

Universidade Federal da Bahia
Escola de Música

Ars Nova

Mus 170

História das Artes I

Professora: Adálvia

Componentes : Hugo L. Ribeiro

João Liberato

Márcio Villas-Boas

Hamilton Almeida

Almir Côrtes

Introdução

Este trabalho que faz parte da avaliação de História das Artes I, onde cada grupo tem como objetivo pesquisar e apresentar oralmente e por escrito um tópico brevemente dado pelo professor dentro do programa da disciplina.

O presente trabalho é sobre a *ARS NOVA* (séc. XIV), onde os membros do grupo pesquisaram sobre diversas características da época, como acontecimentos históricos, características polifônicas, inovações musicais, principais compositores. etc...

Ars Nova

A música do século XIV era referida como *ARS NOVA* por contemporâneos para distingui-la da velha prática musical do século XIII a qual eles se referiam como *ARS ANTIQUA*.

Provavelmente, a maior característica da *ARS NOVA* tenha sido o uso do compasso binário (entenda-se como a divisão das figuras em dois tempos iguais, não em três como era até então), resultando em uma maior liberdade rítmica. Com esta liberdade houve também mudanças na escrita musical, fazendo com que este período, apesar de curto, tivesse bastante destaque na história da música.

Em geral, o século XIV foi marcado por grande atividade literária com nomes como Petrarca, Dante, Boccaccio e Chaucer, e tendo na pintura Florentine Giotto como seu

principal representante. Em contrapartida foi um século de conturbações na Igreja, resultando no duplo papado (Avignon e Roma) e refletindo na música de forma em que neste século houve predominância da música secular. Outros acontecimentos importantes deste século foi a Grande Praga da Peste Negra, e a Guerra dos Cem Anos (1337–1453) entre a Inglaterra e a França.

França e Itália dominavam o cenário musical deste século, tendo-se pouco conhecimento da produção musical Inglesa desta época. Dentre os principais nomes da *ARS NOVA* temos na França Guillaume de Machaut, e Philippe de Vitry, e na Itália Francesco Landini.

Guillaume de Machaut (1300–1377) foi o principal compositor da época (ou pelo menos é o que se tem o maior número de obras preservadas e conhecidas hoje em dia), e sua obra contém exemplos de quase todas as formas musicais da época, muitas delas sendo obras seculares, conhecidas como *cantilenaes*, e 23 motetes.

Machaut nasceu na província de Campagne, no norte da França. Teve instrução clerical e foi ordenado Sacerdote. Com cerca de vinte anos tornou-se secretário do rei João de Luxemburgo, rei da Boêmia, a quem acompanhou em diversas campanhas militares por várias regiões da Europa, tendo contato com diversas culturas e músicas seculares (não se tem dúvida da influência da música dos trovadores sobre a música polifônica quanto à liberdade rítmica e ao que se refere ao estilo melódico). Em Reims dedica-se a inúmeras atividades como caça e equitação, mas é como poeta e compositor que fica conhecido por toda a Europa.

Com grande domínio sobre os estilos antigos, aliado a um grande talento e espírito progressista, Machaut revolucionou sem esquecer o passado. Seus motetes são na maioria no estilo tradicional, um tenor litúrgico tradicional e duas vozes superiores com textos diferentes. Porém, já exemplificavam a tendência da época quanto à maior duração, secularização do texto, e maior complexidade rítmica. Compôs também cantigas monofônicas ao estilo da antiga tradição dos troveiros da França, e desenvolveu o estilo da balada (também herança dos troveiros) composta de cerca de três ou quatro estrofes cantadas com uma mesma melodia seguidas de um refrão.

Phillipe De Vitry (1291–1361) nasceu em Vitruen, Champagne, e morreu em Paris. Foi o grande teórico da *ARS NOVA*. O nome *ARS NOVA* surgiu a partir de um tratado de mesmo nome, escrito por De Vitry, que trata da expansão do sistema de notação e fornece instruções detalhadas sobre as novas idéias rítmicas (divisão binária dos valores musicais), e é também conhecido como o primeiro tratado em que aparece a proibição às quintas paralelas. O tratado considera os fatos aceitos na época e não meras possibilidades teóricas, explicando assim o que já era prática mais ou menos comum entre os compositores.

Esta nova idéia rítmica é somente um desenvolvimento do que acontecia na *ARS ANTIQUA*, onde a *rítmica modal* foi sendo substituída por uma *rítmica mensurada*, ou seja, uma rítmica baseada na subdivisão proporcional dos valores das notas e pausas. Aqui vale citar o tratado "*Ars Cantus Mensurabilis*" de Franco de Colônia escrito em 1280, que é, deixando de lado certos acréscimos e modificações, o fundamento da notação moderna.

Para melhor entendermos as mudanças rítmicas, devemos voltar ao séc. XIII. Na *ARS ANTIQUA* as figuras eram divididas em três partes iguais (divina trindade), sendo que a longa valia três breves, a breve valia três semibreves, e a semibreve valia três semínimas. Já na *ARS NOVA* exista o MODO PERFEITO, onde a longa valia três breves, e o MODO IMPERFEITO, onde a longa valia duas breves; o TEMPO PERFEITO, onde a breve valia três semibreves, e o TEMPO IMPERFEITO, onde a breve valia duas semibreves; e a

PROLAÇÃO PERFEITA, onde a semibreve valia três mínimas, e a PROLAÇÃO IMPERFEITO, onde a semibreve valia duas mínimas (entenda-se por MODO, TEMPO, e PROLAÇÃO somente como nomenclatura da época para a subdivisão da longa, breve, e semibreve respectivamente; nada tendo a ver com o significado atual delas). A indicação da perfeição ou imperfeição do Modo, Tempo e/ou Prolação eram indicados por um complexo sistema de sinais no início da partitura (mais ou menos o que significa a figura de compasso "*Time Signature*" hoje), e foi nessa época que apareceu pela primeira vez o ponto para indicar a subdivisibilidade em três, ficando por vezes conhecido como o "ponto de perfeição", sendo que o ponto aparecia na armadura de clave e não depois da nota como o conhecemos hoje.

Outra forma de notação da época para indicar mudança de perfeito para imperfeito era o uso de cores diferentes. O vermelho era a cor mais usual. Porém, apesar de simples, existia a possibilidade da cor nada ter a ver com a divisibilidade das figuras, podendo indicar algo completamente diferente. De Vitry afirma que "as notas vermelhas também podem ser usadas para prescrever o canto na oitava nas passagens em que elas ocorrem".

De Vitry também foi muito conhecido como poeta e compositor, tendo certa vez Petrarca o elogiado como "o único verdadeiro poeta da França". Porém poucas obras suas sobreviveram até os dias atuais, e existem muitas dúvidas sobre a autoria de diversas obras e tratados atribuídas a ele.

Outros teóricos importantes deste período são Simon Tunsted, De Muris com o tratado *Ars Novae Musicae*, e Jacob de Liège e seu *Speculum Musicae*.

Francesco Landini (1325 – 1397) foi um famosíssimo instrumentista da época, que mesmo cego decorrente de uma varíola na infância conseguiu tornar-se um homem instruído, poeta de renome e um mestre na teoria e na prática da música. Tocava alaúde, flauta, um instrumento de teclado construído por ele mesmo (também era luthier e inventava instrumentos), mas era especialmente conhecido como tocador de organeto, um pequeno órgão que tocava "tão rápido como se tivesse uso da vista".

Landini foi o principal expoente italiano na *ARS NOVA*. Como compositor não escreveu música para textos sagrados, e sua obra conhecida compreende noventa ballate a duas vozes e quarenta e duas a três vozes, e ainda algumas versões a duas ou a três vozes.

Na *ARS NOVA* a música começa a se tornar cada vez mais polifônica, seja através da escrita a várias vozes, ou de técnicas composicionais utilizadas. Na Itália houve uma preferência da escrita a duas vozes, quase sempre vocal; enquanto que na França compôs-se muita música com acompanhamento instrumental e polifonia de três e quatro vozes. Diferentemente do século anterior, as obras agora começavam a ser compostas como um todo, e não somente uma melodia por sobre um cantochão já composto. Um exemplo disto está na *Messe de Notre Dame* de Machaut, provavelmente a composição mais famosa do séc. XIV.

A *Messe de Notre Dame* não é o primeiro exemplo de musicalização polifônica do Ordinário, porém ela tem grande importância por sua grande dimensão e textura a quatro vozes. Até então os compositores estavam mais interessados em textos provenientes do Próprio da Missa, como os *Graduales* e os *Aleluias*, e por vezes compuseram sobre partes do ordinário, porém estas eram peças soltas, compostas individualmente, e assim eram conservados juntos todos os Credos, todos os Glórias, e assim sucessivamente, sendo que o mestre de coro poderia escolher os números individuais que julgasse apropriado para completar o Ordinário que iria executar. Mas a *Messe de Notre Dame*, ao que se sabe, parece ter considerado as cinco partes do

Ordinário como uma só composição musical, ao invés de peças individuais. Tanto que alguns musicólogos chamam a atenção à um motivo básico que aparece sob uma ou outra roupagem em todas as seções e dá unidade e coesão à obra.

Como as composições foram ficando cada vez mais elaboradas do ponto de vista rítmico, e ganhando maiores dimensões, era necessário que alguma idéia musical desse sentido à peça como um todo. Daí surgiu a *issorítmia*.

Com o passar dos anos, compositores e teóricos, começaram a ver que os tenores eram compostos por dois elementos diferentes: a série de intervalos ou melodia (o termo melodia não se vê bem aplicado neste sentido, pelo mesmo induzir mais idéias musicais do que somente os intervalos melódicos nela contidos), denominado *Color*; e a série rítmica ou esquema rítmico, denominado *Tálea*. O *Color* e a *Tálea* podiam unir-se de várias maneiras sendo que, se por exemplo eles fossem de mesmo tamanho (quantidade de notas x quantidade de ataques), ambos poderiam se repetir por toda a música sempre começando e acabando juntos. Mas podia ser que o *Color* fosse maior que a *Tálea*, de modo que suas terminações não coincidissem. Segue ilustração musical:

The image contains three musical diagrams. The first diagram, labeled 'Color', shows a single staff with nine notes: a half note, a quarter note, a quarter note, a quarter note, a quarter note, a quarter note, a quarter note, a quarter note, and a half note. The second diagram, labeled 'Tálea', shows six rhythmic attacks: three quarter notes followed by three eighth notes. The third diagram shows a single staff with a melody and a rhythm overlaid. The melody is labeled 'Color' and the rhythm is labeled 'Tálea'. Brackets indicate that the 'Color' consists of nine notes and the 'Tálea' consists of six attacks. The 'Tálea' attacks are aligned with the first six notes of the 'Color'.

Acima vemos exemplo de um *Color* maior que a *Tálea*, fazendo com que a *Tálea* se repita a partir do meio do *Color*. Os motetes compostos dessa maneira eram denominados motetes *issorítmicos*, técnica esta que também se aplicava a composições de outras formas musicais.

É interessante uma certa comparação entre esse período, e o dodecafonismo no nosso século. Sabemos que assim como o *Color* e a *Tálea*, no dodecafonismo trabalha-se com uma série de doze notas que é repetida (com todas as suas variações imitativas) ao longo da peça visando dar unidade à peça, e no serialismo mais amplo nós também temos a repetição de uma série rítmica. Tal comparação vê-se menos distante, ao percebermos que tanto em nosso século, como no séc. XIV, ampliou-se enormemente o campo de possibilidades rítmicas e melódicas, surgindo então a necessidade de um novo sistema de estruturação.

Coincidentemente, os períodos em que havia uma inovação e que assim descreviam o acontecimento como "Arte Nova" aconteceram a cada 300 anos:

1300 – ARS NOVA

1600 – LA NUOVE MUSICHE

1900 – A NOVA MÚSICA

As variações imitativas acima mencionadas no dodecafonismo, têm as mesmas características da imitação canônica de séc. XIV. O cânone, um dos principais métodos de composição da época, baseava-se na imitação de determinada melodia, ou trecho melódico por outra voz, podendo serem estas imitações por movimento direto, ou variadas como inversão, retrógrado, inversão do retrógrado, aumento e diminuição rítmica. No séc. XIII já encontramos exemplos de imitação por movimento direto e até por movimento contrário (inversão), sendo esta muito mais raro. Mas se todo este acontecimento era apenas um começo, vale a pena ressaltar a música italiana do séc. XIV, que emprega com maior frequência os processos de imitação, prenunciando desta forma a Renascença.

Essas técnicas imitativas são encontradas em diversas formas musicais da época como o próprio cânone, o motete, a caccia, e outras. Outra importante inovação da *Ars Nova* foi o tratamento melódico.

As quintas, quartas e oitavas paralelas, que até o século XIII era comum, foi começando a ser deixado de lado pelo uso de terças e sextas. As melodias foram ficando menos "duras" e mais elaboradas, e o uso de dissonância foi deixando de ser um acaso, assim como a harmonia deixou de ser uma coincidência momentânea de duas melodias independentes e iniciou-se um pensamento em tríades. Voltando à melodia, falemos de uma característica importante, que foi a Música Ficta.

A Música Ficta (música falsa) era o nome atribuído à prática da alteração cromática de determinada nota da melodia. Sabemos que para evitar o trítone Fá – Si, era admitido o Si bemol, alteração esta muito utilizada já no séc. XIII. Nada era indicado na música, cabendo ao intérprete aplicar a alteração de acordo com as regras, supondo-se que ele as conhecesse. Dessa forma foi aceita e explicada como prática comum no Tratado *Ars Contrapuncti*, atribuído a De Vitry, e De Muris no Tratado *Ars Discantus* formula regras simples e exatas para sua aplicação. Com o tempo esta prática foi se ampliando, até que em 1320 já eram admitidas alterações cromáticas em quaisquer notas da escala. Dessa forma cada modo foi perdendo as suas características, resultando numa condensação em dois tipos principais, o Modo Maior e o Modo Menor, e em última instância nas escalas Maior e Menor que conhecemos hoje, cuja base para composição estabilizou-se no começo do século XVIII.

Uma outra característica melódica foi o fato de a melodia principal não estar necessariamente no tenor, mas nas vozes superiores. Surge também o contratenor, que nada mais é que uma segunda voz cuja combinação contrapontística com o tenor vai ser a base da construção polifônica das obras, em justaposição ao tradicional tenor. Não se pode dizer que o contratenor seja um voz mais grave pois, há inúmeros cruzamentos das vozes. Ambos são instrumentais na música francesa, porém encontramos tenores e contratenores vocais na música italiana.

A *ARS NOVA* francesa muito influenciou a música italiana como podemos constatar no emprego da isoritmia em madrigais de Landini, porém reconhece-se na música italiana um estilo próprio, uma linha estilística independente, e não simplesmente um prolongamento da *ARS NOVA* francesa.

Outros países como Inglaterra, Alemanha e Espanha, deixam de ser citados não pelo fato de não haver produção musical nesses países porém, mais pelo fato de que suas produções não atingiram a importância do ponto de vista quantitativo e qualitativo da produção musical francesa e italiana do séc. XIV.

BIBLIOGRAFIA

Kiefer, Bruno. "História e significado das formas musicais". Editora Movimento, 5º edição.

Grout, Donald Jay. "História de la musica ocidental". Editora Alianza Música.

Lovelock, William. "História concisa da música". São Paulo: Martins Fontes Editora, 1987.

Fischer, Kurt Von. " On the technique, origin, and evolution of italian trecento music". In *The Musical Quaterly*. Ed. Paul Henry Lang. N. York: G. Schirmer