMIOT, Joseph-Marie. *Mémoires concernant les chinois – De la musique des chinois, tant anciens que modernes*. Tomo VI das *Mémoires concernant l’histoire, les sciences, les arts, les moeurs, les usages etc. des chinois, par les missionnaires de Pekin*. Paris: Nyon, 1780, ca. 180p.

ANDRADE, Mário de. “Música Popular” (p. 278/282). In *Música, doce música*. São Paulo: Martins, 1963, 420p.

APEL, Willi. *La notation de la musique polyphonique 900-1600*. Traduit de l’anglais par Jean-Philippe Navarre. Belgique: Mardaga, 1998, 425p.

BEGUERMONT, Hélène. *La première écriture musicale du monde occidental*. France: Aug. Zurfluh, 2003, 278p.

CHAILLEY, Jacques. *Histoire musicale du Moyen Âge*. Paris: PUF, 1950, 356p.

CLINQUANT, Isabelle. *Musique d’Inde du Sud – petit traité de musique carnatique*. (Paris): Cité de la Musique/ActesSud, 2001. 179p. + CD.

COLETTE, Marie-Noëlle / POPIN, Marielle / VENDRIZ, Philippe. *Histoire de la notation*. Clamecy (France): Minerve, 2003, 206p.

- DESCARTES, René. *Abrégé de musique – suivi des éclaircissements physiques sur la musique de Descartes du R. P. Nicolas Poisson*. Trad., introduction et notes par Pascal Dumont. Préface de Joseph-François Kremer. Paris: Méridiens Klincksieck, 1990, 161p.
- _____. *Abrégé de musique*. Edition nouvelle, traduction, présentation et notes par Frédéric de Buzon. Paris: PUF, 1987, 153p.
- FERGUSON, Niall. *Civilização – Ocidente x Oriente*. Trad. Janaína Marcoantonio. São Paulo: Planeta, 2012. 431p.
- FRUGONI, Chiara. *Invenções da Idade Média -- óculos, livros, bancos, botões e outras invenções geniais*. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Zahar, 2007, 166p.
- GOLDRON, Romain. *De Sainte-Sophie à Notre-Dame*. Lausanne: Rencontre/Guilde du Disque, 1965, 128p.
- _____. *Musique antique – Musique d’Orient*. Lausanne: Rencontre/Guilde du Disque, 1965, 128p.
- GOODY, Jack. *La raison graphique – la domestication de la pensée sauvage*. Traduction et présentation Jean Bazinet Alban Bensa. Paris: Minuit, 1979. 277p.
- _____. *Renascimentos – um ou muitos?* Trad. Magda Lopes. São Paulo: UNESP, 2011. 373p.
- JASCHINSKI, Andreas. *Notation*. Kassel: Barenreiter Metzler, 2001, 320p.
- LAGRANGE, Frédéric. *Musiques d’Égypte*. (Paris): Cité de la Musique / ActesSud, 1996, 175p.
- LE GOFF, Jacques. *As raízes medievais da Europa*. Trad. de Jaime A. Clasen. Petrópolis: Vozes, 2007, 383p.
- _____. *Homens e mulheres da Idade Média*. Trad. Nícia Adam Bonatti. São Paulo: Estação Liberdade, 2013, 448p.
- _____. *Os intelectuais na Idade Média*. Trad. Marcos de Castro. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003, 252p.
- LEMOES, Maya Suemi. "Do tempo analógico ao tempo abstrato: a musica mensurata e a construção da temporalidade moderna". In *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro:, nº 35, janeiro-junho 2005, p. 159-175
- MACHABEY, Armand. *La notation musicale*. Paris: PUF, 1960. 128p.
- MAMMI, Lorenzo. "A notação gregoriana: gênese e significado" (p. 21-50). In *Revista Música*. São Paulo: Departamento de Música/ECA/USP, v. 9-10, 1998-1999, 269p.
- MANUEL, Roland (org.). *Histoire de la musique*. Paris: Gallimard, 1960, 2v.
- MICHEL, François. *Encyclopédie de la musique*. Paris: Fasquelle, 1958, 3v.
- PÉRÈS, Marcel (org.). *La rationalization du temps au XIII^e siècle*. Actes du Colloque de Royaumont – 1991. Grâne: Fondation Royaumont, 1991, 167p.
- SADIE, Stanley (ed.). *The new Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan, 1980, 20vol.
- SILVA, Flavio. *Origines de la samba urbaine à Rio de Janeiro*. Dissertação de mestrado para a École Pratique des Hautes Études, 1974, 504p.
- TAMBA, Akira. *Musiques traditionnelles du Japon – des origines au XVI^e siècle*. (Paris): Cité de la Musique/ActesSud, 1995, 159p. + CD.
- TINHORÃO, José Ramos. *Os sons dos negros do Brasil*. São Paulo: Ed. 34, 2008, 147p.
- WEBER, Max. *Os fundamentos racionais e sociológicos da música*. Prefácio Gabriel Cohn. Tradução, introdução e notas Leopoldo Waizbort.. São Paulo: EDUSP, 1995, 159p.
- _____. *Sociologie de la musique – Les fondements rationnels et sociaux de la musique*. Introduction, traduction et notes de Jean Molino et Emmanuel Pedler. Paris: Métailié, 1998, 235p.
- WYMEERSCH, Brigitte van. *Descartes et l’évolution de l’esthétique musicale*. Hayen (Belgique): Mardaga, 1999. 192p.-

A essa bibliografia cabe acrescentar dezenas de discos LP com gravações de músicas eruditas e folclóricas da Ásia e da África, além de discos de músicas brasileiras.

Flavio Silva
pesquisador em música
flazil1939@gmail.com