



UNIVERSIDADE
ESTADUAL de LONDRINA

LUCAS FERNANDES DE PAULA

HISTÓRIA DOS MODOS GREGOS:
HISTÓRIA DA ESTRUTURA DOS GÊNEROS MUSICAIS
GREGOS

LUCAS FERNANDES DE PAULA

HISTÓRIA DOS MODOS GREGOS:
HISTÓRIA DA ESTRUTURA DOS GÊNEROS MUSICAIS
GREGOS

Dissertação de Mestrado qualificada e defendida junto ao Programa de Pós Graduação em História Social da Universidade Estadual de Londrina, na Linha de Pesquisa de Práticas Culturais, Memória e Identidade, obtido título do curso completo.

Orientador: Prof. Dr. Alberto Gawryszewski.

Londrina
2015

**Catálogo elaborado pela Divisão de Processos Técnicos da Biblioteca Central
da Universidade Estadual de Londrina**

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)

P324h Paula, Lucas Fernandes de.
História dos modos gregos : história da estrutura dos gêneros musicais gregos /
Lucas Fernandes de Paula. – Londrina, 2015.
443 f. : il.

Orientador: Alberto Gawryszewski.
Dissertação (Mestrado em História Social) – Universidade Estadual de Londrina,
Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História
Social, 2015.

Inclui bibliografia, índice e glossário.

1. Música e história – Teses. 2. Música modal grega – Teses. 3. Gregos – Teses.
4. História social – Teses. I. Gawryszewski, Alberto. II. Universidade Estadual de
Londrina. Centro de Letras e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em
História Social. III. Título.

CDU 930.1:78

LUCAS FERNANDES DE PAULA

HISTÓRIA DOS MODOS GREGOS:
HISTÓRIA DA ESTRUTURA DOS GÊNEROS MÚSICAIS GREGOS

Dissertação de Mestrado qualificada e defendida junto ao Programa de Pós Graduação em História Social da Universidade Estadual de Londrina, na Linha de Pesquisa de Práticas Culturais, Memória e Identidade, obtido título do curso completo.

BANCA EXAMINADORA

Orientador: Prof. Dr. Alberto Gawryszewski.
Universidade Estadual de Londrina – UEL.

Profa. Dra. Terezinha Oliveira.
Universidade Estadual de Maringá – UEM

Profa. Dra. Angelita Marques Visalli.
Universidade Estadual de Londrina – UEL

Londrina, 02 de abril de 2015.

Dedico a minha tia que tem o mesmo nome da padroeira dos músicos, Cecília, a George Lafit, pelo legado de oralidade dos ensinamentos modais, aos professores da linha do mestrado de História e do dep. da Uel, especialmente meu orientador por anos a fio, o Prof. Dr. Alberto Gawryszewski, ao dep. de Música da Uel, e a todos que compuseram a cultura clássica dos gregos no Brasil, e se ocuparam em enriquecer seu legado, os que se comprometeram e foram os porta vozes desta história rica, História Clássica, Matemática, Literatura, Arqueologia, Ciência e Filosofia Clássicas e Modernas, Música Popular e Clássica.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus, ao meu orientador, não só pela constante orientação neste trabalho, mas sobretudo, pela sua amizade, por anos a fio, ao Prof. Dr. Alberto Gawryszewski, a Profa. Dra. Zueleide de Paula, Profa. Dra. Monica Selvatici, aos Professores de História Medieval, Profa. Dra. Angelita Marques Visalli, que apresentou-me ao medievalista, ao Prof. Dr. Elimar Plínio, quem colaborou muito no trabalho, aos Professores de Antiga, Teoria, Moderna, Contemporânea, América, Brasil e Educação, Profa. Renata Barbosa, Prof. Dr. Gabriel Giannattasio, Profa. Dra. Silvia Martins, Prof. Dr. José Miguel Arias Neto, Prof. Dr. Alfredo Oliva, Profa. Dr. Ana Heloísa Molina, Prof. Dr. Jozimar Paes de Almeida, Prof. Dr. Rogério Ivano, Prof. Dr. Francisco Ferraz, Prof. Dr. André Joanilho, Profa. Dra. Silvia Lenz, Profa. Dr. Sonia Lopes Adum, Profa. Dra. Edmeia Ribeiro, Profa. Dra. Claudia Martinez, Prof. Dr. Hernan Ramires, Profa. Dra. Isabel Bilhão, Profa. Dra. Célia Regina, Prof. Dr. Cristiano Simon, Profa. Dra. Regina Alegro. Profa. Dra. Márcia Teté. Dra. Cassilda, Celina Negrão, Fumiko Kayano, Rosely Fernandes, Rosimery e Ricardo, das secretarias. Os Professores de Música que também deram suporte à pesquisa, Prof. Dr. Tadeu Taffarello, que ofereceu muito suporte nas aulas ministradas concomitante ao mestrado no dep. de Música da Uel, e deste dep., Fúlvia Lucas Viera, pelo envolvimento com a linguística, por salvar minha vida, por cantar para mim. O Prof. Mario Loureiro, e a Profa. Dra. Alice Marques, de Brasília, todos os maiores contribuidores, além do Prof. Dr. Weber, de Filosofia, e a todos meus familiares, em especial minha tia Cecília, que tem o mesmo nome da padroeira dos músicos, em também o tio Sérgio e Caio, e todos os outros familiares que ajudaram nesta caminhada, ao meu irmão Victor que muito me ajudou, meu pai, meus avós, tios, primos, irmãos pelos incentivos musicais e aos colegas que ajudaram com a vivência e aprendizagem nesta pós, sobretudo as turmas de História desde à graduação, principalmente o Giovan pelo lado da Antiga, as turmas do mestrado, os veteranos e calouros. A Geografia pelas viagens, parcerias, incluindo o Prof. Dr. Cleuber Moraes Britto e todos os professores da geo, as turmas da Filosofia, das Ciências Sociais, das Letras, da Música, sobretudo os primeiros anos, colegas da aula do Taffarello. Gostaria de agradecer também algumas pessoas que contribuíram para que essa obra fosse possível. O pessoal das Bibliotecas da Uel, do R.U., sebec, dos clubes de xadrez, a turma do beco, das cantinas, Ezequiel,

Ronie das Letras, das repúblicas, Hugo, com a biblioteca de Filosofia, Pé de Pano, Brunão da bio, Vitinho e Marvado da Matemática, o pessoal da Full House, Kinoart, Mioto, e também, o filósofo Douglas, o Pedro, o Andreson, Carlinhos, Michelly, e Carla, e o finado sr. Vicente, que com parcimônia emprestaram o computador, pelos cafezinhos e hospitalidades, e Hocket Pocket, Ticiano e cia. Pelos instrumentos musicais e comparecimento na defesa. a esta cidade e as pessoas que contribuíram, entre as caronas e os estudos, as atividades culturais no cequinha, e aos músicos que passaram e passarão pela estrada, a Joyce Cândido pelos ótimos shows neste período. Thiago Munhoz, Victor Martins Fijo, Victor F. de Paula que tocaram em Lins uma apresentação de modos gregos e um ótimo repertório, e tantos outros que fazem a trilha, a coletividade helênicia de São Paulo e da Grécia, que nos apreciou em Lins, cidade que nesta trajetória possibilitou a utilização dos espaços da cultura material grega no Brasil, representada pelos amigos missionários da ordem F. M. C., na pessoa da Irmã Makrina, Irmão e Padre Nectários, a toda a comunidade que ajuda na manutenção deste nosso patrimônio, incluindo os clubes sociais e órgãos municipais atuais e os de anos anteriores, e a todos que se interessam pela cultura grega, a cultura grega no Brasil, Prof. Dr. Pedro Paulo Funari, pelo trabalho e palestras, os departamentos e todos os servidores. A quem se interessou nos estudos de história da música e os modos gregos, aos músicos de todas as estéticas já intercambiadas, que se interessam neste estudo, e aos que acompanhei na igreja, desde o George Lafit, quando comecei a tocar violão e conheci essa musicografia, ao grupo antigo com quem fui aprendendo, e todos os músicos das paróquias que toquei depois, incluindo o Padre Roque em Londrina, pela prática e exercício do acompanhamento modal, e a todos os músicos que tocaram pelo prazer da música pela música, nas bandas, festas e na Universidade e demais espaços. Agradecimentos especiais: Fit, C , Valéria, Tiago Nicodemo, Eduardo, Diogo Mesti. Família Zarvos, o professor, diretor, ator premiado Grego Deftereos, família ialense. IPHAN, MINISTÉRIOS DA CULTURA E EDUCAÇÃO, UNESCO, GOV. FEDERAL. Milene Félix e sua família no início, meu irmão durante, e meu pai no fim, e o Lucas. Profa. Dra. Terezinha de Oliveira, por enormes contibuições, e ao público em geral. Principalmente a todos os referenciados nesta obra que permitiram sua existência. Edgar de Souza, Amigos de A. T.. Obrigadíssimo a você, caro (a) amigo (a) leitor (a)!

“Não existem métodos fáceis para resolver
problemas difíceis” **René Descartes**

DE PAULA, Lucas Fernandes. **História dos modos gregos**: história da estrutura de gêneros musicais gregos. 443 f. 2015. Dissertação (Mestrado em Historia Social) - Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2015.

RESUMO

A pesquisa que se desenvolve sobre a história da música tem por objetivos gerais, compreender, explicar, diversas medidas do objeto de análise: os *modos gregos*. Especificamente, os objetivos constituem narrativas historiográficas que permitam refletir, no tempo, conteúdos relacionados, e uma história da música perpetrada sob a lente dos chamados modos gregos; pensar o conceito de modos gregos em seu envolvimento com conhecimentos teóricos e práticos em Geografia, Física, Matemática, Filosofia, Letras, e claro, com a História em seu papel de fornecer, através do diálogo propício entre fontes selecionadas, uma série de esclarecimentos sobre o que veio a ser chamado popularmente de modos gregos, entendidos de um modo geral, e, contemporaneamente, enquanto uma espécie de manual do guitarrista que evanesce de uma história sobre os gregos, ou como um curso intradutório de música, aqui dissertada. Se verá que envolve até mesmo seitas e pitagorismo. Revisita historiografias, permite encadear eventos de forma lógica e coerente, assimilar as origens deste sistema musical, revelando aspectos caros ao leigo e ao estudioso do tema, esclarecendo pormenores negligenciados, fundamentando e desmistificando os erros e dúvidas mais importantes no que se refere à história que envolve este conhecimento técnico e sensitivo, e demonstrando uma linguagem cultural distinta e própria, com signos singulares que são transmitidos, e, sobretudo, através da oralidade. Secundariamente, o conteúdo deste sistema possui uma linguagem particular que remonta ao tempo e espaço dos antigos gregos, e que atravessa toda a história ocidental ao longo do tempo, com transformações, no que diz respeito à grafia simbólica desta linguagem originalmente mnemotécnica, também conhecida por modal grega, onde uma introdução orienta o conteúdo geral do trabalho, o desenvolvimento pontua a cultura grega antiga, em que os resultados maiores estão no conteúdo da literatura e arqueologia, clássicas, comparando suas fontes com outras fontes antigas, mais orientais; se traça um panorama do legado grego na Idade Média, sobretudo para a igreja cristã; revela-se a parte mais importante da quantidade deste legado sobre a renascença do pensamento grego na arte, o seu panorama, o relativo declínio da música modal grega frente ao território tonal, a inspiração humanística nos gregos, e as transformações na grafia modal grega histórica que se conhece hoje. Trata de convenções modernas, e traz resultados encontrados na simetria com o sistema de modos gregos, questões de afetos, estética e método encontradas nos filósofos alemães mais clássicos, dentre os quais, Kant, Hegel, Schopenhauer, Nietzsche, e Adorno, e sua crítica, que se preocuparam com os gregos e com os modos gregos, além de método orientado por clássicos da história metódica, e da história cultural francesa. Trata de compositores e estudiosos do modalismo grego no século XX, trazendo novas perspectivas e a pós-modernidade, além da historiografia acadêmica estrangeira e nacional, tratadas multidisciplinarmente. Destaca obras e sujeitos, serve à consulta, pesquisa, estudo, apreciação. Traz figuras imagéticas. No apêndice, inclui-se um tratado, em partitura: modos gregos em coleções diatônicas...

Palavras-chave: Modos. Gregos. História. Música. Modal.

DE PAULA, Lucas Fernandes. **History treaty musicgraphy modal greek**: history of the music and Greek modes. 2015. 443 p. Dissertation (Master's in Social History) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2015.

ABSTRACT

The research that develops on the history of music has general objectives, understand, explain, various measures of the object of analysis: the Greek modes. Specifically, the objectives are historiographical narratives that allow us to reflect, the more expensive content related a story of music perpetrated under the lens of the so-called Greek modes; think the concept of Greek modes in their engagement with theoretical and practical knowledge in Geography, Physics, Mathematics, Philosophy, and of course with history in its role of providing, through enabling dialogue between selected sources, a number of explanations about what came to be popularly called the Greek modes, understood in general, and, simultaneously, as a kind of manual that guitarist evanesce a story about the Greeks, or as a introduction's music course, roughly. We will see that even involves sects and Pythagoreanism. Revisit historiographies allows chaining events logically and coherently assimilate the musical origins of this system, revealing expensive to the layman and scholar theme aspects, clarifying details neglected, reasoned and demystifying the mistakes and most important questions regarding the story this involves sensory and technical knowledge, and demonstrating a distinct cultural and language itself, with unique signs that are transmitted, and especially through orality. Secondly, the content of this system has a particular language that dates back to the time and space of the ancient Greeks, and that the whole history over time, with changes in regard to symbolic spelling mnemonics Originally this language, also known as modal Greek, an introduction which guides the overall content of the work, the development is punctuates the ancient Greek culture where the greatest results are the content of literature and classical archeology, comparing her with other ancient sources, most Eastern sources; presents an overview if the Greek legacy in the Middle Ages mostly to the Christian church; reveals the most important part of this amount on the Renaissance legacy of Greek thought in its art scene, the relative decline of the Greek modal music front tonal territory and humanistic inspiration in Greek, and the changes in modal Greek spelling that historical know it today. Deals with modern conventions, and brings results in its relative similarity to the Greek system of modes, issues of affect, aesthetics and method found in most classical philosophers, among them, Kant, Hegel, Schopenhauer, Nietzsche, Adorno, who worried about the Greeks and the Greek modes, and method-driven and methodical French cultural history classics. Deals with composers and scholars of modalism in the twentieth century, bringing new perspectives and postmodernity, and contain a dialogue between sources on this topic in the Brazilian academic historiography in a multidisciplinary work. Historiography is wide and gathers the greatest classical works and among subjects around the object, served consulting, research, study or appreciation of a culturally historical work. Still serves as a treaty, containing a systematic score of Greek modes. And compiles audios to hearing the song inspired by the Greeks throughout history, and other media to *Greek modes*, form of the Trate.

Key-words: Modes. Greeks. History. Music. Modal.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1-	Simpósio. Dourin. Museu de Berlim	49
Figura 2 -	Lição musical. Dourin. Museu de Berlim	50
Figura 3 -	Músicos e musicografia do <i>link</i> da <i>Internet</i>	50
Figura 4 -	Músicos e musicografia do <i>link</i> da <i>Internet</i>	50
Figura 5 -	Foto de Hilde Jensen, Instituto de Arqueologia Pré-Histórica e Malha, Eberhard - Karls - Universidade Tübingen, Alemanha.....	59
Figura 6 -	Músicos de Ur. Arte babilônica.....	78
Figura 7 -	Réplica de instrumento antigo	78
Figura 8 -	Museu nacional de Damasco, Síria: Foto de Dr. Anne Kilmer / Tábua de argila de Ugarito, uma canção babilônica	79
Figura 9 -	Kylix grega de música	83
Figura 10 -	Gêneros e modos gregos.	105
Figura 11 -	Sistema perfeito maior	106
Figura 12 -	Modos gregos (espécies de consonâncias antigas).....	106
Figura 13 -	Partitura interpretada de Epitáfio de Seikilos, Epitáfio de Seikilos, Museu Nacional de Copenhague, inventário de nº 14897 e Papiro de fragmento de canção em Orestes de Eurípedes. Viena, Biblioteca Nacional Austríaca.....	109
Figura 14 -	Imagens medievais	133
Figura 15 -	Imagens medievais	133
Figura 16 -	Modos gregos medievais	134
Figura 17 -	Imagens medievais	138
Figura 18 -	Imagens medievais	138
Figura 19 -	Imagens medievais	143
Figura 20 -	Imagens medievais	145
Figura 21 -	Imagens medievais	151

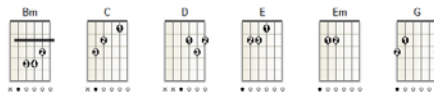
Figura 22 - Imagens medievais	154
Figura 23 - Imagens medievais	155
Figura 24 - Imagens medievais	158
Figura 25 - Sistema de Hexacorde	160
Figura 26 - Imagens medievais	161
Figura 27 - Imagens medievais	162
Figura 28 - Imagens medievais	164
Figura 29 - Imagens medievais	166
Figura 30 - Solmização.....	167
Figura 31 - Imagens medievais	169
Figura 32 - Imagens medievais	175
Figura 33 - Imagens medievais	175
Figura 34 - Esquema matemático de progressões musicais, de Luis Barco	246
Figura 35 - Pintura “Música”, frontispício de The History of the Music Western	338

LISTA DE ABREVIações E SIGLAS

a.C.	antes de Cristo
d. C.	depois de Cristo
A	Lá, por exemplo, o início possível de um modo eólico
B	Si, por exemplo, o início possível de um modo lícrio
C	Dó, por exemplo, o início possível de um modo jônio, ou jônico
D	Ré, por exemplo, o início possível de um modo dórico, ou dório
E	Mi, por exemplo, o início possível de um modo frígio
F	Fá, por exemplo, o início possível de um modo lídio
G	Sol, por exemplo, o início de um modo mixolídio
BBC	Bradcasting House
E.N.D.	Escola de Notre Dame
IPHAN	Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
MTV	Music Television
ONU	Organização das nações Unidas
S.C.	Schola Cantorum
R.F.	Revolução Francesa
T	tom. S ou ST – semitom.
UNESCO	Organização para a Educação das Nações Unidas
USP	Universidade de São Paulo
UFPR	Universidade Federal do Paraná
UFRJ	Universidade do Brasil
UFRS	Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Unb	Universidade de Brasília
UFMG	Universidade Federal de Minas Gerais
UEL	UNIVERSIDADE ESTADUAL DE LONDRINA

LISTA DE SÍMBOLOS

- # - sustenido, símbolo moderno que designa ruptura do tom de forma ascendente, em caráter enarmônico, formando um meio tom (cifra/partitura).
- ♭ - bemol, símbolo moderno que designa ruptura do tom de forma descendente, em caráter enarmônico, formando um meio tom (cifra/partitura).
- ⏸ - bequadro – suspensão de acidentais (partitura).

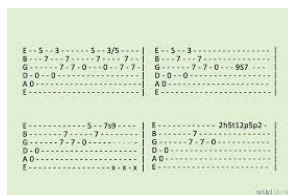


*Siriologia desconhecida.

acordes no violão



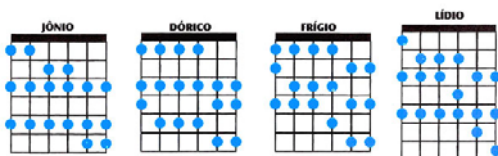
elementos de partitura, com, pauta, clave de sol ou fá, mínima, semínima, breve, semibreve, colcheia, semicolcheia, etc.



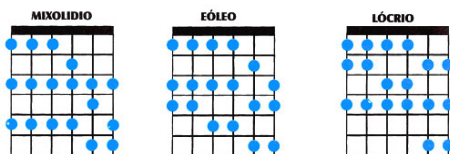
ex. tablatura para digitação e ornamentos.

	Notação Ars nova	Equivalente moderno
Modos	Perfeito	♩ = ♩ ♩
	Imperfeito	♩ = ♩ ♩
Tempos	Perfeito	♩ = ♩ ♩
	Imperfeito	♩ = ♩ ♩
Prolações	Perfeito	♩ = ♩ ♩
	Imperfeito	♩ = ♩ ♩

- solmização medieval, símbolos básicos.



Os símbolos gregos discutíveis não.



-notação moderna para modos gregos. Lista de siglas:
outros símbolos gregos (notação moderna), notas musicais (certos).

Fonte: (Modos Gregos no violão. Fit, 1999).

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO – SOBRE A HISTÓRIA DOS MODOS GREGOS	14
CAPÍTULO 1 – OS MODOS GREGOS ANTIGOS	38
CAPÍTULO 2 – O LEGADO DOS MODOS GREGOS NA IDADE MÉDIA	130
CAPÍTULO 3 – OS MODOS GREGOS NA RENASCENÇA	176
CAPÍTULO 4 – O TONALISMO MODERNO E MODOS GREGOS OCULTADOS	231
CAPÍTULO 5 – O MODALISMO GREGO NO SÉCULO XX, E PERSPECTIVAS.....	307
CAPÍTULO 6 – CONCLUSÃO	350
 APÊNDICES	 386
APÊNDICE A	387
 ANEXOS	 389
ANEXO A	390
ANEXO B	398
ANEXO C	399
ANEXO D	401
 REFERÊNCIAS.....	 404
 BIBLIOGRAFIA CONSULTADA	 407
 GLOSSÁRIO	 411
 ÍNDICE REMISSIVO	 428

INTRODUÇÃO - SOBRE A HISTÓRIA DOS MODOS GREGOS

Este presente trabalho acadêmico de história é científico/artístico, e Sadahzinia é a musa, grega, inspiradora do historiador que escreve, desde já, uma pesquisa narrada de sua experiência com a Musa, ou seja, a música. Sadahzinia foi uma descoberta musical e histórica. Esta mulher pode ser considerada o primeiro aedo da história grega. O aedo é o ser cantante, e declamador de poesia, e vem acompanhado por elementos musicais melódicos, rítmicos e coreográficos. O *rap* é uma estética musical representativa que possuiria raízes possíveis em descrições de clássicos antigos, onde seria identificável inclusive uma métrica homérica *rapsódica*. Desconstrução histórica das origens desta prática cultural: tal qual Michel Foucault, em *As Palavras e as Coisas*, e toda a fase arqueológica deste historiador e filósofo, para fazer esta primeira reflexão, a das origens possíveis a que se remonta esta prática, atribuída recentemente pela explicação semântica *rhyme and poetry*, ou *rap*, pelos praticantes norte-americanos, africanos, ou jamaicanos, uma alusão à origem do nome deste gênero musical, mas, talvez, não de sua prática específica, efetivamente, o que a caracteriza. Um estudo clássico pode sugerir origens muito mais antigas para este gênero e prática cultural. E insere questão de gênero: Na história cultural grega, percebe-se que as mulheres participavam de coros em espetáculos teatrais e musicais, no entanto, o aedo que sempre foi relatado, era homem. A história social em revelar como foram mantidos os elementos desta prática cultural, reconhece, valoriza e estuda este fenômeno cultural antigo, na pós-modernidade, como protagonizados por uma mulher. Primeiro relato: O aedo apenas canta. Sadahzinia é acompanhada de modos gregos, no violão (o rap com violão, por si só, é um fenômeno diferencial, praticamente singular), muito possível uma derivação indireta da lira, e direta da *khitara*. E há ainda o elemento rítmico. Cada elemento é realizado por uma única pessoa, como tarefas divididas pelo grupo social. Em sua obra, Sadahzinia é acompanhada por coros, feitos por um homem, ou homens, em que se observa pela primeira vez na história dessa prática, de origens pouco compreendidas nestes termos, uma inversão de gênero significativa, que confere uma mudança de pelo menos doze séculos na história dos gregos (as). O historiador que narra este acontecimento realizou um estudo de modos gregos, o objeto deste estudo, uma convenção musical mais antiga, e diferenciada. A essência e a identidade desta abstração de uma linguagem em detrimento de outra não pode

ser considerada comum. Pois os músicos, em sua maioria, os que estudaram algo de modos gregos, também conhecem outras linguagens e com mais tempo de dedicação, o que impediria de compreender o sentido antropológico e semiótico de um praticante com maior exclusividade em modos gregos, mais raros, na história que se singulariza. Modos gregos estão sumindo dos livros. E os violonistas, e outros instrumentistas, que acompanham Sadahzinia, foram identificados como praticantes desta mesma estética, se tornando uma referência histórica aqui. Se não se falou que a origem do *rap* pode ser grega, mas jamaicana, ou norte americana, é algo para refletir com base: não seria este a origem do nome, apenas? E da prática? A literatura clássica de Homero relata elementos separados: declamação (aedo), introduzidos por um sujeito melódico (o fêmio), e elemento(s) rítmico(s) (dançarinos e percussionistas). Coros eram comuns. Além disso, a declamação, que às vezes era cantada, normalmente era declamada com hexâmetro, idêntico a parte significativa dos *raps* contemporâneos, declamados. Passagens descrevem as batalhas de poesia entre Telêmaco e os pretendentes de Penélope, sua mãe, em Ítaca, no primeiro volume da *Odisseia*, chamado *Telemaquia*. Não seria uma definição de prática cultural perfeitamente convergente ao que hoje se conhece como *rap*, em seu aspecto de prática cultural, com características bem claras? Independente de contexto social. Muito se fala também que os modos gregos estão relacionados mais a estética do *blues* e do *jazz*. Podemos incluir o *rap* que possui até mesmo uma maior predominância de gêneros diatônicos a fugas bem específicas dos modos gregos. Por exemplo, as *blue notes* do *blues* trabalham microtonalidades dentro de orientações modais, e o *jazz* virtualmente experimenta estes modos em uma sociologia de alturas mais complexa. Já o *rap* trabalha consonâncias e dissonâncias modais gregas por predominância e de forma muito contrapontística, uma vez que há a dialética entre sonoridades, instrumentos musicais e vozes, em uma pulsação modal grega de força notavelmente expandida. Portanto, a primeira cantora de *rap* da história da Grécia, um *rap* com violão, ajudaria a chamar a atenção para o imperceptível ou mesmo, ainda, o negligenciado? Aventuras narradas pelo *rap*, a sua poesia, ora lírica, ora perturbadora, a batalha de rimas declamadas, eram um componente que podem se encontrar nas descrições de Homero. E o estilo de narrar em terceira pessoa e invocando as musas desde já numa história própria e de todos, mexendo com a razão e a sensibilidade, é, aqui, uma escolha ao estilo de Homero, Hesíodo,

Heródoto, Tucídides, e terá uma boa dose de pitagorismo, platonismo e aristotelismo. Mas não são apenas essas as escolhas. E o *rap* não é também a única estética neste trabalho que se inicia, pois se compreenderá como os modos gregos estão como componente central de tudo o que se compreendeu por música, em geral, ao menos na parte ocidental do mundo até o século XIX. Ainda permanecem, hoje – ocultos. A história como constituição de um saber científico que revela uma gama de variedades de escrita dos emblemáticos contribuintes da história científica e cultural, sistematizada no século XIX, e novamente teorizada no século XX, pelas Escolas Francesas, dentre elas a *Analles*, a história científica que constituiu a nova história, e, no Brasil, perspectivas influenciadas por tais modelos e novos paradigmas, reforçarão esta pesquisa. Necessariamente, está presente a noção de que a literatura de Homero é anterior ao período neolítico, situada cronologicamente no final do paleolítico inferior, e deste período, só existem fontes sobreviventes dessa civilização grega. Uma descoberta arqueológica de uma espécie de “flauta” no Oriente Médio, com furos que ressoam as notas de como ficou conhecida, depois, pela designação de escala grega, que caracteriza modos gregos, por suas medidas, ou seja, flauta datada de alguns milênios antes da sociedade helênica e que permite supor que, naqueles tempos, o homem era nômade, vagava como um caçador, e neste período descobre a música, e passa a dominar o fogo. Revolucionários, estes fatores devem ter influenciado a vida deste homem paleolítico em muitas ordens, dentre as quais, culturais, que deve ter descoberto primeiramente a música, e talvez, por milênios batucou e soprou lamentos para seus mistérios divinos. O domínio do fogo, deve ter logo sido um fator ainda maior de transformação. E com a roda, a primeira revolução técnico-tecnológica. Dessa forma pôde se tornar menos nômade, quando passou a assar os animais caçados e a música deve ter se tornado um motivo de celebração e alegria. Possivelmente, ele descobre a fermentação de uvas, embriagando-se. Portanto, a música já poderia estar sendo desenvolvida, mas as provas desse feito histórico, só podem ser conferidas nessa civilização grega de Homero, que poderia ser mais precoce que outras civilizações, ou, mais preocupada em legar esta experiência aos outros seres humanos de outros tempos vindouros. Os gregos que narraram suas epopeias, teorias e diálogos dessa forma, nunca em primeira pessoa, é uma marca que deve permanecer nesta obra, pois como Galileu Galilei lembrou que Isaac Newton precisou subir nos ombros dos gregos para ver além, aqui este é o “espírito da

coisa”. Não impregnar de modernismo e contemporaneidade esta história, a princípio. Nos ombros não apenas dos gregos, mas de toda a noção de história cultural que se constituiu, em grande consonância com os gregos, e alguma dissonância crítica; pretende-se mostrar uma obra que, não está, e nem estará, acima de nenhum destes, aos que, se predispôs este historiador em subir os ombros, pois com as chaves que estes autores, ao longo de toda a história, proporcionarão, através desta leitura, a abertura de portas de um universo particular, com muita abstração, muito sentido, pouquíssimo tratado na ciência histórica, muito embora isso seja algo totalmente possível. Tratando-se de fontes, inclusive. Trabalhar os modos musicais gregos na história, uma *Paideia* de música histórica, mais especificamente nesta pesquisa; forma uma semiótica dos modos gregos, mas buscando a tudo. Propositadamente em consonância com os melhores debates da história cultural nas proposições que seguem esta linha. Seria impossível não preencher a necessidade que este tema merece na história. Necessidade que pôde ser sanada pelo historiador enquanto uma pesquisa histórica e investigativa com resultados e métodos históricos descritos, dentre outros métodos mais. A trajetória dos modos gregos na história será vista, portanto, não apenas com o *rap*, dentre tantas estéticas possíveis, mas foi escolhido para o início desta história, situando na pós-modernidade grega primeiramente e em sua cultura original, para seguir tratando da história de forma linear desde os gregos mais antigos, passando pelo mundo medieval, o renascimento, até Johannes Gutenberg inventar a imprensa, Johann Sebastian Bach inventar o *Cravo Bem Temperado*, e a linguagem moderna tonal ser criada e culminar no surgimento de uma indústria cultural da música. Dessa forma, se verá a permanência dos modos gregos na modernidade, na música e na Filosofia, e, a pós-modernidade rompendo com tudo isso. Os exemplos tomados farão voltar aos gregos – tempo presente. Embarque numa “viagem pelos tempos”...

O estudo deste mestrado propiciou adentrar este território, com prerrogativas da história, sobre um objeto já debruçado fora do âmbito acadêmico por alguns anos, uma pesquisa particular e própria deste historiador vivente, que nunca deixou de estudar os modos gregos, inclusive durante sua graduação de História, quando os modos foram preanunciados no trabalho de conclusão do curso da graduação, e se vislumbrou sua carga simbólica e a possibilidade de se narrar esta experiência na história. Será preciso justificar desde já, que ficaram de fora trabalhos importantes sobre modos africanos, árabes, chineses, indianos, e outros

orientais, também com seus extensos detalhamentos na prática cultural da música modal – não somente grega, quando se frisa desde já que este trabalho não é eurocêntrico, mas entende as limitações próprias do conhecimento ocidental para com os conhecimentos orientais, uma limitação que procura dar atenção aos pontos que deixariam esta história eurocêntrica, limitação que a história vem dissolvendo e ampliando sua consciência histórica, quando se sabe que o recorte espacial é ocidental, e nunca mundial ou universal, uma vez que é uma cultura ocidental. Momentos de abordagens lembrarão isso: se fossem totais, seria eurocentrismo. Entretanto, a história de *modos gregos* é no sentido de oferecer uma visão especializada dos conceitos de *modal grego*, e, nesse campo, neste recorte específico, se procurou acurar tudo o quanto fosse disponível, chegando a atingir um leque de fontes considerável para dimensionar este objeto. Cultura grega na música seria por consequência, também o objetivo desta obra, onde se buscou as mais visíveis influências do povo grego na música. Necessariamente, enfatiza-se por hora, que somente com o auxílio da matemática, que tudo indicou que Johann Sebastian Bach estaria dentre os artífices na *quase morte da música modal grega* (em sua concepção dominante, e Guillaume de Machâut, Franchino Gaffurio, Jean-Philippe Rameau, Heinrich Glareano, e outros), e que o tonalismo advindo em contraposição do modalismo antigo, medievo, e até certo ponto renascentista, matematicamente alterou sua existência plena como existe no Oriente em grande parte do globo, no detalhe da invenção de novos instrumentos, com tensões diferentes que passam a trabalhar a mesma lógica em progressões distintas, o que em nada descaracterizou a lógica dos modos gregos, quando próximo ao período iluminista, dos romances, das óperas e das sonatas. O tonal, se verá, é o fruto dessas mudanças, uma linguagem musical que possui a lógica modal grega contida ocultamente em novas *musicografias*, em que consistirá um envolvimento análogo com setores da *linguística textual*, da *fonética*, e da *semântica interpretativa*, para facilitar a compreensão do campo exato que envolve problemática pouco abordada...

Nos termos de uma contraposição entre uma cultura popular e uma cultura erudita, que está nas discussões de historiadores da cultura, dentre os quais, Carlo Ginzburg, e estas delimitações estão bem presentes na definição do que veio a ser chamado de modal, também alimentam análises. Uma explicação simples, é que na Índia existem outros modos musicais, preservados em parte, e não se usam partituras. Isso é um fenômeno do terreno dos modos, mas se verá que os modos,

ainda que não existam plenamente como os gregos idealizaram, eles se assemelham, e para não dizer que estão extintos, vivem nos improvisadores e na sua prática, um pouco escassa, mas permanente, em momentos especiais em que brilham. Também se podem analisar pelo viés da história da linguagem e da própria linguagem como já dito: nos conceitos de *repartição linguística*; ou matemática, que compreende linguagens matemáticas contidas em outras, progressões, raízes, e etc.

Desde Homero foi mencionado um sistema técnico e musical, e nas artes plásticas gregas posteriores não há nenhum tipo de “*partitura*” como se conhece hoje no conceito de escrita: código de leitura que permite se tocar o que nunca se ouviu, quando que o conhecimento modal grego, ainda que possuísse notação, esta não era para leitura simultânea, mas uma técnica de conhecimentos mnemônicos teorizados para a produção do fazer musical livre de leitura, e se verá que pergaminhos pintados como que “contidos nos pensamentos do homem” foram retratados em artes de pintura, não deixando nenhum indício de *leitura musical simultânea*. **Frisa-se** que essa seria a maior **definição** de **música modal**, e no caso do *modal grego*, especificamente, uma vez que identificado que na Grécia Antiga não se usava este tipo de escrita, mas outro diferente, bem como na Índia e outras partes do Oriente em que a música permaneceu modal, não existindo a modalidade musical do tipo de *partitura*. Gregos antigos não liam ou se orientavam por estes escritos, mas eles estavam presentes nos cantos superiores de pinturas, acima das cabeças dos humanos, como algo estudado teoricamente e memorizado, contido em seu *pensamento* significativo. Este detalhe, aparentemente, foi totalmente negligenciado em qualquer análise e definição da música modal, e, da grega. Embora já houvesse, portanto, notação musical, não é aquela notação que se entende por *partitura* que orienta uma obra pronta, a música com tempo mais ou menos fixo, quando se teria apenas uma lápide misteriosa, e que nada prova. Considerando necessário negar o tonalismo ao máximo neste início, ainda que ele seja bem compreensível até para um historiador, dos mais medianos que fosse, ora. Toda a história parece remeter ao grego em sua origem, e em grande parte. Revisitação da cultura grega que é este trabalho, a contribuição talvez se faça excelente, uma vez que foram identificadas duas modalidades cognitivas bem distintas, a da leitura da escrita musical em outra modalidade, mais recente, advinda de tempos modernos no Ocidente, e da assimilação teórica decorativa tipicamente do modal grego. Tratado principalmente em áreas afins (Música, Filosofia,

Matemática, Antropologia, Letras, Musicologia e outras), sim, aqui se trabalha fortemente a hipótese da grande possibilidade desse tema não ser trabalhado efetivamente pela ciência histórica, e isso não é um fenômeno apenas brasileiro, mas no Ocidente e talvez no mundo todo. Trabalhou-se pelo lado da História, no Brasil, apenas por Fábio Vergara Cerqueira, licenciado em História da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), uma constatação no decorrer desta pesquisa. Seguramente é um tema de território da história não ocupado, carência que busca aqui ser suprida em tal tema, que possui em seu vocabulário costumeiro, os eixos centrais que a própria História *Cultural* trabalha, mas que foi mais trabalhado pelo lado dos músicos, filósofos, filólogos, literatos, musicólogos, sociólogos e, que até os matemáticos penetraram mais, este campo da história. Tudo bem que os historiadores não sejam exímios matemáticos, mas, que não se escape de dominar o próprio campo, uma vez que possível. Mas, a *História da Música* permanece distante da História, e uma repartição da Música, e a *História da Matemática*, idem à História, restrita à Matemática. Não, que este trabalho possa, senão abarcar tudo o que remete ao *modal*, na sociedade, isso seria impossível pelo trabalho de poucos, mas que traga, sim, facilidades e abra a mente para muitos trabalhos sobre o universo *modal grego*, de matemáticos inclusive, e, também nos modos exóticos de outros povos que não o *grego*, que influenciou, a priori, o Ocidente e o mundo da música erudita e *tonal clássica moderna*. Ainda que Peter Burke, e outros historiadores dos mais culturais tenham trabalhado perspectivas musicais, sonoras e outras em âmbito da história, a perspectiva e o conceito de música modal grega não foi lembrada, e muito menos aprofundada. Este seria um fenômeno do esquecimento generalizado, e da memória coletiva dos seres humanos. Memória que foi trabalhada pela história cultural e é, aqui, a condição da existência da forma plena com que este trabalho se apresenta. Em *História e Memória*, do culturalista Jacques Le Goff, a ideia principal que existe é do esquecimento enquanto condição essencial para a lembrança e a própria história. E a memória tem aqui sua íntima relação com a construção de identidades, do encontro da arte com a história, e a memória, presentes aqui, propiciam para a lembrança de algo que seja importante de se trabalhar dentre os historiadores, se tornando contribuições relevantes, especialistas, dedicadas horas de paciência e investigação combinadas à experiência empírica e dialética interdisciplinares. Seria impossível o contrário. E com o que há na História. Sobre a própria área, o

especialista Fábio Vergara Cerqueira produziu um artigo em 2011 e outro em 2013, ambos da *Revista Clássica*. O primeiro trataria de questões éticas e estéticas na teoria do *ethos*, ou seja, como que se fosse a *teoria dos afetos* de Descartes, mas na música. Tratando do contexto da Grécia helenística, o autor trabalha com Platão, Aristóteles e Plutarco em biografias antigas e recentes. Assim o autor enfocou as raízes da pedagogia social, através do ensino de música na polis grega. Tece, nesse sentido, o conceito dos gregos de *kalo-kagathía*, que seria bondade e beleza, que os gregos acreditavam serem virtudes de princípios morais “seja no que se refere à escolha dos instrumentos, dos gêneros, ou dos modos musicais (escalas)” (CERQUEIRA, p. 73-85, 2011). Fábio Vergara Cerqueira fez uma investigação sobre biografias antigas e recentes dos gregos antigos, dentre eles, Platão, Aristóteles e Plutarco. Fontes que são detalhadas também no decorrer desta dissertação. O autor acrescenta que entre os romanos, diferentemente dos gregos, a música não era considerada tão importante. Na Grécia, porém, ela fundamentou a *paidagōgós* (as pedagogias, e os pedagogos, sistema de ensino aprendizagem tradicional herdado).

O autor apresenta noutro artigo, a contraposição que havia no mito entre dois instrumentos musicais gregos antigos, o *aulos* e a *lyra* e narra o mito do paradoxo entre o certame e duelo entre os deuses Apolo e Mársias. Segundo o mito, citado por Píndaro, em *Píticas*, XII; Melanípedes, no *Ateneu*, em Heródoto e Xenofonte; em *Anabasis*; Apolodoro, *Biblioteca*; e Ovídeo, *Metamorfoses* e *Faustos*. Estava presente em iconografias de vasos e espelhos, ápuos, áticos e etruscos, e com referências esculturais em Plínio, o Velho; e Pausânias. Segundo o mito, o instrumento do *aulos* foi inventado pela deusa Atena e foi um presente para Hermes que presenteou Apolo para saldar uma dívida de um roubo de um gado. Mársias teria roubado o instrumento e desafiado Apolo na Lira. Mársias teria perdido um duelo musical, (um conceito claro de usos de modos gregos por dois instrumentistas). O mais virtuoso brilha e pode matar seu adversário no conhecimento. Por isso Mársias morre, pois Atena abandona-o, iluminando Apolo para vencer o duelo, e recupera o *aulos*. Neste mito, segundo o autor, seriam justificadas tantas atribuições maniqueístas sobre os usos do *aulos* e da lira, sendo que o primeiro teria gradativamente conotação mais negativa, e o segundo, um uso mais positivo em porções de literatura grega. O autor inclui as tragédias de Sófocles.

O estudo sobre os modos gregos através da história tem muita importância. Primeiro, porque o conceito de modal que quer se definir é de prática

cultural da música servida de teoria de escalas gregas, e não de leitura simultânea convencional como ocorre com leitura de partituras, além de um conhecimento de apreensão cognitiva por meios decorativos, mnemônicos, e não decodificados por uma linguagem que abarque seu conteúdo em símbolos. O modal como forma de pensar a música, historicamente e ao longo do tempo, sobretudo no Ocidente, tem sido abandonado significativamente por grande parcela dos praticantes, de uma forma geral, da música, em detrimento da linguagem tonal e outras convenções e definições mais agregadas nos últimos séculos. Noções estas que são teoricamente defendidas enquanto equivalentes na eficácia do *modus operandi* da música, muito embora, sejam distintas as formas de se pensar e os processos cognitivos que possibilitam estas práticas musicais, efetivamente. Privilegiou-se o *know how* do conhecimento modal grego nesta obra, como forma de esforço em evitar o empobrecimento cultural da perda deste conhecimento ao longo dos tempos. Menos ênfase tornara-o decadente, singular e mais raro, ou oculto. Contando com poucas, mas valiosas raridades, de ótimos trabalhos na academia estrangeira e brasileira, e que estão, em conjunto, presentes nos últimos capítulos. A ideia é reunir e sistematizar este conteúdo, historiograficamente, nas mais distintas abordagens...

Segundo, é também motivo de grande dúvida filosófica, teórica e prática, visto que possui uma carência de estudos em língua portuguesa que dêem conta de explicar e, ao mesmo tempo, satisfazer as necessidades de explicações do campo historiográfico, através do estudo das fontes historiográficas, caracterizadas, em detalhamentos e riqueza material e teórica. Este detalhamento procurou-se aqui.

Terceiro, por consequência, pela dificuldade na abrangência de matéria que satisfaça a compreensão deste conhecimento, e a pluralidade de possibilidades que seu próprio nome popular gerou sobre o que seriam modos, e o que os gregos têm, de fato, com essa história. No dicionário *Grove*, o mais completo da música, modos são música de escalas. O canto gregoriano, e os papas de nome Gregório assumem, corretamente, que lugar nessa história? Muitas vezes há essa confusão, essa lenda, que será explicada no segundo capítulo. De que formas em suas linguagens se geram equívocos neste saber? Em que se difere esta forma de pensar música? A origem semântica de *modo*, segundo o dicionário de língua portuguesa, remonta à *medida*. Possivelmente a finalidade de qualquer convenção e linguagem cultural é realizar-se, no caso, enquanto linguagem musical, mas as formas de se compreender, típicas de um espaço próprio, aqui alimentam

problemáticas científicas. Um campo muito rico análogo a uma língua na formação de sons (fonética); para ser mais exato, é uma linguagem particular (semântica), com material que permita seus códigos (escrita). A esta parte, existe no papiro uma forma dos modos gregos, e seus códigos em papel nas partituras modernas sugerem outro tipo de texto análogo a um idioma (linguística textual). Trabalham não propriamente as palavras, frases e os discursos tal qual a linguística de Saussure e seus predecessores, dentre os quais Picheaux, Althusser, Breál, Benveniste, ou Foucault, muito embora este conteúdo musical se compare metaforicamente pelos músicos com o termo “*frases musicais*” em que as notas seriam como sílabas e fonemas; a gama de tríades possibilitaria as chamadas “frases”, e as escalas seriam como discursos. Vislumbrou-se que se tornou um espaço a ser esmiuçado, territorializado. Discursos complexos sobre teorias de sensações, estados de humor e outros. Nesse todo, nessa polifonia de vozes históricas, é que se constituiu uma história. Pelo menos em língua portuguesa do Brasil, a contribuição é grande, no sentido de explicar a história e sistematizar de forma explicativa, coerente e comprovativa, este conhecimento, procurando enriquecer culturalmente e propiciar uma série de esclarecimentos, que não se encontram em uma só obra para os brasileiros. Para isso foi preciso partir do particular mundo dos modos gregos, para o universal de fontes, teoria, prática, filosofia, matemática, física, geografia, sociologia.

Em quarto lugar, é preciso referenciar uma hierarquia de sujeitos históricos, tempos e espaços envolvidos que podem ser elencados, dentre os quais, os historiadores seletos que falam a língua cultural que é bem próxima da linguagem usada para abordar o tema modal grego em um âmbito mais geral ou no mais científico, ainda que menos por historiadores, e que, dentre eles, os que fizeram esforço para a compreensão da linguagem musical conhecida por modal grega, de uma forma enriquecedora para a história. Com alguma grande contribuição da arqueologia e da literatura clássicas, essa história envolve desde os sujeitos pitagóricos aos mais recentes cientistas dedicados ao assunto, destacando a enorme contribuição de Donald J. Grout e Claude V. Palisca, o livro que tem sido dos mais reeditados na área da História da Música, é tratado como a maior referência na apresentação deste trabalho. Pouco se falou nos Antigos Livros da Bíblia sobre música, dos quais existem referências da *Bíblia de Jerusalém* e seu índice remissivo, nos primeiros capítulos, e a literatura e arqueologias gregas se apresentam muito superiores quanto a questões históricas e descrições caras para a

história da música. Tratando-se de Brasil, a produção investigada sobre isto se revelou pequena quando comparada às produções estrangeiras, não somente na história, também em outras áreas afins, como já se esperaria, com algumas caras iluminações, e, aqui, esta obra procura dar voz a todas as referências mais importantes que foram encontradas, sabendo que não são poucas, e atravessam milênios (no Brasil, décadas). O objetivo é se tornar uma referência a fomentar a produção sobre os modos gregos no meio científico brasileiro, facilitando muito da dificuldade de abrangência do tema, e não só para Brasil. Não houve na História enquanto ciência, um trabalho mais específico, até o momento, sobre modos – e gregos – mais especificamente. Há algo na Música, na Filosofia, Matemática e, de não somenos importância, na Musicologia, nas Letras ou na Arqueologia. É muito pouco, portanto, seguramente, pelo lado da História. É preciso destacar, como historiador, alguns sujeitos importantes sobre práticas culturais da Grécia: Greco-brasileira, a *Coletividade Helênica de São Paulo* desempenha contribuição em práticas culturais musicais, de dança e outras festas, rituais, ciências e celebrações. Por exemplo, o costume de quebrar pratos de porcelana finíssima e não cortante. Possuem o *Centro Kafavis de Cultura Helênica*, apoiadora desta pesquisa pelos seus profissionais gregos. Os trabalhos sobre a pequena imigração grega no Brasil também são recentes. E amparar qualquer músico, ou leigo, que se sinta atraído pelo universo dos modos gregos é um trabalho de território da história social da música, por ser um fenômeno social transformado e mais uma prática cultural importante relacionada aos gregos, talvez a maior referência a eles no Brasil, juntamente com o teatro, em grandes cidades, e a educação em história, dentre outras referências, mais ilustrativas que qualquer fenômeno. Os grupos humanos necessitam entender, e não se podem compreender muitos pontos em que as explicações expiram em sua complexidade e falta de coesão histórica, e em muitos casos isso é perceptível. É cultural, portanto, logicamente histórico, e mais difícil de visualizar o porquê, até o presente momento, social, pois se verá a gravidade que pode abranger tal temática em termos de sociedade e humanidade de que implica. Nota-se que isso é necessário mais para cultura social dos povos, que para muitos dos músicos, os que sabem bem a linguagem específica de modos gregos, mesmo que desconheçam pontos importantes da história, pois para eles os modos podem funcionar como um conhecimento mágico e secreto, que permitiria nunca se saber de onde poderia vir à possibilidade de saber esta linguagem da música, visto que é

mnemotécnica, ou seja, decorativa por natureza. Não é bem verdade que seja dessa forma, pois quando não se sabem ensinar ou explicar a linguagem corretamente, por não haver a possibilidade do que seria uma espécie de *metalinguagem da música*, satisfatória (e já lembrando a importância dos centenários nos cenários históricos e outras datas comemorativas culturais dos tempos, no caso do tempo presente, completados 40 anos de *Meta-história*, de Hyden White, só para começar a citar os historiadores da linguagem, ainda que tudo o que se escreva aqui não tenha ficado de fora na narrativa, no texto, é preciso assumir a impossibilidade de anular as fronteiras da história com a literatura, sobretudo, Homero), ela praticamente existe por ela só (a música), e fica restrita entre os músicos que a conhecem menos ou mais, nunca podendo simplesmente ser perfeitamente explicada, o que gera uma frustração nos músicos também, pois gostariam de ter as respostas para questões históricas, culturais, sociais, aos seus expectadores, e, portanto, servirá para ambos os lados. A história é simples, mas isso é um típico paradoxo grego contido inclusive nos modos musicais, e se verá este enfrentamento e sua resolução, cíclicos, pois há uma complexidade que não deveria e não deve assustar a ninguém, sabendo-se que é uma história envolvente, esclarecedora, sobre algo que pode ser visto tanto pelo lado da racionalidade, quanto pelo sentimento, ser teórico e prático, ser natural, ou sobrenatural. Dentre outras dualidades e unidades típicas do mundo helênico, do pitagorismo helenístico, da ética ateniense, e, dos imortais épicos helênicos, das grandes epopeias micênicas ou até mesmo, das comédias áticas, que se analisarão.

Esta obra não contará com subtítulos ou subcapítulos, pois embora esteja organizada linearmente e com certa homogeneidade predominante, por vezes existem saltos temporais, para frente ou para trás no tempo, alinearmente narrados.

E deve-se dar destaque ao violão, à guitarra, ao contrabaixo, ao piano (ou teclados, não esquecendo os foles das sanfonas) à gaita e à flauta, como os instrumentos que mais músicos se utilizam desta área do conhecimento modal grego no tempo presente (os mais populares), portanto relacionados também ao conhecimento modal grego, ainda que não se limite somente a esses instrumentos, sendo um conhecimento que contribui para instrumentos musicais de uma forma geral, exceto os de percussão. Citar-se-ão claro, os instrumentos ao longo da história, por exemplo, a *lira* e o *aulos*. Uma pergunta que muitos vão fazer é se os modos chamados gregos, hoje, são os modos dos antigos gregos. Entrementes a resposta fosse sim, relativamente, poderia ser, também, não. No sentido de que se

trata de uma compreensão que permanece do mesmo conhecimento ao longo do tempo, mudando de perspectiva e método explicativo com novas reformulações, mas de umas mesmas proporções musicais, chamadas, majoritariamente, de *gêneros* ou *intervalos diatônicos*, desde Cleônidas. Haverá fontes, pois que as mudanças talvez sejam apenas matemáticas no quanto as progressões, e não no tocante a sua forma básica. É preciso aqui definir que a verdade de se contar a história como realmente aconteceu, é uma noção antiga de Tucídides na *Guerra do Peloponeso*, possível apenas no nível de relato da experimentação, não podendo reportar-se a tudo e reconstruir o passado na íntegra, questão esta que foi paradigmática da *virada linguística*, após a *crise da história* de 1960, quando se pode observar que esse debate traz paradoxos antigos, e, recentíssimos. Razões estas que os matemáticos até poderiam resolver nas progressões e os artesãos fazerem réplicas de instrumentos antigos anulando questões de *afinação* e *tensão* de cordas, que, por exemplo, alteraram as progressões, além de mudanças no material dos instrumentos, e com auxílio limitado do que sobrevive de fonte arqueológica, e se reconstruíssem os modos antigos anteriores ao barroco dos séculos XVI e XVII, e ainda assim não se poderia saber exatamente a música modal grega mais antiga, por não ter sido materializada enquanto fontes sonoras (gravações), que pudessem possibilitar a reprodução desta música com alguma maior precisão, entretanto, jamais com exatidão, pois os tempos eram outros; e o passado, em termos culturais reais, nunca voltará exatamente como aconteceu, porque isso é impossível. No entanto, há como explicar, cientificamente, o conceito de modal para os antigos gregos, e demonstrar como eram explicativos teoricamente e semelhantes aos que se conhecem hoje, servidos de fontes e relatos, e, definir desde já que os modos antigos e medievais, infelizmente, não serão mais possíveis de se exumar com exatidão. Transformada ao extremo, é uma prática raiz que se orienta pela adequação orientada pela rítmica não livre, sobretudo no tempo de Bach (há controvérsias), perdendo-se parte significativa de detalhes na liberdade rítmica que era conferida pela melodia que havia antes, (fora outras questões sociais) com progressões diferentes, que se alteraram um pouco na tensão produzindo pequenas alterações em cada *nota*, e por sua vez, as relações intervalares da música (os modos gregos constituídos), e não se sabe se fizeram perder essa estética que pressupõem trabalhar com os sentidos, de forma que jamais se poderá sentir exatamente, apenas ter uma ideia, e esta já está bem

transformada. No entanto, é preciso ter consciência que de que o modal grego que existe ainda hoje é um legado deste antigo, e muito próximo, embora não exato, a pequena alteração de Bach na progressão matemática os mudou sonoramente com pequenas adaptações no resultado final que serão vistos com mais detalhes com auxílio de um autor da Matemática da Universidade de São Paulo (USP), dentre outros autores. Os detalhes da diferença de *progressões geométricas* e *aritméticas* com *raízes quadradas* e *bases exponenciais* de *números racionais* e *irracionais* que os gregos iniciaram e foram aprofundadas no período do *barroco*, sendo que modal grego atual não é exatamente o mesmo modal grego antigo, que também se transformou, e é heterogêneo; no entanto, há diversas permanências de que faz da música modal grega, uma música muito próxima da música modal dos gregos mais antigos. Ou seja, imaginem que soaria os mesmos “atuais” modos gregos, ligeiramente desafinados, aliás, alterados para ser mais exato. O resultado é pouco calculável e não reconstituiria um passado cristalizado, uma verdade, e talvez proporcionasse uma afinação com “tempero” diferente, e soaria diferente. Estas questões matemáticas sobre progressões, tensões afinações, serão fundamentadas no capítulo desenvolvido que está relacionado à modernidade, o tonalismo, e filosofias. Parece que músicos contemporâneos se deparam com as micro-questões.

Usados por muitos músicos no século XX, os modos gregos de hoje podem ser visualizados por todas as regiões dos instrumentos musicais onde se pode trabalhar o som, mas isso só pode ser alcançado com longo estudo, de anos, pelo praticante de qualquer instrumento, visto que somente a prática compulsória a torna mais eficiente em termos de desempenho musical (habilidade). Guitarristas especializados em solo de guitarra, e muitos pianistas e diversos outros cientistas compartilham os mapas que revelam as harmonias em cada instrumento, podendo visualizar sua escala, ou a sua *gama*, ao pé da letra, e da letra *gama*, que representava a variedade, alguma riqueza em formas “n fatorial” de permutas, arranjos e combinatórias, envolvendo probabilidades. Ocorre que um trabalho que atente uma seleção de fontes que mostrem isso com mais minúcias, nunca foi desenvolvido, pelo menos na área da História propriamente dita, por mais que tenha se buscado isso, tenha se pesquisado isso exaustivamente aqui, e pelo menos no Brasil há um único autor dessa área que abordou mais aspectos ligados aos mitos, à moral, e à ética estética filosófica, e ao tom pitagórico. O trabalho dimensiona quem se ocupou desta área, exceto uma ou outra produção na área da Música, mais

detalhada, é ainda um trabalho que permanece incompleto no Brasil, ainda que forneça contribuição forte para esta pesquisa, que pretende fazer-se o mais completamente possível, ainda que dificultosa, nunca se intimidou em realizá-la pela própria possibilidade em se fazê-la e atingir um belo resultado historicamente, culturalmente, cientificamente. Sabia-se difícil. Não impossível. E poderá ser belo, *subjetivamente*, levando em consideração o que foi trabalhado pela filosofia clássica sobre estética, o ponto mais delicado de um trabalho sobre isto, pois é talvez mais lógico, empirista, racionalista, humanista, iluminista. Lógico, portanto, objetivo. Música. Os modos ainda são conhecimentos que permanecem milenarmente no campo da oralidade, da tradição oral, de conhecimentos legados de uma geração à outra. E não se pode afirmar se as transformações nas progressões modernas, que serão tratadas mais adiante, seriam a causa da ampliação da linguagem escrita musical para leitura simultânea em forma de partitura, tampouco se foram positivas ou negativas. Foi uma tentativa bem sucedida de não deixar a música apenas amparada pela transmissão oral, sem dúvida, pois as notações, dentre as quais, a partitura, de fato ampliaram o acesso à informação de músicas; e a linguagem é decodificada como se fosse leitura ou mesmo história. Notícia, como a massificação. No entanto o conhecimento se dá por outras cognições, que não são as mesmas especificamente do aprendizado modal grego. E o modal grego permanece em oralidade. Decai. Os registros fora da oralidade são mínimos, precariamente compreendidos, ficam ao relento. Dados marginais, pormenores até negligenciados.

Ainda que esteja ao alcance de ser uma música pensada para qualquer tipo de instrumento que não seja apenas de percussão (que exigiria outra complexidade), e não excluindo a voz humana enquanto instrumento musical (também complexo, por ser mais mental que físico). De fato, os que mais se interessam são os que se dedicam ao violão, e talvez à guitarra. Isso é também um diferencial, pois o violão é um símbolo importante da cultura brasileira e somente aqui tem um nome diferenciado, por uma história muito conhecida, a de uma confusão com a viola, que veio de Portugal, já que guitarra e violão não possuem nomes tão distantes na maioria dos outros lugares do mundo. A lira grega tem aspectos que a aproximam da harpa com pequenas semelhanças com o violão (que estaria ainda mais próximo da *khitarra*). Assumiu outras formas: de alaúde, cítara. Derivou-se a viola. No Brasil havia outra viola, e por isso a guitarra, derivada também dessa linhagem, foi confundida com um uma grande viola, e passou a ser

chamada violão, o mais popular dos instrumentos dos brasileiros. Havia também o citarão, mas a viola de Portugal era diferente da da Espanha. E em ambos estes países, se alternaram os modos arábicos e gregos nas vozes, violas e guitarras. Enquanto no violão *flamenco*, modos gregos, (ouça-se Paco de Lucia: a voz de Pepe, acompanhada pelo maior violonista de todos os tempos, é arábica, Paco de Lucia que em 2014, tal qual o historiador Jacques Le Goff, partiu deste plano). Processo que se dá inversamente em Portugal. Existem menos modos ciganos e arábicos na voz, e mais predominância de modos arábicos dentro de uma estrutura modal grega, nas violas e guitarras. Ainda que não seja uma regra, foi mais uma estética predominante identificada aqui. E será visto que no capítulo da Renascença, que havia outro estilo flamenco, que não era o de Paco de Lucia, no tempo em que possivelmente teria surgido o violão, instrumento que deixaria bem menos vestígios ainda, no que foi uma feliz coincidência, e, mais um mito, e que será desmistificado.

Para se criar uma história, é preciso, antes de tudo, beber da fonte dos historiadores, e da História. Necessária e essencial do ponto de vista da cultura e do que há dos historiadores desta linha, o que mais serve ao tratado. O porvir desses historiadores será compensado na dissertação deste próprio historiador vivente, que transmite os métodos afins da *história cultural francesa*. Muito do que virá depois, não é propriamente dos historiadores, mas com base e muita leitura dos mesmos, uma vez que nortearam como instrumental teórico tudo o que foi analisado em âmbito de outras áreas do conhecimento que não a História propriamente dita. Será visto, porém, o quanto esse diálogo interdisciplinar é rico e parece obter a mesma roupagem, a mesma identidade, e, nunca se perde este estilo narrativo aqui. Pela primeira vez a História trabalha Música e Matemática, pelo lado da História, e não da História da Música, que se vincula à Música, e nem a História da Matemática, que se vincula mais à Matemática, dentre outros ineditismos. Portanto, histórico, pensar os modos gregos na música sob tais circunstâncias, é para que se narre devidamente a história. E no mote da história de uma prática cultural e social. Os modos de fazer música por segmentos populares ao longo da história, que vestem uma roupagem erudita, sobretudo no tempo de Bach, com a música clássica que serve aos grupos dominantes. É a ruptura da história, no entanto, se verá que não há motivos para rigidez máxima para este tema, pois o diálogo entre culturalistas é simetricamente observado em muitos pontos ligados da teoria musical erudita, e desta considerada popular, além de formas populares que dialogam linguagens de

forma que poderiam ser consideradas as mesmas das eruditas, e, na verdade, é a mesma linguagem, apenas dita de outro modo, enriquecida de outros detalhes nos códigos extras, empanando a liberdade rítmica e harmônica dos modos gregos, que sobrevivem no fetiche de ser outro conhecimento, muitas vezes analisado com pressa pelos músicos, que apenas começam seu estudo, desistindo pela dificuldade em entender como se aplica essa prática pela sua variedade de conteúdos decorativos viáveis. E logo partem para o estudo clássico. E a estudar partitura. Porém, os praticantes culturais assíduos de modos gregos reconhecem-se e sabem que não estão sozinhos, e ocupam o fazer musical em dialéticas tonais. E mais, desmistificar-se-á ao máximo pensar o fazer modal grego e tonal, como ruptura factual, como se fosse bifurcada numa década, por um sujeito e obra. Não obstante, se vê este passado como um movimento contínuo de mudanças, transformações e permanências que ocorrem no adentrar de milênios, séculos, por n sujeitos e obras.

Uma ou outra referência não deverá passar em branco, no caso desta pesquisa. Pois por ser pouco o que se escreveu no Brasil, procurou-se dar atenção a todas as fontes disponíveis, pela possibilidade de objetividade que as palavras chave possibilitaram em pesquisas diversas em catálogos dos mais gerais e boas seções das Bibliotecas da Universidade Estadual de Londrina (UEL), dentre outras buscas. No caso de fontes que apenas fizeram menções ilustrativas da existência de música modal grega tal qual uma linguagem praticamente estranha ou menos importante, seja por negligência ou por ignorância, não foram selecionadas, compondo talvez uma teoria da cultura erudita negada (a contraposição do sucesso), tal qual, Carlo Ginzburg, e outros entendem como necessária para a história, enquanto referências necessárias na pesquisa, quando esta, alicerçada em fontes que não poderiam estar de fora de uma história bem selecionada e servida de referências, contando com referências completas, dada grande atenção aos estudos de modos musicais gregos no mundo. Claramente, inclusa muita leitura e escolha rigorosa nas passagens mais caras, sobretudo, da literatura clássica, pesadamente investigada, e que possui seu contexto específico que começa em Homero, com suas narrativas fictícias que, mesmo não sendo consideradas *história*, narram nas sutilezas psicológicas, o cotidiano e os aspectos culturais de um povo com mais de dez séculos de distância, e todos que se inspiraram na prática de um contexto particular da história e, semelhante no tempo de Hesíodo, pouco transformado ainda no tempo de Heródoto, e, Tucídides, que também se anunciam em terceira pessoa,

ou mesmo por Platão que os criticou, e Aristóteles, e outros pitagóricos, embora estes dessem talvez uma importância hierárquica à música, relativamente menor em suas narrativas, sobretudo Platão. Já não narram em terceira pessoa, mas formam os diálogos. É o que constitui duas fases distintas da Grécia, uma regida por Eros, na mentalidade do povo, e outra regida por Logos, uma espécie de ciência que funcionava como os deuses para os gregos. Por isso a literatura é tão elucidativa aqui, pois compreende em imaginar o que a arqueologia não pôde comprovar de outra forma, possível somente nessa literatura maior. Para Homero, a música é a maior manifestação dos deuses do povo grego mais antigo. E as histórias são enredos complexos e cheios de interligações, sobretudo entre a *Odisseia* e a *Ilíada*, de Homero, quando não se preocupará em contar sobre essas obras. Ao invés disso, procura-se sugerir, para quem ainda não as leu. Buscar-se-iam edições mais recentes, que estão disponíveis em português. Vale o mesmo com as obras interligadas de Hesíodo, *Teogonia* e *Trabalhos e Dias*. Haverá, com precisão, todas as passagens relacionadas à música, buscando extrair algo que alimente a história, que aqui possui um anseio por explicações que sejam também lógicas, ainda que a literatura tenha suas limitações para a História. Os versos dessas obras serão referenciados e, por serem muitos, não estarão em forma de citação, pois ficaria desconexo sem uma explicação para quem não leu, mas para quem leu e quer realizar pesquisas sobre, nas Letras, ou em áreas afins, poderá se orientar pelas passagens selecionadas, que terão o enfoque aqui de perceber sutilezas no campo das atividades que se descrevem relacionadas à música, em detalhes do cotidiano, dos costumes, da vida pública e privada dos grupos humanos, tal qual foi para os historiadores da cultura. Perceber e descrever essas práticas identificadas. Por exemplo, sabe-se que a música está ligada à poesia declamada ou cantada, e eram manifestados em festas e banquetes, comovia as pessoas e pulsava danças. Não é porque existem dançarinos fictícios em sua poesia épica, que não existia dança. Logo, por uma premissa verdadeira, se pode pressupor uma segunda, tal qual o estruturalismo de longa duração em que residem as maiores permanências da sociedade, no estruturalismo de Claude Lévi-Strauss: a música do tempo de Homero já devia estar baseada em modos gregos, pensados semelhantemente, e que não se possuem na sobrevivência de fontes arqueológicas quaisquer. Há Homero para imaginar, talvez não uma verdade, que evitam, mas imagens concretas de possibilidades históricas nos pequenos detalhes, narrado fictícios. É de importância

historiográfica homérica! Pois há passagens marcadas sobre cada abordagem de relação direta ou indireta ao universo musical: formular-se-ão teorias modais gregas.

E na cultura popular, o tonal da música erudita está também derivado na ideia de cifragem simples, que tem também a perspectiva modal grega, idem na sua forma oculta, que seria uma negação dessa possibilidade total, mais próximo da tônica de Michel de Certeau, dissonante a Carlo Ginzburg no ponto da separação total entre cultura popular e erudita, visto que os encadeamentos de modos chapados em acordes, ou tonalidades maiores e menores, modernas, nesses acordes são a não separação entre o erudito e o modal grego, ainda que esteja o campo do modal grego em hábito de prática cultural mais popular que erudito. Aqui não se toma partido por um ou por outro historiador, mas reconhece a possibilidade de existência de dois métodos possíveis, totalmente cabíveis no mundo lógico, o de separar culturas populares de eruditas, e o de agrupá-las. A dicotomia entre o erudito e o popular, de Roger Chartier, que intercambiam culturas entre si mesmas, é negada por Carlo Ginzburg, que as vê como culturas heterogêneas. Percebe-se aqui que esse debate, no caso de música histórica, pode assimilar as duas formas como sendo possíveis de aparecer na história. É a visualização bem conexa entre eventos da história no tempo e no espaço que vão compor esta obra e possibilitar uma compreensão significativa e profunda para entendimento do que são, o que se chamou, pela história oral, modos gregos; e, aqui sabe-se que este conhecimento no Brasil é transmitido pela oralidade, como antigamente, e também em alguns mapas de escalas, ou vídeo aulas amadoras e conteúdo de blog ou fórum de *Internet* e outros pequenos sistemas herdados da oralidade em forma de tradição entre mais experientes e menos experientes, que comparam os pontos chave com lógicas do tonalismo que se verão sumariamente com a autora Alice Marques, da Escola de Música de Brasília, dos quais mostram como este conteúdo modal grego se transformou (e, empobreceu com enriquecimentos extras, pessimistamente simplificados após a renascença nos conceitos de escala maior e menor, baseado em modos) ao longo do tempo e do espaço até chegar proxivamente a este formato mais utilizado contemporaneamente e muito usado no Brasil, dentre desde os aspirantes da música, aos mais profissionais na área, e com menos ênfase na grade curricular científica e acadêmica musical, que se orienta na cultura erudita e notação moderna, em sua maioria tonal. Servindo-se de mapas de escala de violão e partituras, para qualquer instrumento que permita clave apropriada, será possível

aplicar a teoria, e com a história investigada e sua acessibilidade, com levantamento bibliográfico que permite abrir um leque de outros estudos que se aproximam também da poesia, do ritmo, da harmonia, da dança, do teatro dramático e cômico, astronomia, filosofia, etc. Talvez não sendo um ponto final, e muito pelo contrário, possibilitando futuras realizações e revisitações da cultura dos gregos ao longo da história; sendo um conhecimento passível de reformulação e crítica, em detalhes que possam gerar dúvidas, ou que necessitem, e se tornando provisório, e não definitivo a priori, relacionando conceitos em História e outros, e deduzindo definições somente com base historiográfica, ou pressupostos lógicos. De qualquer forma, é inegável a dimensão necessária que toma este trabalho, no comprometimento que o concedeu à realização, e na medida em que se apresenta como inédita abordagem tão completa de materiais selecionados e toda a visualização que permite que ocupe um lugar de utilidade cultural, histórica, social. Coceito modal grego enquanto música histórica repensada. Entram nessa história, os sete modos conhecidos hoje, com seus estranhos nomes, que costumam assustar. São eles: *jônio*, *dórico*, *frígio*, *lídio*, *míxolídio*, *eólio* e *lócrio*, e no que não poderia deixar de ser diferente, o fato típico dos tratados gregos de música de produzir uma notação, é também exemplificada a sua própria notação desenvolvida pelo historiador que escreve esta história, contida em uma partitura, em apêndice. Tratado de uma composição, a ideia é fazer um novo mapa visando explicar, igualmente como ocorreu com Cleônidas, Aristóxeno, Aristides Quintiliano, Gaudêncio, Platão, Plutarco, Anício Mânlio Torquato Severino Boécio, Guido D'Arezzo, Glareano e outros personagens posteriores que serão estudados. Unindo os sete mapas dos modos gregos como se conhece hoje, produziu-se um único mapa que pode ser trabalhado por quase todo o braço do violão. Sete de uma centena de outras possibilidades mais, etc. Com inteligência para compreender o funcionamento desses sete modos, se compreende sua transposição para outros campos harmônicos possibilitando praticar centenas de modos gregos idênticos em sua forma. Essa foi a grande ideia dos gregos. Ao contrário de deixar sua música, apenas se preocuparam em demonstrar exemplos isolados da lógica, para que fosse desenvolvida mentalmente, bastando compreender que é desnecessário mapear todos os modos, “decorebamente”, em diferentes “*tons*”. Uma “*tonalidade*” explica a “*forma básica*” para cada modo, dos sete, baseados, em sete notas, cada um. O “*campo harmônico*” escolhido aqui em uma nova nomenclatura histórica foi o de “*sol*”

natural”, mas podem ser transportados fisicamente os desenhos geográficos das escalas para qualquer tonalidade das doze existentes na *escala de doze tons* (ou sons), ou “altura”, específicos, temas do vocabulário musical que serão mais bem compreendidos, que o músico tonal compreende. Considerou-se que a tonalidade de *sol*, com a mesma ideia central dos gregos pitagóricos em legar os modos, e todos os outros que tentaram explicar os modos gregos. Pensou-se que esta é a melhor tonalidade para visualizar por completo o funcionamento dos modos no violão, além de conter apenas o fá sustenido como “*acidente*” estabelecido, sendo todas as outras seis notas “*naturais*”, tal qual o “*campo de dó*”. Este modelo estará servindo apenas para a guitarra (além do violão), devendo ser adaptados outros modelos, para outros instrumentos melódicos, como contrabaixo, e etc. Foram escolhidas, para homenagear os gregos, *trinta e cinco coleções diatônicas* que resultam, em todo, no mapa, agrupados do mesmo tamanho, em *pares de três*, que levam o nome de *trinta e cinco povos pré-históricos da Grécia*, por considerar que a civilização narrada por Homero, é a de maior vigor cultural e musical dentre toda a outra fase helenística a posteriori, objetivando ilustrar melhor a história com mais esta *nova notação*, dentre muitas mais, que se verão em detalhes, desde os primeiros teóricos.

Por que se um *músico* se privaria de ler *partituras*? Talvez, da mesma forma que um *cientista da área das humanidades* quase sempre se priva dos *números*. Em linguagens e notações musicais dos modos gregos é possível esgotar tudo o que quer chame de música, possuindo inclusive a chave completa de modos orientais, chineses e japoneses, dentre outros (salvo modos por demais exóticos para os ocidentais: indianos, árabes, ciganos, e dos pigmeus do gabão, polinésios de Bali e outras culturas resistentes de povos orientais, modos com mais notas, e, portanto, mais complexos de intimidade étnica e cultural desses povos), pois nesta lógica (a grega) a probabilística permite combinatória, arranjos, permutas e probabilidades por *n* fatoriais dos elementos frequentes e vibratórios dos sons, que podem ser anotados em qualquer linguagem que se crie ou se convencie, o que não ocorreu com muitos modos orientais, abrindo no modal grego, um mundo de possibilidades e polifonias em que se encontra na explicação do conceito de *circularidade* na história e na antropologia, que influenciou a maior parte do repertório ocidental até hoje, e a conta de infinitesimais probabilidades da música, finita talvez apenas na capacidade de realização do corpo humano que exerce o trabalho de dimensionar a música na escala própria do instrumento que imita esta

razão natural, e que se mostra ambigualmente sobrenatural, não se podendo ter uma dimensão totalmente exata das limitações e ilimitações, no sentido pitagórico e aristotélico, da máquina humana, seja por tarefa manual, na embocadura soprada, nas vibrações das cordas vocais, e mais raras, em outras partes do corpo que executam essa música ilimitada com suas limitações; ou, interpretações; ainda que as proporções e progressões melódicas sejam bem exatas com matemáticas demonstráveis que também ilustrarão este trabalho, mais explicativo e voltado à área de humanidades, mas que pode ir além desta área de humanidades, em direção à quase toda área adjacente à história (que já é tida como tudo, historicamente – na máxima de Le Goff). Música e História assumem-se simétricas com a narrativa nas possibilidades de expressão de cultura em geral. Deste ponto de vista, pode parecer um absurdo memorizar este conhecimento, quando o que não se sabe ainda, é que são apenas pequenas fórmulas necessárias para memorizar, como na Física, na Matemática, ou na Geografia, ou na lógica filosófica é comum, que quando compreendidas, permitem algumas práticas magicamente experimentadoras, comparáveis à prática do jogo de xadrez, com suas muitas possibilidades, sua lógica e sua mística, seu aspecto antigo e transformado pelo tempo e espaço, e também com os benefícios e prazeres que esta prática pode trazer socialmente, não só em termos de saúde mental e corporal. História é uma dessas milenares artes, ou ciência, do inesgotável produto com pouca matéria prima de fato. O que a torna prática muito curiosa, mágica, no detalhamento que sugere as possibilidades de trabalhar o conhecimento; tornando-se um fenômeno estético, ao mesmo tempo, diferente. Inconfundivelmente, poderia se revelar, da prática de músicos que não praticam a música através do conhecimento modal grego, e a fazem apenas por notação dos últimos dois ou três séculos, ao modo que a história ocupa um *status* científico humano equivalente a qualquer outro conhecimento científico, com suas peculiaridades nos métodos e abordagens, no detalhamento dos objetos e das fontes, na análise, com a História análoga aos modos gregos. Nem sempre será fácil adivinhar o processo de conhecimento da música que se ouve, se é modal grego ou não. Mas é possível mostrar o território que ele permeou. E por essa razão, a teoria da harmonia moderna, a partitura, os métodos e notações tonais, dentre outras técnicas, inovações e métodos explicativos, não serão o objetivo central neste trabalho, mesmo porque, a maioria dos praticantes de música conhece a maioria destes sistemas e mesmo que não o conheçam, estão muito mais

amplamente difundidos e disponibilizados em qualquer biblioteca, faculdade de música e até mesmo em bancas de revistas ou na rede mundial. Trata-se de conhecimentos mais recentes, uma convenção que serve aos eruditos, principalmente, muito significativo, mas que não apresenta a mesma carência científica que o saber modal grego frente aos estudos históricos, e de um modo geral na academia. Para apenas citar o exemplo de uma obra brasileira bem produzida, busque aprender música tonal e notações no livro *Harmonia e Improvisação*, em dois volumes, de Almir Chediak. A leitura é codificada, e por isso não pode ser um ensinamento que esteja fora do papel, e da notação, que pode ser decodificada com a precisão rítmica, o maior avanço que ocorreu somente após o século XII, com plena certeza. Nos modos gregos, é diferente. Um analfabeto poderia ser ensinado e memorizar a lógica no instrumento, se esta for ensinada de uma forma visual, no instrumento. Um cego poderia realizá-lo, apenas de tocar o instrumento e tateá-lo de forma auxiliar. Talvez um surdo não possa, e aqui fica uma contribuição visual a eles, que não podem ouvir ou conhecer sobre o que se está escrevendo, a menos que se possa ler, ou que se traduza a presente obra, em forma de libras ou linguagens de outros sinais, dos destinados aos surdos e mudos.

Não obstante, no tocante, é de ouvido que este entendimento se dá, ou, no máximo, imaginativo e lógico seriam as formas alternativas de se buscar este conhecimento, e se faz isso aqui. A oralidade e a existência de instrumentos em todos os tempos garantem que o conhecimento seja legado independente de código em papel, ainda que este também seja possível. Oralidade esta, que desempenha este papel fundamental, de não deixar que seja extinta esta forma de compreensão da harmonia musical, histórica; todavia, uma história bem esclarecedora, além de garantir o legado, pode resolver muitas questões que a oralidade pode não sanar. Dúvidas que se propagam mais que certezas, uma responsabilidade por demais pesada a ela, e isso é um sintoma da própria contemporaneidade. E desde a modernidade, com Nicolau Copérnico e a persiguição sofrida com uma dúvida filosófica a respeito do *geocentrismo* e *heliocentrismo*, resolvida apenas com o Papa João Paulo II, e outras questões humanistas sobre *teocentrismo* e *antropocentrismo*. Um período que marcou com os enigmas de Leonardo Da Vinci, a arte também de Michelangelo, Rafael, Donatelo, e outros, e depois com a influência da literatura de Shakespeare, e posteriormente de Goethe, a metafísica de René Descartes, a moral de Immanuel Kant, os iluministas como Robespierre, e suas influências, além de

questões socio-políticas da *Monarquia Absoluta* e da *Revolução Francesa*. O conhecimento tonal é uma forma de assegurar, pela cultura material, a proliferação de música, contemporânea à massificação da informação, da orquestração, o nascimento da imprensa, e outras expansões materiais influenciadas pela lógica capitalista advinda da *Revolução Industrial*, na Inglaterra, mas a oralidade ainda é a vanguarda do modal grego, e necessita de uma contribuição histórica que a preserve quando se está perdendo gradativamente seu território, no risco da extinção desse saber, o que deixaria lacuna irreparável à humanidade. Sinalizando que há carência científica e cultural à parte histórica, que a caracterização de fontes aqui procura esclarecer historiograficamente. Voltar-se-á a esta história, no conjunto da obra, que vai tratar dos maiores pensadores historiadores. Certos de que serão simetricamente visualizados nos conteúdos, de forma mágica, lógica, ou pontual, niilista ou vital, será consumida prazerosamente uma *nova história da música* vista pelo viés grego. Ao menos modal grego ocidental, ou o que restou disso – *A outra história nova dos modos gregos*. Visualizar-se-á ainda o caro tratamento aos modos gregos dado pelos filósofos do século XIX, em tempos de tonalismo, e de como no século XX novas estruturas musicais rompem com o modal grego e o sistema tonal clássico, gerando uma música pós-moderna, chamada pós-tonal, dentre outras designações, estéticas não aprofundadas por fugir aquém do objetivo. Além do *método indiciário*. Que vai desde os mitos, à caça às bruxas, passando pelo renascimento da arte, até desembocar em questões mais *marxistas*, *freudistas*, etc...

Modos Gregos no violão. Pratique! Memorize o desenho das escalas. Uma dica é que elas se ligam em campos harmônicos de mesmo tom: procure treinar em sol maior, para ficar mais fácil, pois o único acidente é o fá sustenido, ao invés de fá, e todas as outras notas são naturais. Um exercício para iniciação é descer e subir a escala e ligando uma à outra partindo sempre do bordão (corda mais grossa) em cada modo. Assim, o jônio parte de sol, na terceira casa do bordão, dórico em lá, quinta casa, frígio em si, sétima casa, lídio em dó, oitava casa, mixolídio em ré, décima casa, todos partindo do mizão bordão, o eólio em mi, e pode ser na décima segunda, ou no bordão solto, e o lócrio, em fá sustenido, pode ser na segunda ou na décima quarta, e na décima quinta, há a oitava do sistema. É possível transpor as escalas para a tonalidade que desejar, e os arranjos que escolher, aplicando a qualquer prática musical efeitos mágicos de fazer a música! Boa leitura.

CAPÍTULO 1

OS MODOS GREGOS ANTIGOS

Sobre o conceito de *cultura*, Pedro Paulo Funari, em *Cultura Popular na Antiguidade Clássica*, insere questões importantes citadas no debate da história cultural entre abordagens de Chartier, Ginzburg, Burke e outros. Funari concorda que está ultrapassado o conceito de que cultura é produto apenas de uma classe culta, e amplia a capacidade cultural a toda prática humana, independente da cultura dominante ou letrada. “Pelo contrário, todos os indivíduos são intelectuais, pois são difusores do saber e exercem um papel ativo na organização do mundo social, em termos econômicos, políticos e culturais” (FUNARI, 1989, p. 13). A seguir, o autor destaca a dicotomia entre cultura popular e cultura erudita, formando uma noção já bem especificada de cultura tradicional de práticas do povo em geral, em contraposição a ordens dominantes eruditas do fazer cultural que não se imitam do fazer cultural do povo, e talvez, se isso não pode ser questionável, há as alterações da cultura popular no âmbito erudito, e se verá como isso acontece no caso dos modos musicais, sobretudo, os gregos. Em *Grécia e Roma* – (FUNARI, 2002, p. 43) apresenta-se a imagem de uma *kilix*, cerâmica pintada e assinada por Dourin, artista grego do século IV a. C., descoberta pela Arqueologia, e que se encontram em dezenas, no Museu de Berlim, em que existem gregos praticando música e atividades ligadas à música, dentre as quais, a dança, a poesia e a contemplação. Note-se que não há, nem nessa *kilix*, e em nenhuma outra que existe, e se verá uma série de exemplos destas, quaisquer espécies de partitura ou qualquer notação deste tipo, orientando a prática, exceto nos teóricos que formularam outro tipo de notação que se defende como sendo a própria *teoria modal grega* em sua essência primariamente conhecida, o que sugere fortemente que a música praticada sobre o conceito de modos gregos era popular, mnemotécnica, ou seja, por cognições decorativas em que se basearia a única espécie de notação concretamente conhecida pela história, e realizava-se livremente, sem ser presa a notações de ordem rítmica. Significaria que as notações não eram códigos para leitura simultânea da música, e sobre este tipo, há apenas uma lápide, muito suscetível a controversas. Consequentemente, nessas pinturas, vê-se que há a representação de algum pergaminho ilustrando as teorias mnemônicas, tratados mais concretos e diretos que asseguram suas especificidades, enquanto único tipo de notação

definida, nesse sentido, como a representação dos pioneiros documentos diretamente relacionados ao conteúdo dos modos gregos propriamente ditos. Sobretudo, pela datação, que é contemporânea aos tratados mais antigos. Especialmente na pintura, essas notações estariam dispostas sobrevoando, no sentido figurado, escambradas próximas às cabeças dos músicos, um pouco acima deles. Pressupondo que estavam representando *o estudo memorizado* da música, o *pensamento* e lembranças de teorias anotadas, talvez, em tratados, portanto, é na pintura, o invisível e abstrato, o não materializado, o que seria algo próximo ao que se conheceria pelo aforismo ao pensamento, tal qual o se conhece nas histórias em quadrinhos, não como uma caixa de diálogo falada que também é uma forma de aforismo de algo abstrato, no caso a linguagem, ou um objeto imaterial representado como na realidade. Mas um aforismo metafórico do pensamento, que nas histórias em quadrinho são muito utilizadas como um recurso próprio da estética *comix* em que caixas de diálogo *escambradas*, ou seja, *enevoadas*, sugerindo um “*sonho*”, uma “*lembrança*” ou o próprio “*pensar*” dos homens representados, à medida da sequência dos quadros pintados. Índícios mínimos. E não se conhece uma pintura que tenha outro tipo de notação simultânea, do tipo de partitura. Conhecimentos mnemotécnicos que parecem estar bem representados de forma semelhante para representar o pensamento do conhecimento modal grego que, muito possivelmente, era praticado. Há, no caso, duas pinturas específicas, que serão analisadas em imagens, que representam um possível teórico estudando os modos gregos, em que aparece sem barba, possivelmente jovem, e noutra pintura muito semelhante em que este “tratado” lógico modal grego parece se concluir e se apresentar como *fonte histórica para a humanidade*, ou um documento de um professor. Músicos próximos a ele estão a praticar a música sem leitura destas notações, que estão claramente representadas como o aforismo de seus *pensamentos* ou *conhecimentos*, uma vez que os pergaminhos “*sobrevoam*” próximos a suas cabeças. Por ser uma representação que seria estranha se representasse os pergaminhos de forma *concreta*, uma vez que papiros não voam, ou estariam pendurados (provavelmente não, não há indícios de que pregavam quadros), fica bem claro que a melhor pressuposição é de que se trata realmente de um aforismo ao *pensamento abstrato*. Foco nesta pesquisa que classifica o conhecimento modal grego por este viés, e uma vez que o tratamento da música modal grega em suas definições aqui bem explícitas, já tratadas na introdução, e foram negligenciadas estas pinturas no meio

acadêmico, exceto por Funari e, Roosevelt Araújo da Rocha Júnior, da Universidade Federal do Paraná (UFPR), de Curitiba, dificultando a própria classificação como meta de definição não atingida, historiográfica e iconograficamente, pela História. Arqueologicamente, esse é o conceito de cultura popular dos modos gregos que se busca visualizar aqui, com base nessa iconologia arqueológica e histórica. Vê-se na leitura do músico brasileiro José Miguel Wisnick, que na Índia, existe música modal pouco transformada, e mais preservada no sentido de cultura popular, onde ainda não penetrou notação de qualquer tipo semelhante ao modelo de escrita com os meios típicos da partitura, o que revela que o Oriente tem uma relação com a música distinta e distante em decorrência de transformações ao longo da história ocidental. Esse quadro, segundo Jean-Pierre Vernant, em *O Homem Grego*, ainda que com a transformação no século VIII a. C. da língua silábica micênica para um alfabeto mais desenvolvido pela silábica semita setentrional, o autor esclarece: “Apesar disso, e devido ao enraizamento da tradição da cultura oral e ao facto de a tecnologia da escrita ser muito limitada, a expressão oral (e cantada) continuava a ocupar uma posição privilegiada” (VERNANT, 1994, p.181). Segundo Vernant, a representação máxima era o canto das músicas enquanto uma complexa mitologia de sua religião politeísta, de deusas, deuses e semideuses e semideusas. Um contexto distinto, mas com permanências artísticas. Muitos artistas revivem os mitos, de maneira tradicional, sabendo disso, ou não. Pressupõe que a sociedade é marcada por eles.

Os modos gregos e a questão de identidade a ser trabalhada envolvem um diálogo lógico entre a literatura clássica, arqueologia e arte, historiografia primária e secundária, para uma identidade artística musical que pretende se definir para que se possa visualizar um *modus operandi* de um saber histórico e artístico de identidade que pressupõe a mnemotécnica geográfica, física, e filosófica, oralmente legada em caráter de ensinamentos teóricos desde os tempos antigos, sem o costume de tempos posteriores de codificar simbolicamente as representações práticas, no que se referem a uma teoria musical desenvolvida pelos gregos, que foram codificadas na modernidade pela igreja e humanistas para compor acordes e sistemas simplificados para leitura simultânea, pois se viu que a notação dos gregos não possuiu esta finalidade na Grécia Clássica, ou no canto gregoriano, conforme será visto nas imagens, e existiam enquanto notação teórica na exceção dos tratados dos próprios teóricos, e não era um costume popular, pois que em toda literatura clássica e em todos os artefatos arqueológicos que envolvem

música não se incluem estes códigos não modais gregos para acompanhamento ao estilo do que seria uma partitura, ou mesmo uma cifra, e sempre em termos de uma mínima representação do nível da pressuposição, e não da prova. Porque na literatura se narra o improvisado de versos ou sua sapiência de conhecimentos que tentam se definir por modais gregos, descritos nessa literatura apenas como “uma música com técnicas em que o acesso se deu pela memória” numa punição dos deuses a algum de seus personagens. Aqui haverá provas literárias disso. Analisando as imagens e considerando todas as fontes que se trabalharão no decorrer desta análise, pode se interpretar que os músicos nas pinturas de cerâmicas antigas estão sempre a tocar livremente, sem ler a música no ato – teoria. Foram representados dessa forma. Não se encontrou vestígios de outra forma. Sobre a arqueologia histórica, inserem-se como os nomes dados aos populares modos gregos conhecidos pelos músicos, principalmente, nomes que, dentre eles, jônio, dórico, frígio, lídio, mixolídio, eólio e lócrio, (ainda que, a saber, fundamentados no *Crátilo* de Platão que nomes não importam tanto, e concordando com estudos da **Revista Clássica** do ano de 2013) como homenagens antigas, aos mais antigos, de medievais, e que foram continuadas depois até 1700, voltando à oralidade popular, mas com sobra para os filósofos alemães, e homenagear-se-ão os povos pré-históricos da Grécia Antiga, que conhecidos atualmente como completude do sistema já teorizado, de forma visual incompleta (ou parcial) na antiguidade e conhecimento entendível apenas aos teóricos na forma escrita, como já visto que a sociedade não deixou evidências suficientes, apenas suposições de lápides e algumas peças de *Orestes* e *Hinos Déléficos*, como ficará claro, defendendo uma noção de que estes nomes ajudam ao estudo de música com uma identidade do saber musical, propriamente grego, no entanto, esta nomenclatura causa muita distorção histórica, anacronismos e confusão entre os músicos sobre o saber historiográfico das etnias gregas. Com efeito, conforme nas leituras de Siân Jones, a arqueologia histórica não tem o zelo de dialogar fontes escritas, material arqueológico, muitas vezes fazendo uma alusão étnica e identitária dos povos constituintes, de forma anacrônica, fazendo aqui uma tentativa de cruzar corretamente essas informações historiográficas, literárias e arqueológicas, no sentido de buscar uma nomenclatura mais fidedigna a uma homenagem aos povos pré-históricos da Grécia (tendo o historiador recorrido ao estudo arqueológico de Julio Duran para compor um tratado), que já se sabe, bem sabiam fazer música, não

tendo a pretensão de apontá-los enquanto inscritos nas *kylix*, cerâmicas pintadas descobertas em escavações arqueológicas, do século XX, mas elencar detalhes importantes sobre este fazer musical, independente do povo étnico nas *kylix*, uma vez que é impossível buscar elos de etnicidade entre os povos representados nessas cerâmicas, como fundamentado nas noções de Siân Jones, mas é possível analisar suas informações sobre os saberes pulverizados de povos gregos, e cruzar as informações da literatura clássica, para tecer o campo do saber e homenagear o nome desses povos dessa literatura com base historiográfica, tornando a nomenclatura menos propícia a enganos e suposições. Siân Jones norteia o problema em *Identidades, discurso e poder: Estudos de arqueologia contemporânea*, no capítulo II *Categorias históricas e a práxis de identidade: a interpretação da etnicidade na arqueologia histórica*. Segundo a autora, neste trabalho: “Tal abordagem de tentativas de buscar os correlatos arqueológicos de grupos étnicos historicamente conhecidos são inúteis, não somente porque elas frequentemente ignoram a natureza situada subjetiva das fontes históricas (...)”. (JONES, 2005, p. 28). Continuando, na página anterior, vê-se uma questão importante, e cara aqui, o do problema da etnicidade dos materiais arqueológicos, e das fontes históricas na dita “pré-história”, inclusive, da civilização dos pré-helênicos:

[...] etnicidade é um conceito subjetivo e que os arqueólogos não podem esperar examiná-lo de forma significativa sem dados etnográficos e históricos especialmente relevantes. Esse argumento aparece entre arqueólogos e é refletido no número de estudos de etnicidade levados a cabo em Arqueologia Histórica, como oposta à Pré-Histórica. (JONES, 2005, p. 27).

Jones continua este raciocínio e mostrando um problema que existe:

Arqueólogos históricos – aqueles que estudam sociedades do passado para as quais temos vestígios escritos disponíveis – despendem uma grande quantidade de seu tempo estabelecendo a afiliação étnica dos povos que fizeram e usaram os sítios e objetos que estão investigando. A questão da associação étnica é particularmente notada na Arqueologia [...] Greco-Romana (JONES, 2005, p. 27).

Todavia, sabe-se através da Literatura Clássica que os povos pré-históricos da Grécia, desde os Aqueus, faziam a música como ela é estruturada no Ocidente, ainda que após o elo perdido entre o século IX e o VI a. C., apenas em matéria posterior a ele, tenham-se fontes dos teóricos gregos da música, é a

literatura helênica, bem mais antiga que essas fontes, a fonte primária, e a arqueologia confirma, tornando os achados dos teóricos sistematizadores, o conteúdo mais legado do Ocidente relacionado aos modos gregos como a origem deste conhecimento, se tornando, através da literatura helênica, passível de prova de que o conhecimento musical grego é mais antigo que a ideia propagada. Existem provas. E aqui se visualiza uma possibilidade de campo de trabalho pouco abordada, revelando uma carência na ciência que aqui se vê como passível de ser territorializada: “tem havido poucos estudos de Arqueologia Pré-Histórica que estão explicitamente interessados em grupos étnicos do passado” (JONES, 2005, p. 27). Portanto, os famosos modos gregos, da forma como são conhecidos, como um sistema completo de escalas (sentido geográfico de escala reduzida ao instrumento musical, de um “cosmos” planetário inatingível de outra forma, conforme os antigos estudaram) para violão ou guitarra, podem ser desfragmentados em número de 35 (conforme partitura própria, em apêndice). Conforme a acurada pesquisa histórica e arqueológica de Julio Duran, *A Grécia Antiga*, os povos pré-históricos da Grécia são trinta e cinco. Homero relatou que antes da escrita e da sua modalidade de escrever epopeias épicas, sabia-se de música entre os povos gregos. Vislumbrada a possibilidade de uma nova nomenclatura que visa fazer menos confusão histórica, e uma homenagem aos povos que, historicamente, e, conforme a Literatura Clássica, primam à música (os Aqueus). Serão os seguintes nomes para os *novos micromodos gregos*: Milócricio, Sesclocricio, Dimínio, Paro, Tino, Siro, Sifno, Tero, Quero, Despótico, Amorgo, Cítio, Quéio, Naxo, Serífico, Micônico, Délico, Andróico, Cnossóico, Festóico, Hagiatriádico, Máleo, Gúrnio, Minóico, Tilisso, Zacro, Náuplio, Tirinto, Váfio, Pilos, Argóico, Iolco, Micênico, Jônico, Frígio e Lídio. Cientificamente, conforme Júlio Duran, que esses povos particulares compunham dois grandes povos, os Aqueus e os Micênicos, mas como bem explicado por Siân Jones, não deve ser buscado nas imagens das *kylix*, que se tratam dos músicos, a etnicidade desses inúmeros povos que nomeiam os *novos micromodos gregos*, não obstante a cultura, os costumes, os modos em sentido antropológico, a relação dos modos gregos com esta sociedade, e não musical, do saber histórico desses modos musicais, identificados nas *kylix*, o que resulta na identidade da *cultura franca* que se quer evidenciar como a sociedade geradora e detentora de formas do conhecimento compartilhadas na forma da cultura franca por inúmeros povos pelo mundo, sobretudo no Ocidente, gerando uma identidade artística, musical, e por que não,

histórica? Certamente, originalmente grega. Intercambiada pelo Ocidente, com entendimentos mais próximos desta cultura; intercâmbio aqui, idem. Uma identidade mais cultural e menos étnica, portanto, e que se expandiu como o maior fenômeno...

É importante checar as transformações culturais destas linguagens do conhecimento modal no período medieval, à medida que se pode, com base em estudos acadêmicos, que reuniram produções parisienses, inglesas, alemãs e norte-americanas, sobretudo Oxford, Princeton, Harvard, que também possuem produções relevantes sobre o mundo musical antigo, o de dominar os fatos e contextos que levaram a uma disseminação de diversas linguagens musicais novas e a criação de uma série de escolas religiosas de música, entendendo em que medida esse conhecimento foi herdado dos gregos e transformado no mundo medieval. O mesmo ocorre com o período renascentista, quando há um retorno aos valores vistos como humanistas que foram projetados na procura da arte grega. O suporte teórico artístico é a contribuição de Friedrich W. Nietzsche em sua primeira obra acadêmica oficial, justificada pela importância do esforço deste autor em compreender música, ligada a dança e teatro, no que se diz respeito aos gregos, e por ser uma obra singular de seu período, tornando-se uma excelente referência para aspectos artísticos, musicais, teatrais, culturais, filosóficos, e, mitológicos, dos modos gregos, e guarda as experiências singulares relatadas em sua biografia de *Ecce Homo*, levando em consideração a sua pesquisa de campo na Grécia e sua experiência com este estudo e sua visão peculiar, por isso antecipa uma leitura que passa bem discreta dentre os acadêmicos. Já o diálogo entre literatura clássica, obras primárias antigas, arqueologia, obras historiográficas secundárias e terciárias medievais e renascentistas, além da primazia de Nietzsche, constituem, em diálogo com: a oralidade viva, as produções contemporâneas de praticantes de música, professores de músicas e editorações sobre modos gregos, a lógica científica da história do objeto de pesquisa, objetivando voz aos seus sujeitos históricos, resolvendo equívocos, confusões, dúvidas no que se refere esta história dos modos gregos, e compondo, dessa forma a perspectiva da história na geografia, ou seja, uma história em mosaico, que tem por objetivo principal esclarecer, organizar, definir os seus limites e disponibilizar os conceitos para uma aprendizagem cultural significativa da história associada aos modos gregos, musicalmente e historicamente. O trabalho de Donald J. Grout e Claude V. Palisca fornece uma bibliografia vasta e compila de forma pulverizada arestas fundamentais para esta pesquisa, com riqueza de fontes

sobre a música e os gregos. No entanto, a ênfase de uma história total, à moda rankeana, faz perder de vista o objeto de fundamentação grega na extensa obra bem completa dos autores, e que sendo assim, mergulhado em um mar de cultura e linguagens musicais, sobretudo, sobre a música clássica, se garimpou o objeto modal grego e a cultura grega, quando que os objetivos deste trabalho são destacar a importância e necessidade de um conhecimento mais exclusivo de modos gregos e história, tornando a obra destes autores, cuja tradução é *A História da Música Ocidental*, uma referência pontuada e investigada, rica e pertinente, além de revelar outros caminhos propícios e caros para compreender a evolução do conhecimento histórico de como foi sistematizado e fundamentado o saber musical à moda grega, visando reorganizar de uma forma mais completa sua história, possuindo uma relevância cultural para a história da humanidade, presente, futuro e passado: os modos gregos onde não se encontrariam tão bem conceituados como em muitas leituras que estão indisponíveis. Conforme Grout e Palisca, embora muitos detalhes permaneçam incertos a herança grega que parece ser mais evidente até aqui, e que merece mais ênfase na pesquisa, constituindo um plano, é saber que, no mundo antigo, a música se constituiu essencialmente de melodia plagal, ou seja, escala geográfica regional no instrumento musical em aspecto de mapa, que orienta a forma gerando a essência no espaço em “escala reduzida” tal qual o conceito arquitetônico ou cartográfico, como lembra o historiador cultura Jacques Revel em *Jogo de Escalas*, e Paul Claval, da ordem planetária ao alcance do instrumentista, incluída a voz enquanto instrumento musical (Pitágoras de Samos, Heródoto, Cláudio Ptolomeu); a melodia estava intimamente ligada com o ritmo e métrica de palavras, liricamente (a métrica de Homero, a rapsódia do Aedo); músicos recorreram em suas memórias e no conhecimento de convenções e fórmulas, em já vez de ler a partir de notações, que eram dominadas apenas pelos teóricos, de forma que há comprovação científica de escritos complexos e singulares (Cleônidas, Aristóxeno, Aristides Quintiliano); e filósofos conceberam a música como um sistema ordenado, o sistema da natureza e como uma força do pensamento e da conduta humana que foi posto em prática numa sociedade grega decadente (Platão, Aristóteles), os autores pontuam (GROUT, PALISCA, 2006, p. 14). A estes elementos os gregos contribuíram ainda para uma teoria acústica fundada na “ciência primitiva”, e uma teoria musical bem desenvolvida que influenciou a cultura de toda uma sociedade, acrescentam eles. No tocante, este saber organizado com

os objetivos de supremacia é caro e possui um território ainda pouco esmiuçado e definido em termos científicos e históricos. Substituindo a simbologia da pauta em favor da utilização dos recursos da memória, oralidade, música e história, ou "as mitológicas Mnemósine, Saga, Musa e Cléo", é possível obter uma música pensada. Totalmente compreensível na teoria e na prática, ela se apresentará como uma ciência tão humana quanto exata, pois se equivale à música matemática com outra forma de pensar menos convencional, uma música histórica e filosófica, mais física e geográfica do que propriamente matemática, também porque não foi "linguistificada" no âmbito de cultura popular antiga. Foi preciso empreender-se em um trabalho homérico, mesmo porque, em português, é muito restrito o conteúdo veemente digno de análise historiográfica a ser encontrado, é preciso recorrer a obras em grego, inglês, francesas e alemãs. Deverá, dentro do desenvolvimento, se aprofundar o conceito primário na historiografia a qual se remete a Pitágoras tal qual o descobridor do conceito que substanciou os modos "plagais", ou seja, com essa perspectiva "geográfica" de região mapeada das relações teóricas musicais no instrumento. O instrumento, praticado é representado como se ele fosse a superfície de um globo terrestre e oceânico, e as escalas, tais quais as formas dos países, grosso modo, que permitem "caminhar livremente pelo terreno dos modos gregos" desde o "Himalaia" até o limite da "areia das praias". A harmonia desta lógica estaria em "não tocar os pés no mar". Mas por vezes "as ondas podem beliscar a areia e os pés", e estes seriam enarmônias (em alguns casos, trítonos) e cromatismos que são quase impossíveis de não surgirem, quase que involuntariamente em alguns contextos, mas são aceitos como belos, quando se tem esta noção prática mais segura. A falta dessa coerência resultaria em um desastre musical, tal qual "um avião que não pode pousar em terra firme, mas cai no Oceano". Para tanto, o planejamento envolveu um vasculhar a historiografia de todos os tempos, podendo classificar em convenção de tempos históricos: Pré-história, Antiguidade, Idade Média, Idade Moderna e Idade Contemporânea, para encontrar qual a contribuição dos gregos para a História da Música, (incluiria até a música brasileira). Cada achado sobre música e modos gregos foi visto com preciosidade, e estes conteúdos têm a aparência de "agulha no palheiro" para cada item mais específico selecionado. O problema da onde tem saído tantas ideias expandidas entre músicos através da oralidade é uma grande problemática, pois que a história não é oralidade apenas e as fontes se fazem precisas. Se este é um problema para o músico, que dirá

qualquer outro estudioso que queira estudar os modos gregos e em sua pesquisa inicial se depara com inverdades, mitos, anacronismos, *achismos*? Lendas e confusões de todo o tipo estão na *Internet* em massa, e correspondem à própria oralidade pulverizada por professores de música e músicos carentes de historiografia, de fontes, que, para remover essa polifonia e encontrar as fontes mais verossimilhantes, foi preciso se empreender em um trabalho homérico, reforçando porque em português, foi muito pouco o conteúdo, veemente digno de análise historiográfica, a ser encontrado. Necessitou-se recorrer a obras em grego, inglês; e ainda, francesas e alemãs. Deverá, dentro do planejamento, se aprofundar o conceito primário da historiografia helenística a qual se remete a Pitágoras tal qual o descobridor do conceito que substanciou os modos gregos ao ouvir um ferreiro bater com martelo ao ferro e produzir *oitavas*, quando decidira fazer experimentos com pesinhos em uma corda, dobrando a massa dos pesos para produzir as notas de forma física e exata para depois, com a tensão no instrumento e subdivisões geométricas, formar as ideias de região nos instrumentos, os modos "plagais", ou seja, com essa perspectiva "geográfica" da região, o conceito de lugar como regional, contido em *Histórias*, de Heródoto, *Física* de Aristóteles, ou *Síntese Geográfica*, de Cláudio Ptolomeu, ainda que haja mais lendas a se desmistificar. Reforçando o que já foi explicado, de que as notas naturais, que são as famosas: dó, ré, mi, fá, sol, lá, si – e mais oitavas das fundamentais; quintas quartas, etc. atribuíram, como visto, corretamente à invenção dos nomes por Cleônidas, que deixou um legado, e embora nada esteja em português é possível vasculhar, seus originais ou traduções, onde se encontram na biblioteca "*Loeb Classical Library*" (GROUT, PALISCA, 2006, p. 14), da Universidade de Harvard, em Cambridge, enfatizando este fato, de ser um tratamento de objeto de pesquisa indireto, tratado diretamente pelos autores, com todos os direitos reservados. Menos de 10% desta obra será trabalhada aqui, mas todos os pontos caros para as fundamentações. Documentos referidos por eles diretamente, são das já citadas obras que caracterizam as origens do objeto aqui – das seguintes obras traduzidas para o inglês: três obras de Aristóxeno, *The Harmonic of the Aristoxenus*, *The Euclidian Division of the Canon* e *Sextus Empiricus, Against the Musicians* (*A Harmônica do Aristóxeno*, *a divisão euclidiana da Canon* e *Sexto Empírico, Contra os Músicos*). Uma obra de Aristides Quintiliano, *Music in Three Books* (*Música em três livros*), uma obra de Nicômaco de Gerasa, *The Manual of harmonics of Nicomachus the*

Pythagorean (O Manual de harmônicos de Nicômaco, o Pitagoreano), uma obra de Cláudio Ptolomeu, *Harmonics (Harmônicos)*, todos helenísticos (GROUT, PALISCA, 2006, p. 14). É possível embasar-se dessa historiografia, ao investigar essas obras, e mais Cleônidas, Plutarco e Gaudêncio (GROUT, PALISCA, 2006, p. 14). Disponíveis, portanto, em um conjunto e na íntegra, apenas nesta biblioteca em Harvard, que pesquisaram diretamente os autores, tidos como os mais influentes. Sobre essas fórmulas plagais de região, uma herança codificada pelas evidências por Pitágoras em seus discípulos e outras revisitações, inclui Gaudêncio que conta uma história da descoberta de Pitágoras ao ouvir um ferreiro bater com o martelo no ferro e produzir tais relações sobre as razões adjacentes às oitavas, quartas e quintas (relação a uma “*nota fundamental*”). Pitágoras, logo em seguida, teria realizado as primeiras experiências empíricas. Pitágoras inventou o *monocórdio* e é o pai do *ocultismo*. Percebeu-se uma forte influência da escola ocultista de Joscelyn Godwin e Andrew Barker, e que os estudos se correlacionam em círculos estrangeiros, que serão tratados. Todas as relações correspondem ao mesmo conhecimento sobre intervalos que se conhece pelos chamados *jônico, dórico, frígio, lídio, mixolídio, eólio e lócrio*, ou a mesma relação criada na nomenclatura inédita e alternativa para os novos modos gregos, também em formato tradicional de partitura: os já descritos *novos micro-modos gregos*, contendo os nomes de trinta e cinco povos da Antiga Grécia (apêndice), os mais antigos, como forma de homenagear este povo que fazia música e do qual sua teoria futura daria a base para o entendimento contemporâneo de modos gregos, que passou a ser completado e visualizado ao longo dos séculos. Aqui a história não fugiu a esta típica abordagem, criada para fins puramente didáticos, explicando noções de *notas naturais, acidentais*, como elas vão de acordo tonalizantes entre si ou conflitantes em *enarmonias, escala cromática*, que estarão mais detalhadamente vistas sua gênese.

Platão, Aristóteles e outros filósofos inserem questões de política, educação, saúde, e emoção no âmbito da música, que tinha relação neste contexto de conceitos formados de tons, modos gregos, enarmonias e cromatismos. Ao longo da história, será possível ver como esses conceitos se repetem, da mesma maneira que muitos conceitos de teoria musical dos citados *teóricos da Antiguidade*. Além disso, na História, propriamente dita, será possível recolher diversos relatos que são indícios da música na Antiguidade. Homero, Hesíodo, Heródoto, Tucídides – muitos

indícios de música nas atividades culturais e cotidianas dos antigos, incluindo o teatro, a tragédia, que serão vistos neste capítulo com base nessa literatura clássica.

A parte social da música envolve cultura geral, estética e musicoterapia, que também tem alguma relação com Platão: são arestas com a filosofia. Uma perspectiva geográfica se dá em Heródoto com o conceito de lugar que pode ser aplicado no próprio instrumento musical de ênfase demonstrativa na pesquisa: o violão. Mas é possível aplicar ao piano ou qualquer outro instrumento desejável. Trabalhar-se-á a perspectiva da história em mosaico, a perspectiva da história na geografia. Sob o ponto de vista grego fora da cultura popular, ou da música popular: a modalidade de tocar sem partitura, como se pressupõe, aqui, que foram retratadas nas imagens da arte de pinturas antigas, com os músicos a tocar livremente, especificamente nas *kylix* (cerâmica pintada) e o sistema grego presente. Observar-se-á os detalhes nessas pinturas, mostradas a seguir, em que, na primeira, como em todas as outras, mostram um instrumentista tocando sem leitura simultânea, ou seja, de memória (pressupõe fortemente e tipicamente o fazer modal grego). E há também, na segunda imagem, notas representadas em notação alfabética, ainda que não haja leitura das mesmas, mas essas representações flutuam no ar como se fosse um aforismo do conceito de ondas sonoras frequentes e memorizadas em sua lógica de notas naturais. Nas duas últimas há, inclusive, longas lições representadas, sem leitura simultânea – mas, aforismos, mnemônicos:

Figura 1 - Kylix grega de música. Simpósio. Dourin. Museu de Berlim.



Música grega representada em pintura antiga. Museu de Belim. (Foto da foto).

Fonte: GROUT/PALISCA (2006, p.12).

Figura 2 - Lição musical. Dourin. Museu de Berlim.



Fonte: GROUT/PALISCA (2006, p.12).

Figuras 3 e 4 - Músicos gregos e representações de sua musicografia.



Fonte: Cerqueira (2007, p. 13).



Arte de Dourin na *Kylix* arqueológica. Note que o músico grego não se orienta fixo em linguagem codificada. Embora exista sutilmente, e no ar, literalmente, notas musicais representadas por letras, e papiros místicos. Eles eram memorizados pelos músicos, em sua essência, e isso permitia que filosofassem a sua matemática diastemática.

Fonte: Cerqueira (2007, p. 13).

Norberto Guarinello introduz a questão de História Antiga e memória social peculiar e criadora de uma “identidade coletiva” (GUARINELLO, 2013, p. 8). Modos gregos são conhecidos principalmente de forma oral, essa suposição tem base historiográfica na literatura clássica, que não revela os escritos complexos e quase que uma alquimia, uma ciência, ainda muito antiga, e apenas os célebres teóricos deixaram evidências do conhecimento simbólico por cálculos, discursos, métodos, croquis e, sendo que a arqueologia revela também não haver evidências de que a sociedade em geral, seja ela uma sociedade étnica ou cultural, de saberes gregos, utilizava notação para fazer música (os povos não, conforme as imagens, e os tratados antigos que se verão. Apenas teóricos possuíam domínio de notações). A oralidade seria, portanto, através da relação sempre divina dos gregos, uma dessas relações com a deusa Saga: legado da oralidade na forma de ensinamentos. Mas também, a Musa, que era a própria música, Cléo, deusa da história, e Mnemosine, deusa da memória, e Graça, da dança sobre Chronos e Zeus, e claro, deusa Atena: “Nem toda identidade deriva da memória, mas as identidades mais profundas, aquelas que parecem mais naturais e indiscutíveis, são as fundadas no passado” (GUARINELLO, 2013, p. 9). Fazendo um conhecimento natural explicável em história, e mais precisamente história antiga, e ressalte-se, história da música enquanto uma ciência. O autor destaca que, mesmo fora das ciências exatas, esses

debates teóricos coerentes da história existem, legitimando como ciência a memória social, ao modo da “Nova História Antiga” (GUARINELLO, 2013, p. 10-13). “Não é a História Antiga do mundo, portanto, mas a História de um recorte bem específico do passado: o das origens do Ocidente” (GUARINELLO, 2013, p. 13). E essas origens estão na música, na poesia, no teatro, e também nos modos gregos. O que obrigatoriamente perpassa por questões de identidade étnicas e culturais, “ainda que a ciência de hoje se recuse a aceitá-las como identidades pertinentes” (GUARINELLO, 2013, p. 8). Este saber constituído, dos gregos antigos, que ia além das fronteiras da atual Grécia, e, já que se constituíram como povos hospitaleiros, segundo a literatura clássica, e até o Império Romano, segundo Guarinello, foi um contexto da promoção de um intercâmbio de uma *cultura franca*. Essa identidade grega é mais artística do que étnica, propriamente, já que seu *modus operandi* se multiplica pelo mundo criando uma forma de identidade com inúmeros povos, no campo do que é a música, o teatro, a ciência, a política, a filosofia, os mitos, a arte e cultura. Modos gregos são chaves para esse entendimento, juntamente com o primeiro livro de Nietzsche sobre o nascimento tragédia helênica, da comédia ática, a partir do espírito da música, parafraseando o próprio subtítulo de *Helenismo e Pessimismo*. Mas isso será visto mais adiante. Voltando aos helênicos: o suporte historiográfico e a fundamentação teórica envolvem a literatura clássica grega antiga, no sentido de buscar elementos culturais descritos nas epopeias de Homero (em 160 versos de três cantos na *Odisseia*, e, 80 versos de oito cantos da *Ilíada*), que relatam muitas atividades ligadas à música, tais como festejar, seja de forma apropriada ou perversa, presentear os músicos com bebidas e comidas, a disposição de serviçais arautos para guardar ou entregar o instrumento musical, a ocorrência de dança, a improvisação em forma de “batalha de poesia” em situações de conflito, entretenimento e dança, a comoção que causaria há um povo todo em funerais ou situações dramáticas, em que junto há música e histórias contadas fazendo heróis chorarem, e também os casos de adultério entre deuses eram cantados, além de a música ter o poder de poupar vidas de músicos de boa índole e de tirar os de má. Hesíodo (em 4 versos nos proêmios de *Teogonia* e 3 versos em *Trabalhos e Dias*), Heródoto (não há passagens sobre a música ou associação a ela, mas o conceito geográfico está sempre presente em sua narrativa, conhecimento comum aos músicos e teóricos de seu tempo, além dos mitos relacionáveis). Quanto a Homero e Hesíodo, em ambos há referências a musas e

hinos, ou a questão de instrumentos musicais relacionados a deuses como inventores e presenteadores da musa, e, Tucídides (passagem única na *História da Guerra do Peloponeso*), sobre trégua de guerras na Celebração da Primavera, um dos poucos períodos de paz descritos; destacando todos os pontos desta literatura cultural e histórica que envolve a música, e dessa forma, garantindo a visualização de aspectos relacionados à música, concebida em sua essência em uma civilização muito distante em termos temporais, ao mesmo tempo tão passível de identificação pelo praticante de modos gregos, por se tratar de um conhecimento preservado em grande medida, o que revela contextos sociais e culturais. Uma vez compreendido que milênios de uma civilização áurea helênica (ainda não a helenística dos pitagóricos) que não podem revelar sistemas musicais, apenas literaturas, mas que, no entanto, permitem imaginar em grande medida a possibilidade da existência deste conhecimento, da certeza de já se fazer música de uma forma muito bem descrita, e, frisa-se, da bela forma em que se descreve (na literatura). Entretanto, é num período de transitoriedade desta grande civilização milenar, ao longo de algumas dezenas de séculos de sua plena existência e desta literatura, período passado que adentraria cada vez mais em um contexto que a história chama de “decadente”, contexto que, dentre as fases antigas, agora se passa a referir-se à fase mais próxima no tempo presente, chamada helenística (e não a helênica de Homero), é que a sistematização em forma material foi legada através dos discípulos de Pitágoras, e outros teóricos que deixaram caras obras arqueológicas e literárias, disponíveis em bibliotecas e universidades da Europa e dos Estados Unidos, já citada a disponibilidade mais integral. Os vestígios arqueológicos de artes plásticas, em sua maioria associados a este período, complementam as questões sociais, culturais, filosóficas, estéticas, linguísticas, dentre outras, possibilitando desse diálogo triplo entre literatura, história e arqueologia, e com a arte de pano de fundo, numa série de anéis lógicos de tradição, que concentra esforços esta pesquisa, para se tecer a história. Claro, é importante notar que na literatura clássica não há indícios de música simbolizada em forma de notação alguma, esta sendo apenas dominada por teóricos posteriores, medievais e renascentistas (como se conheceu pela arqueologia), e posteriormente transformada pela invasão da revolução técnica e industrial que ampliou o uso de notações e orquestrações, dentre outras impregnações e massificações de campos da cultura, e, nos vestígios arqueológicos, essa peculiaridade é confirmada (a ausência da notação como

orientação básica para a prática cultural efetiva). E existem questões de identidade e memória inseridas. Norberto Guarinello lembra que a história que chega dos gregos, sobretudo durante a infância, é um fator de grande peso na história da formação da identidade da nação brasileira e de muitas outras. Os conhecimentos que perpassam o ramo da história antiga são também muito valorizados pelos ramos da antropologia, sociologia e psicologia. É na identidade que há o pano de fundo para diversos conflitos entre grupos humanos, ou, justificando-os, temas como de (in)tolerâncias. O autor destaca que não é a formação de estudos em história na sociedade que formam as identidades apenas, mas que existe um jogo social numa dinâmica muito mais complexa impregnada em instituições, nas artes, hábitos, línguas, crenças e outras práticas e que se tornam evidentes em contextos de intolerâncias ou tolerâncias com o que se faz distinto, e é de se imaginar o quão delicado pode vir a ser este ponto. *Memória social* é um termo cunhado para compreender contextos abstratos chamados na antropologia de inconsciente coletivo, que remete a ideia de formações de identidades coletivas evidentes na matéria ou nas tradições imateriais. A memória (tema de um livro inteiro de “Jacques Le Goff” (GUARINELLO, 2013, p. 15), sugerido por Guarinello), é condição necessária para que ocorra a formação mais homogênea de grupos que se identificam, e normalmente está vinculada a um elo de anéis hereditários ou culturais através das diferentes gerações que deixam seus legados, em forma de matéria ou conhecimentos específicos, que dão continuidade a práticas comuns. Nesse sentido, deve haver um esforço da história para encontrar os espaços chamados *lugares de memória*, lembrados, e, esquecidos, para que a sociedade possua bem identidades:

Há muitas semelhanças entre as memórias individuais e as sociais. Toda memória, por exemplo, é composta por lembranças, que são mais ou menos valorizadas, mas também por esquecimentos de coisas e fatos que não deixaram vestígios de si, seja porque algo ou alguém impede sua rememoração. (GUARINELLO, 2013, p. 9).

Naquele caso do eruditismo (ou do tonalismo), acreditar que saber música é possível apenas com notação “partiturada” é segregar o saber do dom, do analfabeto que entende música de ouvido por saberes da mnemotécnica que são produzidos oralmente, não devendo opor seu campo de saber em detrimento de campos próprios da música clássica tonal, que fazem perder de vista a importância

dos modos gregos para a história da humanidade, efetivamente, enquanto saber, identidade, memória, prática cultural, ou, os “dons”, reconhecidos consensualmente.

Para reforçar a questão da identidade cultural e dos conflitos entre saberes, e não demoraram a aparecer os conflitos: para Guarinello, “a memória social é campo de conflito” (GUARINELLO, 2013, p. 9). Cria uma sinfonia de mitos, versões particulares, personagens e fatos, valorizados, ou não, melindres, interpretações, uma multiplicidade de vozes que somente o historiador parece dar conta de dar voz a todas as partes, ou ao menos, busca essa polifonia. Quando é possível perceber uma infinidade de nós atados de difícil dissolução, e basta fazer uma simples pesquisa de busca simples na *Internet* para ver o quão polêmicos são os modos gregos (se verão esses conflitos resolvidos no último capítulo com o auxílio acadêmico da autora da Música, Isabel Maciel Flauzino, da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e Escola Regular de Música Villa Lobos, e as vozes mais conflitantes sobre modos gregos no meio acadêmico brasileiro no caminho percorrido por Flauzino, mais no final da dissertação, e ao longo de todo o trabalho, e ainda com uma tabela da autora da música Alice Marques, da Escola de Música de Brasília) ou a história dos músicos que se aventuram a contar essa história é uma convicção de que não há uma forma mais apropriada, bela e convincente de tentar desatar tantos cruzamentos mal resolvidos, do que explicar, contar, fazer a história propriamente dita. São diferentes as visões da sociedade, em seus segmentos, e qual é o futuro dela? O historiador interfere nos rumos do que acontece, dependendo de sua atuação. E novamente ecoa Platão e Aristóteles, como pensavam e referiam-se a música, política, educação e conduta moral e diversas passagens de duas de suas obras, a ambos os casos. O autor ressalva que é do Estado a maior interferência, contemporaneamente, mais no sentido de formar uma identidade nacional. No entanto, é a História a maior legitimadora da memória social, por ser científica. Sua interpretação está nos vestígios, com segurança, menos objetiva a produzir verdades, a controlar cientificamente conhecimento que lhe é próprio. “Repensar a História como um todo é muito saudável, pois significa pensar repensar a nós mesmos, nossa identidade, nossa posição no mundo.” (GUARINELLO, 2013, p. 12). O autor indica algumas questões ligadas a uma possível identidade grega. Os mitos ensinados nos livros didáticos nas escolas, a música, pintura, escultura, arquitetura, literatura clássica, teatro e demais artes, filosofias, histórias, e conhecimentos astronômicos, matemáticos, físicos, biológicos

etc. que tiveram como berço a península dos Bálcãs. Todavia, como ninguém pode permanecer no berço para sempre, é em outra obra que Guarinello dimensiona a força e dominância dos desdobramentos que a história antiga passa a exercer depois do surgimento do cristianismo, a influência de sua cultura franca na manutenção do Império Romano, a ocidentalização do mundo helênico com base em sua influência de língua franca, dentre outras razões que fazem dessa identidade complexos códigos. É possível enumerar algumas questões, dentre as quais, estão possivelmente algumas das mais difíceis compreensões, associadas ao panteão romano e grego, de suas identidades religiosas, mitológicas, e que são arquetípicas:

No campo religioso, do culto a divindades específicas, normalmente associadas a deuses do panteão romano e grego [...] duas identidades que em nada tinham de étnico, que eram político-culturais [...] Porque o Império enfatizou essas duas identidades? (GUARINELLO, 2009, p. 152).

O autor responde essa questão contextual da Antiguidade Clássica:

[...] a criação de duas áreas linguístico-culturais específicas, dotadas de prestígio social e de eficácia político administrativa: a área de predomínio do latim, correspondendo à metade ocidental do império, e a área de predomínio do grego, em todo o mediterrâneo oriental.” (GUARINELLO, 2009, p.153).

Sobre esta influência cultural e política, o autor segue, explicando-a:

A cultura grega atuava como uma espécie de sistema cultural de intercâmbio, como uma cultura franca que permitia o contato entre povos e pessoas com substratos culturais próprios e distintos, aos quais se sobrepunha, sem anulá-los. (GUARINELLO, 2009, p. 154).

Dimensionando substratos estruturais dessa sociedade, acrescenta:

A identidade grega associava-se [...] a existência de conselhos e assembleias populares, ginásios para exercício físico, templos, oráculos, ritos e divindades [...] perdeu gradativamente qualquer relação com uma identidade propriamente étnica, tornando-se uma identidade cultural em sentido restrito”. (GUARINELLO, 2009, p. 155).

Em outros termos era possível tornar-se grego, independente da origem e do local de nascimento [...]” (GUARINELLO, 2009, p. 155), conclui o autor.

A Grécia é a civilização mais antiga a oferecer evidências suficientes para que se construa uma visão mais preservada da cultura musical. Mas há ainda muitas lacunas. A começar pelos instrumentos musicais, passando pelos escritos sobre música, a continuar com os escritos teóricos, e, por fim, com o que viria a ser a própria música em si. É muito controverso e basicamente esse conteúdo se fez de pressuposições, onde o melhor termo a ser utilizado seria o “talvez”, e, quanto mais usado, mais legítima é uma análise, que é tão próxima da Arqueologia. A saber, os antigos instrumentos gregos são conhecidos apenas a partir dos escritos, vestígios arqueológicos mínimos e incompletos, e uma centena de imagens em potes (ânforas), chamadas *kylix*, alguns já vistos anteriormente. Os instrumentos mais importantes foram o aulos, a lira, harpas e a cítara. Aquele material talvez fosse de cordas de tripas de animais, a pele e o couro deles, chifres, o bronze, ouro, ferro e madeiras, e compreendiam aos períodos *paleolítico inferior* e *neolítico* (entre 40.000 a. C. e 4000 a. C). Reconstruções e réplicas modernas desses instrumentos são mera suposição de como eles seriam realmente. Algumas hipóteses são formuladas de como se afinavam as cordas, como se assoprava ou “palhetava” (utilizando o chamado *plectrum*) os instrumentos, e as possíveis linhas melódicas, nos termos de notas naturais e suas oitavas, descritas pelos teóricos citados. Ainda que seja uma infinidade de possibilidades, alguns historiadores da música afirmam que algumas são menos descartáveis por alguma lógica estrutural simples e, ainda sim, apenas em âmbito de teoria. Talvez, instrumento exclusivo no culto de Dionísio, deus da fertilidade e do vinho (há indícios de Atena também), o aulos foi tema da grande pesquisa de Nietzsche. Grandes tragédias de Ésquilo, Sófocles, Eurípedes, criadas para as festas dionisíacas e apolíneas em Atenas, tem coros vocálicos e outras partes musicais que foram acompanhadas por cantores, instrumentos, bailarinos, e, máquinas alegóricas. Como será visto nesta pesquisa de Nietzsche. As reconstruções e réplicas modernas que hoje se têm desses instrumentos são meras suposições de como eles seriam realmente, impossíveis nas minúcias. O maior resultado encontrado aqui é de que não há imagens de músicos utilizando notação simultânea, configurando uma prática popular livre, e notações de leitura simultânea se constituíram erudição específica de tempos mais recentes, e isso é um fenômeno ocidental, e necessita estar pontuado e frisado. A linguagem de modos gregos, por

ser mnemotécnica e passível de ser legada oralmente, ou ainda com subsídios simples de notação popular e pedagógica, não simultâneas, semi-erudita, com linguagem materializada, dominante para possibilitar prática, deixou a aparência espontânea enquanto prática cultural popular, ainda que fosse prática de patrícios...

A lira foi associada a Apolo, deus da luz, profecia, ensino e artes, especialmente música e poesia. Essa associação ao longo da historiografia, segundo Donald J. Grout e Claude V. Palisca, em *A History of Western Music*, pode ser confirmada em escritos famosos de filólogos famosos, dentre os quais, o próprio “Friedrich Nietzsche” (GROUT, PALISCA, 2006, p.13), em *Helenismo e Pessimismo, O Nascimento da Tragédia a partir do Espírito da Música*. Também está contida em Platão, *A República*, e Aristóteles, sobretudo *Política*. Aprender a tocar a lira foi um elemento central da educação em Atenas, tanto de homens como de mulheres. Instrumento que ganhou fama por ser usado para acompanhar música que se está dançando, cantando, ou recitando poesia épica. Na *Ilíada* e na *Odisseia*, de Homero, obras em que, já desenvolvendo bem as análises, agora fornecerão com precisão os indícios de música em diversas localidades da civilização grega, que englobava não só a península grega, mas as ilhas do Egeu, grande parte da Ásia Menor, no sul da Itália e Sicília, e as colônias de toque Mediterrâneo e do mar Negro. Relatam os aedos, cantores e poetas acompanhados de instrumentos, que inventivamente criavam os poemas musicados para casamentos, para jogar, ou para a recreação. Não se sabe exatamente quais os instrumentos enfatizados nessas obras, e para tanto é preciso acurar em diversas traduções, e se possível, em grego, os originais. Logo na primeira passagem da *Odisseia*, Homero, na personagem de Ulisses, exorta a música: “Canta- me, ó Musa”. O filme ganhador do Oscar da academia de cinema, clássico, *Zorba o Grego*, retrata bem a identidade cultural artística que tentou se explicar, com o grego Zorba (a protagonista e coadjuvante ao mesmo tempo) a tocar livremente música, livre a dançar, “a única coisa que não poderia ser tirada do grego” (fala emblemática da personagem, e clímax da trama). É uma identidade bem constituída e possível de relatar eventos coerentes na cultura, na música popular – patrimônio cultural da humanidade. Foi visto como a música na Antiguidade apenas deixou traços mínimos, históricos, através da arqueologia relativamente recente da música de épocas passadas. Muito pouco em termos de fonte sobreviveu. Visto em detalhes com referência da arqueologia histórica do especialista Pedro Paulo Funari, e com base também em Grout e Palisca se verá

especificamente, objetos físicos, tais como instrumentos musicais e imagens visuais de músicos e instrumentos em cerâmicas (já citadas em exemplos). Também escritos sobre música e músicos, que em seu todo se tornam um pacote identitário necessário para o grande entendimento histórico, no âmbito de literatura clássica acessível em língua portuguesa. Há também música pressuposta enquanto notação, ainda que muito pouco esteja preservado (uma lápide e poucos fragmentos de peças teatrais). Notará que a noção que permeia o tema recorre sempre à música grega antiga enquanto influenciadora da música ocidental, pelo que os antigos gregos deixaram: mais provas de sobrevivência do que as outras culturas antigas. A música ocidental teria suas raízes no paleolítico inferior; especialmente em antigos escritos teóricos gregos que deverão ser compreendidos. Resumo da ópera, em linha do tempo: antes de 36.000 a. C., há o achado de uma flauta feita de osso de animal, da Idade da Pedra na Eurásia, exposta no Museu de Copenhague. Há gravações dela em que há modos gregos que foram possíveis, tocados, com notas em intervalos de escala modal, gregos! Esta seria a maior prova que a música que se conhece por modos gregos, é pré-histórica, e que, pelo menos um ser humano iluminado (anônimo) concebeu as proporções naturais em consonâncias cósmicas...

Figura 5 - Espécie de “Flauta Pré-histórica”. Foto de Hilde Jensen, Instituto de Arqueologia Pré-Histórica e Malha, Eberhard - Karls - Universidade Tübingen, Alemanha.



Esta flauta, reproduz a lógica dos modos gregos em sua aerodinâmica, nos orifícios, o que provou que os modos gregos já eram conhecidos pelo mundo não só antigo, mas paleolítico, e é a única fonte sobrevivente deste tempo, e sua origem sempre será uma incógnita, se foi oriental ou grega (ou babilônica, ou grega, ou, outra). (Foto da foto).

Fonte: GROUT/PALISCA (2006, p. 6).

Como somente esta flauta é uma espécie de tesouro nesta história, o material mais antigo depois dela, confere à literatura grega, em que revelará contextos caríssimos que datam do século XX ao X a. C. (as datações variam bem entre historiadores). Ver-se-á com precisão, a literatura, nos próximos parágrafos, mas antes, que se fixe bem do que se trata o material do período bem posterior, ainda que também da Idade Antiga, o mais próximo ao período helenístico, que costuma ser tratado com mais minúcias em estudos de modos gregos, o que, de certa forma, negligencia esta literatura bem anterior e ainda, esta flauta pré-histórica.

É pertinente, antes de recorrer à literatura clássica, que se esclareça, se reforce e se revise por que os modos são emblemas dos gregos, sobretudo pelo que se conhece dos estudos arqueológicos referentes ao período helenístico para a tratativa. Porém, os relatos que importam vão de Homero a Aristóteles (Grécia helênica e helenística, respectivamente) relatam todas as atividades culturais e sociais a que hoje estão ligadas à música; os antigos helênicos e helenísticos tinham a mesma capacidade de executar música para muitas finalidades: louvor e adoração, procissões, música militar, cura e medicina, cantos fúnebres e outras lamentações, entretenimento em festas, na dança, no teatro, em festivais competitivos, casamentos, canções de ninar em berçário, epopéias rapsódias, aventuras, na poesia de um aedo, na canção, nas performances trágicas, nas preocupações pedagógicas e políticas, enfim... Substituindo a simbologia da *pauta* em favor da utilização dos recursos da memória, oralidade, música e história, ou "as mitológicas": Mnemósine, Sagas, Musas e Cléo – é possível obter uma música pensada. Totalmente compreensível na teoria e na prática, ela se apresentará como uma ciência tão humana quanto exata, pois se equivale à música matemática com outras formas de pensar menos convencionais que precisam definir seus limites, suas abordagens, resolver seus problemas. Uma música histórica e filosófica, mais física e geográfica do que propriamente matemática. A última apenas trata linguagens híbridas, ora. Mas que servem para analogia do fenômeno modal grego enquanto linguagem, e questões estáveis de uma escala da realidade mística.

Porque a *Odisseia* de autoria amplamente atribuída a Homero, deve ser considerada uma obra historiográfica aqui nesta seleção? Ora, pela própria característica de um relato poético com linguagem musical, e por ser um dos únicos testemunhos de seu tempo, ainda que no plano da ficção mítica, possui muitos elementos sociais e culturais no mundo antigo. Ao se pesquisar a própria história da

música e dos músicos, assim sendo, Homero foi um músico que historiou, e a história da música faz relatos de flagrantes de cenas cotidianas nos enredos das histórias. As atividades culturais, em diversas passagens, estão sempre vinculadas à música, em diversas ocasiões e contextos: religioso, pagão, em tempos de paz e de guerra. Portanto há um mundo ideal com elementos substanciais na linguagem narrativa da *Odisseia* que permite que se traduza a história de um mundo repleto de significados concretos e abstratos. A postura narrativa múltipla de Homero ora como narrador oculto, ora onisciente, através de representações de alteregos, tanto no protagonista Ulisses (ou Odisseu) por ser uma aventura que se pretende autobiográfica e, ao mesmo tempo uma meta narrativa ficcional, bem como em *fêmios* e *aedos*, como também eram chamados os poetas e os músicos, respectivamente, pois que o próprio [Homero/Odisseu] era um desses e isto se tornou uma estética imitada, posteriormente, por Hesíodo, por exemplo. Tanto que é considerada, a obra de Homero, por muitos e, dentre eles, os tradutores, uma autobiografia. Portanto pode ser considerada uma versão da história nos termos de historiografia, ainda que com elementos ficcionais. Sobre o espaço da religiosidade em que a música ocupa, é fatídico notar o quanto da mentalidade da época a associa ao plano sagrado dos deuses. Não parece ser distinto de ficção e mais próximo de relato histórico de cenas cotidianas que se confirmam pela arqueologia? Além de um hino muito famoso a Hermes que inventa a lira e presenteia a Apolo, contido também na *Ilíada* e obras posteriores compreender-se-á a natureza orgiástica do culto musical a Dionísio (também nos estudos de “Nietzsche” (GROUT, PALISCA, 2006, p. 13), em seu primeiro livro indispensável) e num contexto de muitas musas e hinos a Zeus e deusas. Deuses (as) e emoções perceptíveis ao ler...

Em outro artigo contido na **Revista Clássica**, *O Canto dos Helenos: Poesia e Performance*, mais ligado a área das Letras, de Fernando Brandão dos Santos, são inseridas questões importantes relacionadas à mitologia grega, no contexto de sua poesia, mas também de sua música e dança, conforme estavam interligados. Este contexto básico serve para reflexões sobre a literatura clássica em questão. O fazer poético, que também estaria interligado ao fazer musical, era no sentido semântico de produção, criação, envolvendo as camadas psicológicas do poder da mente agindo, criando, moldando, formando a poesia, e com auxílio musical e outras lógicas da linguagem. Pois bem, no que se fala que era diferente do tempo presente, essa sociedade antiga, costuma ser um paradoxo para a do

presente, que olha sempre para os gregos como o “berço da civilização”, ou seja, de vários campos do fazer cultural, que inclui arte, ciência, política, educação e magia, de forma sempre ilustrativa, causando uma refinação dos modos (e aqui são os modos antropológicos e não musicais como medida ou fazer musical, mas que também estão inclusos nesses modos antropológicos como prática cultural). Portanto, há uma sociedade distante no tempo e espaço, mas que chega sempre como semelhante, ao mesmo tempo em que distinta. Isso reforça a defesa, por exemplo, de que não só a educação, e outros campos do fazer foram herdados dos antigos gregos, mas outras atividades menos descritas pela sociedade, como, por exemplo, o *rap*, refletido ao começo, que não se chamava *rap*, mas confere estas características nas descrições, e também trabalhavam rima e poesia. Mas não possuíam a eletrônica. Pode-se concordar nesse sentido que o fazer do ser humano pouco se modifica em termos estruturais e não depende de simples imitação do fazer dos antigos. Parece se perpetuar naturalmente, ainda que através de um legado e que se tenha plena consciência disso ou não, como ocorre com diversos campos do conhecimento associados aos antigos, e outros, que como o *rap*, que não possuíam essa associação até aqui. Pois bem, o que se observa é que a história possui fontes que sugerem muitas dessas questões e tantas outras, e o que marca mais essas análises, ou abordagens, está inegavelmente ligado a um campo mitológico por anéis de tradição, como já entoadado aqui. Recorrer-se-á a este artigo científico para ilustrar estes campos dos conceitos da história das mentalidades, uma vez que foi considerado eficaz e que tratou este contexto, de forma até singular:

Então, deixemos claro que os autores da poesia grega antiga, isto é, os poetas gregos, viam o seu fazer de um modo um pouco diferente do nosso. Pode-se dizer que isto é óbvio, pois estão, a partir de nós, em um outro tempo e espaço e este argumento parece muito justo. (SANTOS, 2012, p. 232).

Parece óbvio, não é mesmo? Ver-se-á adiante, nas proposições do autor, que não é algo tão óbvio assim, e constitui um típico paradoxo entre os gregos mais arcaicos e permaneceu dentre os gregos menos antigos, num discurso marcado por essa questão. Basta se espiar o prefácio de Tucídides que narra que chora ao ouvir as palavras de Heródoto, coisas tão óbvias e que não são tão óbvias assim. Prossiga-se: “Mas não podemos nos esquecer de que, de alguma forma, ainda que de modo precário, somos, querendo ou não, sabendo ou não, os legítimos

herdeiros dessas concepções originadas no mundo antigo.” (SANTOS, 2012, p. 232). Herdaram-se dos gregos tantas práticas culturais que, ora parece que todos são muito diferentes, ora muito semelhantes. Mas, em que medida, não se poderá precisar tão facilmente, ao ponto que deparar-se com mais semelhanças através das fontes, mais que propriamente aos discursos do refinamento cultural que procuram inserir essas semelhanças herdadas como forma de enriquecer proposições, sejam elas quais forem, em uma forma sempre ilustrada, ilustrativa, que impulsionam viver:

Portanto, estamos sempre diante de uma situação paradoxal que nos parece não ter solução: herdeiros legítimos que somos de todo esse passado ocidental, estamos muito longe de nos parecermos, no que concerne à poesia, aos nossos predecessores. Isso faz algum sentido? (SANTOS, 2012, p. 232-233).

É nessa grande dúvida filosófica que paira as melhores questões mitológicas que alimentam o campo da poesia épica, e dos primeiros indícios concretos referentes à música nesta extensa literatura clássica, no campo da magia:

A atividade poética na Grécia está ligada primeiramente a uma ideia de inspiração divina, vinda ao homem através das Musas, revelando um passado glorioso. As Musas, segundo a tradição mítica, são filhas de Zeus, deus pai e rei do Olimpo e de Memória, *Mnemosyne*. (SANTOS, 2012, p. 233).

Aqui fica claro a associação da música com a memória, o que se defende aqui, na distinção da música modal grega como uma música que depende das funções decorativas, mnemotécnicas, da memória. Não havendo a “cola” musical típica da prática mais moderna de ler partituras. Isto parece estar bem claro enquanto objeto central da análise e estudo de modos gregos. Santos narrou o mito:

“Segundo a tradição de Hesíodo, da união de Zeus com memória por nove noites, nasceram nove deusas, cada uma presidindo a uma atividade artística. Mas todas as atividades artísticas se voltam para o louvor do pai Zeus”. (SANTOS, 2012, p. 233).

O autor cita a primeira passagem de *Teogonia* e, de fato, as passagens, não em Hesíodo, mas em Homero, esclarecem a relação mitológica da arte da forma como foi se definindo ao longo de seus tempos. O autor sugere ainda outras duas obras de autores, a primeira de um autor que também é referenciado neste trabalho, o de Andrew Barker, um artigo chamado *The Music of the Muses* e, o

segundo, o livro *As Musas. Poesia e divindade na Grécia arcaica*, de Luis Karusz. Identifica o autor, que a diferença maior na relação com a música e a poesia era essa intimidade com os deuses pouco mensurável no presente, ilustrada por personagens marcantes, tais como Aquiles ou Agamêmnon que conversavam com essas Musas, e pediam para que elas cantassem. Supõe-se que fosse algo próximo de um conceito que se tem hoje por “inspiração”. Daí o termo “musas inspiradoras”, que muitos músicos utilizam para se referir a mulheres amadas. No entanto, o autor destaca que a relação desses gregos era um pouco ou bem distinta a de hoje, uma vez que era o contexto artístico muito mais ligado ao contexto religioso do que o é hoje em dia. O cantor era sagrado nessa sociedade, “[...] como observou Jean-Pierre Vernant, a atividade poética se aproxima da atividade profética.” (SANTOS, 2012, p. 235). Em que medida isso permanece no presente é algo mais difícil de medir apenas pelas fontes sobreviventes, que brilham. Vernant esclareceu que o *aedo* e o *advinho* tinham a mesma função, a diferença é que o primeiro domina as questões do passado com mais propriedade que ninguém, exceto as deusas, que os guiam. Já o *advinho* tinha um domínio do tempo futuro orientado pela deusa Sophia, da sabedoria. Essa relação do músico antigo com o passado deve ser muito elucidativa para os historiadores. Uma diferença marcante daqueles tempos para com o tempo presente, e que fortemente se defende aqui, é a especialidade que cada arte e seus respectivos artistas obtinham exclusivamente através da memória. E, a esse respeito, o autor pontua algo importante ligado à especificidade, nas artes:

“Não se supõe necessariamente que um poeta seja tanto o compositor de partituras musicais ou muito menos um desenhista de coreografias. Cada um desses ofícios tem o seu próprio especialista, exceto casos excepcionais e não comuns.” (SANTOS, 2012, p. 236). Ainda que ocorra, é mais incomum, de fato...

Estes elementos distintos com seus especialistas, como no *rap*, ocorreu também por diversos poetas e contemporâneos tais quais João Cabral de Mello Neto, que não fazia música porque considerava que esta iria dificultar sua poesia, da mesma forma que o autor se refere que é impossível dançar um poema. Dançar e fazer música ao mesmo tempo, em teoria limitaria um ao outro, alguns se arriscam a fazer isso, com resultados diferenciados. Não é exatamente uma dança, portanto, se seu ofício maior parece mesmo ser dominar os modos gregos em seu instrumento musical, no qual utiliza a memória para seu fazer artístico, não cantará. Outra questão bem pontuada neste artigo é a função que a música aliada à poesia,

sobretudo, exercia nessa sociedade, a de honrar feitos de bravos guerreiros corajosos, tais quais, Pátroclo, e dessa forma, internalizando e moldando novas gerações de guerreiros com seus feitos que seriam memorados, por sua vez, por novos músicos e poetas, e isso constituiria uma tradição legada. Isso está bem claro mesmo na literatura em questão, que se perpetuava a história desses povos através da arte musical e poética. Isso é uma permanência apesar de todo o desenvolvimento da história, tão posterior. Outra questão muito bem pontuada é a relação com a memória e o canto, na de forma escrita para se legar os anéis de tradição, mas, e, sobretudo, oralmente. Isso ocorria, portanto, não apenas ao nível da música, que é tratada como modal grega, mas, também, relativo ao nível poético:

Hoje sabemos que essa marca de oralidade, consistindo, sobretudo, na repetição de fórmulas “prontas”, faz parte de uma técnica mnemônica em que o cantor-poeta, através de blocos narrativos (ou cenas narrativas) exercita-se na arte de cantar repetindo história de um passado remoto. (SANTOS, 2012, p. 237).

O autor ainda lembra que este estilo foi adotado em 800 a. C. e há um hiato arqueológico de fontes sobreviventes anteriores a esta data e ao tempo homérico, de alguns milênios antes. Pouco parece ter se modificado se comparadas fontes antiquíssimas e antigas durante estes milênios quando as maiores mudanças são advindas do período helenístico posterior. O autor segue definindo que tais fórmulas na poética se davam por uma proporção de métrica ocasionada por vogais longas e breves, característica do idioma grego e que, de origem indo-europeia, teria como metro básico o *hexâmetro dáctilo espondaico* e da qual todos os versos da *Ilíada* e da *Odisseia* foram compostos, tornando-se ao mesmo tempo uma história e um poema longo. Essa questão não é aprofundada, mas pode-se afirmar que há permanências desse estilo em poesias e rimas contemporâneas, e isso pode ficar claro ao ler essas obras, à medida que a leitura se prolonga e se acostuma com esse balanço, essa cadência poética. Ainda que não exista música, se torna uma obra musical, pois, as palavras contêm um ritmo e pensá-las a fazem como uma “música mental”. Pode-se ler com música: e as palavras se tornam música no pensamento do leitor. Por essa definição, existe música em leituras, sim, isso é possível, ainda que teórica, e de difícil conceituação *psi*. O autor ainda acrescenta que essa não é apenas uma característica do idioma grego, mas dentre outros, na Índia ocorre o mesmo, e lá a música sempre foi modal e nunca se utilizou partituras.

Por ser uma cultura menos conhecida no Ocidente, foi menos lembrada nestes termos. A poesia lírica do período helenístico, não sofre tantas mudanças, mas com o advento da escrita e da utilização da moeda, ocorrem mais mudanças significativas. Os artistas passam a assinar obras, por exemplo, e a noção de indivíduo parece surgir nesta evidência e passa a marcar a sociedade como um todo. O autor cita Charles Segal, uma passagem em que ele identifica que na poesia homérica, ao ser lida, passa-se a impressão de que os acontecimentos narrados são tão vivos que envolvem o leitor de forma a sentir-se dentro dessa história. Isso demonstraria a força da oralidade, e de como ela transmite o sentimento de uma época, ou chega mais próximo disso. Já na poesia lírica, e depois na poesia dramática da polis, surge a ambiguidade com as sutilezas do mundo da escrita, e isso altera a arte poética e fundem-se dois estilos bem distintos, o oral e o escrito, e que foram postulados por “Jean-Pierre Vernant e Pierre Vidal-Naquet em *“Mito e Tragédia na Grécia Antiga (1977)”*. (SANTOS, 2012, p. 243). Passar-se-á agora, diretamente, ao estudo, minucioso, de fontes, destas literaturas: comoção e lágrimas era um fato musical detectável em meio a esta espécie de “folclorismo” que Homero consagrou com pioneirismo, ainda que o funeral de um mortal como Aquiles levante suspeita se isso seria possível, é a capacidade da música nas musas e deusas o conceito que povoava nas crenças populares gregas que ilustram a imaginação de lamentos, dentre elas, Tétis, a deusa do mar, suas filhas Nereidas e outras musas que levaram à comoção de todos os aqueus (muitos gregos). A história está em notar que a música tinha poder de comover um povo, ou seja, já se acreditava em alguma relação sua com a *catarse* dos filósofos gregos que defendiam o mundo do *logos*, uma dezena de séculos depois, e com menos apego aos deuses, e eles também já acusavam na música essa perspectiva sensitiva, seja ela uma ilusão ou uma verdade convicta. Um fato que se tornou incontestável é a presença da música no mundo pagão (o paganismo mais antigo) em banquetes dos mortais, seja em oferendas aos deuses, seja em festividades tipicamente pagãs. No primeiro canto da *“Odisseia”* (HOMERO, 2004, p. 14) revelam os versos 152 a 155, num contexto de ganância e ócio entre homens, em que a cítara, instrumento de cordas, é ornamento dos banquetes e tinha no *fêmio*, através de canto acompanhado desse instrumento, o representante da ideia de comover de alguma forma os presentes. Dois elementos já aparecem aqui e por mais algumas dezenas de vezes, um deles, e a impressão de que o *fêmio*, que era o cantor e instrumentista, de alguma maneira, era bem

servido, como nesse caso citado da história, em que um arauto serviçal que lhe apronta o instrumento musical, possivelmente para comodidade ou para que nada prejudicasse a entrada musical no banquete, ou em um ritual típico, ou num mistério cultural em torno do músico, magicamente (e mistério de Homero, que conta histórias, e, como já foi dito, era músico). O ato do arauto parece ser espontâneo e voluntário, no entanto, não se sabe a que medida esse hábito era uma prática imposta ao arauto ou se este teria alguma participação social de servir o músico pela própria dimensão que a música tinha na vida de todo indivíduo no banquete (e no seu folclore de deusas), e na do próprio arauto. Talvez pelo respeito aos deuses (as). Ou poderia ser apenas a honra em servir, ou em servir o músico, não é claro...

No artigo da **revista Archai**, Revista de Estudos Sobre as Origens do Pensamento Ocidental, *A Imagem Ambígua da Música em Homero e Hesíodo*, Roosevelt Araújo da Rocha Júnior insere uma série de reflexões e análises dos clássicos. Por uma medida estética, o conteúdo do artigo será aqui conduzido, interpretado com base na leitura destes clássicos, buscando marcar de forma linear todas as passagens sobre a música nestas narrativas, trabalhando as perspectivas.

Na “*Odisseia*” (GROUT, PALISCA, 2006, p. 13), canto I, verso 159 surge, pela primeira vez, a problemática da relação entre mau caráter e musicalidade, onde os pretendentes de Penélope a ocupar o lugar de Odisseu são caracterizados como pessoas que só se ocupam da cítara e do canto, enquanto devoram os bens alheios. Na *Odisseia*, neste mesmo canto, nos versos 326-351, é negativa também a tristeza que, em certos momentos, a música causa a Penélope que espera o retorno de seu homem, Odisseu. *Fêmio* a perturba. É importante destacar nessa cena o uso da palavra *thelktéria* que seriam “coisas sedutoras”, “encantadoras”, mas também “enganadoras”, um termo duplo referido na fala de Penélope, segundo o autor. Esses encantos sedutores e enganadores estão também relacionados a outras personagens da *Odisseia* em outro espaço narrativo, o da ilha que Odisseu está náufrago. A ninfa Calipso, a feiticeira Circe e as Sereias o seduzem quase que, talvez, inevitavelmente, estendendo este contexto por anos sem que se consiga evitar uma situação, ao mesmo tempo em que é cômoda para o herói protagonista, nociva para a sua família e seus bens próprios, que ficam ameaçados por todos os pretendentes de sua terra natal, onde ficam apenas Penélope e seu jovem filho, Telêmaco, vulneráveis aos ataques perversos de homens que agem descrentes da volta do forte herói, no entanto, se destaca que

Atena inspira Telêmaco a improvisar *peãs*, *rapsódias* para se defender como pode de músicos de mau caráter, deixando sempre o paradoxo de num mesmo momento haver músicos plenamente dignos e outros indignos e os primeiros vencem a batalha musical, quando fica impossível se esconder as atitudes más e impunes desmoralizando os perversos frente ao cantar rigoroso e de sentido moral correto. Os perversos ficam sem ação momentânea. E mais comedidos (no período próximo de tempo de um ou dois dias em que ocorrera essa manifestação), voltando a agir de forma má, posteriormente, no entanto, sendo uma solução momentânea ao jovem Telêmaco. Esta é a passagem da primeira materialização de Atena, narrada...

Outra situação muito recorrente identificada nessa literatura clássica é a dança, pelo fato de que sempre está acompanhada de música, e todas essas atividades culturais. Logo em seguida, são relatadas, na fala de Atena, tais quais meras distrações de irresponsáveis (crítica negligenciada por Platão em sua crítica a Homero na *República* antes de falar dos modos gregos, e depois também). No canto IV, versos 17-19 a dança e os banquetes reaparecem em um flagrante cotidiano, uma vez que Telêmaco encontra ao acaso a música de um *aedo* anônimo, ao visitar Menelau em Esparta (quando estava navegando), a fim de obter notícias de seu genitor, o protagonista da trama desaparecido. Há uma nova menção de que havia bailarinos em duplas e sua dança era em forma de giro. Esta informação se confirma com achados arqueológicos das cerâmicas pintadas, e parece confirmar uma prática cultural, e por que não, histórica? O instrumento musical era a lira, mas é o cantor que parece ser a atração central no enredo, inclusive por ser citado antes dos bailarinos. No entanto, o instrumento musical também é exaltado primeiro que o próprio cantor, mostrando a importância dos instrumentos para os cantores, conforme bem identificado pelo autor. No canto V, verso 311, o *aedo* é descrito com benevolência, respeito e confiança, pois Agamenon parte de Argos para salvar sua mulher, Clitemnestra, em Tróia, quando do ataque militar dos aqueus, deixando-a em Argos sob a proteção não de um guerreiro comum, mas de um *aedo*. Egisto só seduz a ela, na traição da tragédia do filho do casal, Orestes, ao conseguir mandar este *aedo* a uma ilha deserta para lá morrer. Ela traiu Agamenon. No canto VI, verso 101, Nausíca e as moças feáceas dançam depois de lavar as roupas para relaxar, e se divertir, numa abordagem da música e da dança como um importante entretenimento das mulheres. Essa associação entre canto e dança aparece novamente no canto VIII, versos de 43 a 108, o fragmento mais musical de toda

poesia homérica, segundo o autor Rocha. Sobre comoções, o autor pontua: O *aedo* Demódoco cantará episódios da guerra de Tróia, que levarão às lágrimas o povo espartano; e a cena do adultério de Afrodite, que causará grande prazer à audiência no contexto (da *Ilíada*) de desentendimento entre Ulisses (Odisseu) e Aquiles (na *Ilíada*). Todos os momentos em que Demódoco surge na narrativa são ressaltados seu dom divino de cantar, sua bela voz, seu bom coração, ou que tinha capacidade de inspirar as autoridades para conduzir os destinos do povo. O respeito que Odisseu tem por ele é inegável. Demódoco era cego, mas o *aedo* é conduzido pelas Musas, pois elas inspiram-lhe o canto de um *aedo* nunca vulgar, de forma divina. Por isso ele é guiado até uma poltrona ricamente ornada e junto a ele são colocados comida e vinho para saciar sua fome e sua sede. Depois de comer e beber, Demódoco canta e o seu canto faz com que Odisseu chore escondido, ao tratar das histórias vividas pelo próprio Odisseu, filho do íntegro Laertes (herói de outras histórias e, talvez, mais antigas e desconhecidas). Por causa desse impacto da música nas emoções, causado pelo canto, o rei dos *feáceos*, Alcínoo, interrompe Demódoco e propõe outro tipo de distração para alegrar o seu hóspede, visto que as lágrimas de Ulisses só não lhe foram escondidas (mais uma indicação do efeito da catarse por impulsão musical). Novamente há a assistência de um arauto que guarda seu instrumento em um gancho na parede e serve suas bebidas e comidas, o conduz e o serve com o instrumento de forma tão mística quanto se pretendem os próprios cantos e emoções narradas. Uma informação enfática de se observar. Depois dos jogos, Demódoco canta novamente, agora acompanhado de bailarinos. Mudando de tema, ele trata dos já referidos amores adúlteros de Ares e Afrodite (música de traição, adultério, entre deuses, verso 248). Dessa vez, Odisseu não chora, mas se alegra junto aos *feáceos* ouvindo o canto e assistindo os movimentos dos bailarinos de destreza na arte da dança (versos 367-384). Em seguida a essa apresentação, fora de casa, todos voltam para dentro e o banquete continua. Demódoco também volta e é recompensado por Odisseu com um pedaço de lombo de porco (verso 470). O herói lembra que os *aedos* devem ser honrados e venerados por todos os homens, porque os seus cantos lhes foram transmitidos pela Musa, deusa que, ama a classe dos cantores. Mais uma vez é enfatizada a crença na divindade, no que é a importância mais cultural que repetitiva, propriamente. Odisseu ainda destaca porque seu canto estava de acordo com a verdade vivida por ele próprio: era como se o *aedo* estivesse estado presente e tivesse testemunhado

aqueles acontecimentos ou, pelo menos, tivesse sabido de alguém confiável, e isso só podia ser divino. Por isso, Ulisses (ou Odisseu) pede-lhe que cante novamente, agora sobre a história do cavalo de madeira (contextos interligados à *Ilíada* que estão ocultos na *Odisseia*). Novamente o rei de Ítaca chora sob o efeito do canto de Demódoco e, de novo, Alcínoo interrompe o canto do *aedo* percebendo que Ulisses está se desfazendo em lágrimas (versos 521-531). Contexto típico de modos gregos.

No canto IX, versos de 3 a 11, a dimensão sagrada da música através do *aedo* é enfatizada dessa vez como ordeira, e é tida por Odisseu tal qual uma ferramenta divina (dadas certas condições de felicidade e aqui um primeiro questionamento da música causadora única dos sentimentos, se esses não teriam relação com o estado de humor de cada indivíduo perante a música que se ouve uma questão aparentemente só inserida filosoficamente por Homero, e mais ninguém na história, uma impressão deixada perturbadora, não?). Somente uma teoria dos harmônicos (aqui elaborada como hipótese apenas) poderia refutar essa questão, por incrível que seja: a lógica, muito antes dessa ser desenvolvida na sociedade do *Logos*, mas já inserida por Homero, do tempo de *Eros*! A flauta antiga e as narrações revelam o quão antigos eram os modos gregos, ainda que não se prove mais de sua sapiência antiquíssima pelos tratados helenísticos, dos teóricos...

No canto XXII, versos de 330 a 380, um *aedo* tem sua vida poupada. *Fêmio*, apesar de envolvido com diversos pretendentes de Penélope, mulher de Odisseu, estes, sem escrúpulos, que passam a ser um a um assassinados, na vingança de Odisseu, quando este *aedo* é poupado, sob o testemunho de seu filho Telêmaco, relatando que se destacou pela sua boa conduta, distinguindo-o dos outros perversos. No entanto, foi através de uma música que salva sua vida, pois causa dúvida em Odisseu, o herói no exercício de sua vingança justificada em favor dos deuses (as), que então chama Telêmaco, seu filho, para confirmar a veracidade ou não da integridade do caráter dele, já que Odisseu passara náufrago, por alguns anos, aprisionado numa ilha pela ninfa Calipso (punido por Poseidon, deus do mar). Há de se destacar ainda, no início da *Odisseia*, que Telêmaco também se defendeu dos pretendentes de forma musical, com cantos nos primeiros cantos, e *Fêmio* sempre foi um cantor mais de seu agrado aos outros pretendentes. No entanto, há um paradoxo óbvio entre música e músicos de caráter sagrado, de um lado, e duvidoso, em outro. O paradoxo da história é *simétrico* ao da harmonia e enarmonia.

Na *Odisseia*, canto XVIII, versos 369-379, Hefesto, justamente o deus artesão, tão bem caracterizado quanto Dionísio, era o deus coxo; o músico é deficiente: embora possa viver entre nobres, ele não é considerado por estes como um. Vale lembrar que muitas vezes o músico é cego, ou seja, é também deficiente. Contudo, da mesma maneira que o deus artesão, o músico constrói as coisas mais belas e imperecíveis, “resplandecentes” como as estrelas. Por tudo isso, podemos dizer que o músico se localiza ao longo dos tempos, desde essas histórias que parecem tão familiares, num entre lugar indefinido e cruel à sua prática, determinando seus altos e baixos, já que, por vezes não era digno o bastante para ser considerada uma pessoa nobre, e estando normalmente em um meio termo quanto a sua inescrupulosidade, a ponto de não ser, como um criminoso é banido do convívio dos justos. Sua atividade é desvalorizada, porém seus produtos são venerados como dádivas divinas. Aristóteles em *Ética a Nicômaco* considerou que o bom músico, quando venerado, reflete nada mais que suas boas condutas reveladas em sua música, e quando isso não ocorria, sugeriria o contrário, portanto a questão moral sempre esteve presente, denotando um condicionamento à vida do músico de forma rígida e inatingível no plano do controle humano, relegando a deusa Têmis, Atena, etc. um julgamento que deixa a dúvida: justiça das deusas, ou dos homens? Ou apenas a sua própria, da música, sempre associada ao mistério: sina de músico.

Essa contribuição da *Odisseia* para a historiografia aqui se dá, sobretudo para revelar aspectos na longa duração da mentalidade e da História da Música. É um testemunho e um documento histórico sem precedentes e por se tratar de um escrito grego arcaico, as traduções podem tomar dimensões na pós-modernidade, uma vez que a tradução de Donaldo Schüller, por exemplo, narra sobre modulações, numa época que não se tinha esse conceito muito bem definido, aparentemente (?), o mesmo vale para *palácio* e outros termos. Pois as traduções podem revelar muito mais da vida musical e dos músicos na contemporaneidade que na própria antiguidade, uma vez que não se tem dimensão exata das permanências culturais e de mentalidade do ser humano, no que diz respeito à música, e, ao músico, em tese, sempre considerado um misterioso, místico, exótico.

A uma moral religiosa que aparentemente era muito venerada e reverenciada pelas histórias populares que se conta nesses clássicos: os seus deuses, e a música, estavam sempre ligados a este mistério sagrado para os gregos mais antigos que se tem notícia. O hino a Hermes era prática cultural, possivelmente

das mais importantes, pois é relatado tanto na *Odisseia*, de Homero, quanto na *Ilíada*, bem como na *Teogonia* e nos *Trabalhos e Dias*, de Hesíodo. Todos citam a história de Apolo e o presente dado por Hermes, o instrumento musical, já citado, a lira, que foi inventado por Atena (ou Hermes, a mitologia varia, no tempo, nas obras).

Segundo Píndaro, em *Pítica*, Atena inventa a harmonia complexa que parece sugerir a prática do que se constituiu futuramente por modos gregos como prática somente possível coletivamente, sendo que o *aulos* possuía em um só instrumento, a capacidade de ser tocada ela pelas duas mãos, a coletividade seria expressa pelas mãos trabalhando juntas, que causava uma música aparentemente mais rebuscada ou ornamentada. Era possível se ter a ilusão de uma música coletiva em um só instrumento (o funcionamento prático dos modos gregos polifônicos em *contraponto*). Essa idéia pode estar no piano, flautas e saxofones, dentre outros que se diferenciam do violão, por exemplo. O violão causaria o mesmo efeito se tocado em dois instrumentistas e instrumentos, que por sua vez podem tocar em modos gregos, ambos, ou apenas um. Claro que, no caso do contexto de tonalismo, pode até mesmo ser tocado sem os modos gregos, se verá em um nível mais aprofundado, que se transformou em uma nova modalidade de prática, distinta. Nos casos dos solos de guitarra, podem-se ter modos gregos, ou relações mais simplificadas, mais conhecidas por *pentatônicas*, dentre outras simplificações. Quanto a Dioniso, a própria natureza orgiástica do seu culto pressupõe a música como elemento (estudos do jovem Nietzsche ao voltar da Grécia, em seu primeiro livro, indispensável). Logo no começo da *Ilíada* (livro I, versos 472-474) após os aqueus devolverem de um rapto Criseida ao seu pai, jovens cantam para acalmar Apolo, que estava furioso porque Agamêmnon (chefe dos argivos) foi negligente à deusa Crises e tinha se recusado a devolver a filha do sacerdote do deus Apolo. Neste contexto, a música é apresentada no reconciliar dos homens ao deus Apolo, e de reinstalar uma harmonia, e ver-se-á nos últimos capítulos como Nietzsche compreendeu o estado dionisiaco dos homens que se embriagam, e essa seria, portanto, a chave de alguma explicação artística, e para além do artístico, humana, de uma relação do homem e a embriaguês, frise-se, do *vinho*, e um esforço lúcido que foi conferido a Apolo, dissimulando-a! Sina de quem ouve a música, e talvez não apenas de quem a faz além de ouvir, mas também dos ouvintes. Mas o fardo e o gozo são da humanidade como um todo? Alguém saberia responder: seria um tabu?

No canto I, versos 603-604, nos simpósios divinos, idem à *Odisseia*, Apolo toca sua lira e alterna um canto com as Musas. Que dimensão fazia os homens esquecerem!

Em *Ilíada*, livro III, versos 39-57, o músico está equiparado aos deuses e poderia ser considerado digno de convívio dos homens considerados mais nobres. Quando Heitor repreende Páris pela sua fuga do campo de batalha, quando estava prestes a ser morto por Menelau, o reprime de ser indigno de acessar a voz dos deuses na música. Naquele momento, seus cabelos, os dons de Afrodite, sua beleza e, especialmente, a cítara (verso 54) não serviram de nada perante sua covardia. Nos versos 393-394, se materializando em uma serva espartana (os deuses comumente se materializavam em humanos para orientá-los ou puni-los), Afrodite avisa a Helena que Páris a espera no quarto, não como quem acabou de chegar do campo de batalha, costumeiramente, mas como alguém que está a ponto de excitação já ameaçando os passos de uma dança. Nessas passagens, Páris representa o paradigma do *bon-vivant*, covarde, mas que estaria poupando a própria vida (esperto). Ser um herói corajoso representaria a morte certa, e a morte digna. Nesse sentido ele foi mais covarde, ou, mais espertalhão, esperto, pois adia a morte.

Contextos comuns à *Ilíada*, livro VI, versos 357-358 e *Odisseia* canto VIII, versos 579-580, o rapto de Helena e a guerra de Tróia foram determinados pelos deuses, Zeus em primeiro lugar, condição em que se possibilitava que os heróis homéricos fossem celebrados pelos aedos, tornando-se assim matéria de canto para as gerações do futuro. Como uma conclusão provisória a essas rápidas reflexões, pode-se propor que: o homem vive para tornar-se personagem e a história acontece para tornar-se mito. E essa glória só era garantida através da atividade do *aedo*. É ele o depositário dos tesouros da memória e o responsável pela celebração e perpetuação da fama dos heróis do passado numa função recreativa, como fica evidente em duas passagens muito famosas da *Ilíada*: no livro IX, versos 186-194, o relato do escudo de Aquiles, também contido no livro XVIII. No primeiro trecho, Homero nos conta que os três emissários de Agamêmnon, Fênix, Ájax e Ulisses, encontraram Aquiles “deleitando seu espírito com a melodiosa fórminge” (o instrumento musical). A música para entretenimento na *Ilíada*, no livro X, verso 13, quando os troianos se alegram durante a noite, com aulos e liras, e dentre os aqueus só há preocupações, insegurança, e não há elementos musicais narrados. A música poderia punir e absolver os sentidos vitais. Situações belicosas à campana...

As músicas de lamentos também estão na *Ilíada*, livro XVIII, versos 51 e 314, nos funerais dos heróis, por exemplo, Pátroclo, em que são entoados cantos fúnebres, em honra ao filho de Meneceu. No livro XXIV, versos 720-722, quando Príamo chega a Tróia com o cadáver de Heitor, os troianos cantam entre lágrimas. Esta passagem é de enorme expressividade, inclusive para o autor Rocha Jr., que norteia as passagens, que se apresentavam alinearmente, e aqui foram linearizadas e explicadas com os livros da Odisseia e *Ilíada* abertos, acrescentando uma ou outra passagem revelada. Nas referências encontra-se uma clássica edição, mas a utilizada é a mais popularizada na tradução de Donaldo Schillër, uma edição de bolso com arte colorida na capa, dividida em três partes. De qualquer maneira, a numeração dos versos é a mesma para qualquer edição. Os detalhes vêm sendo apresentados nesse formato investigativo, também na *Ilíada*, que consta nas referências a edição da tradução de Odorico Mendes, idem no quesito *numeração das passagens*. Análise e acréscimos estão sendo realizados com as reflexões de Rocha, e, conferidos nas duas obras clássicas, dentre outras mais, obras clássicas.

Na *Ilíada*, o livro XVIII, versos 493 e 495, há o contexto apropriado do entretenimento festivo num casamento, há música e moços dançam ao som dos aulos e da lira. Em outra passagem do mesmo livro, o verso 526, pastores usam a música para diversão. Adiante versos 569-572, Homero descreve também uma colheita de uva celebrada com música. Chegando ao final do livro XVIII versos 590-606, o novo escudo de Aquiles feito pelo deus do fogo, Heféstos, é celebrado novamente com música, dessa vez acompanhada de mais um aedo. As cenas musicais suavizam como a música. A sensação é por vezes de um filme ou drama. Expressivos que são na leitura, e, o autor concorda, com a grande expressividade...

No livro XXIV, versos 253-264, Príamo, no momento do funeral de Heitor, desabafa que preferiria que todos os seus outros filhos tivessem morrido, porque agora só restaram os preguiçosos, os fracos, os mentirosos e, não se sabe exatamente porque razão tratou-os sob o aspecto de bailarinos. Eles roubavam cabras e ovelhas do povo e não sabiam fazer mais nada, conferindo aos dançarinos um status menor dentre as artes, ainda que hoje, a dança venha logo depois da música na hierarquia das artes. No livro XXIV, verso 63, a deusa Hera acusa o deus Apolo de ser companheiro de criminosos e infiéis, se valendo da lira, ao modo que Tétis se opôs a Zeus. A reprovação da música ocorre até mesmo dentre os deuses, expressando uma contradição e uma mística da música maior que qualquer outra. A

música deveria mesmo inquietar o ser humano, como se percebe, há milhares de anos. E isso inclui o músico por excelência, que também não escapa dessa visão pejorativa que, em certos momentos, marca a arte dos sons e das palavras de uma tida forma bela. A teoria mor consistiria belos modos gregos. E a harpa facilitou isso.

Nos proêmios da *Teogonia* (versos 1-104) e dos *Trabalhos e Dias* (verso 2), de Hesíodo, primeiro está relatando um hino a Zeus. Isso confere uma grande importância a este deus, que já era pressentida na *Odisseia*, com a Musa misteriosa do início da epopeia (chamando o mundo do cronida em assembleia dos deuses). Era um estilo próprio da cultura no canto, e isso está no prefácio da *Odisseia*. Recomenda-se este prefácio da edição de bolso. Muitas explicações lá contidas podem sanar curiosidades ou dúvidas maiores que não foram tratadas aqui.

E agora, a primeira prova da primeira teoria aqui – o canto II, versos 594-600, o fêmio Tamíris teria desafiado as Musas a vencê-lo num concurso de canto. As deusas ficaram furiosas e cegaram-no, além de tirarem-lhe a memória da técnica instrumental, possivelmente já baseada em noções que posteriormente, como visto, ficou conhecida como modal grega: a prova de que – a memória era assessora dela! Isso confirma que eles não tocavam orientados por partitura, e isso definiu modos, no caso dos gregos, e pode ser, talvez, no caso de outros modos musicais orientais. Hoje essa categoria não tem muito sentido, mas devem existir músicos modais gregos, que não tocam por partitura, mas por modos gregos. Mas estes músicos são alguns anônimos, ou estão sendo mantidos em segredo, por alguma razão, passam totalmente despercebidos em seus ofícios e são, uma espécie de “guardiões da tradição oral”, ou, raro, professores de música, visto que o tonalismo é o mais popular e conhecido, entre professores, músicos e pesquisadores, fundamentando tanto a música clássica, ou erudita, e a música popular, e é o usado convencionalmente. Os modos gregos, por sua vez, têm seu charme e seu departamento, apesar da dificuldade de adequar linguagens e discursos aos leigos que se interessam em estudar o assunto. Mas fica provado que, não importa se modos gregos são populares ou não entre os músicos em geral, o que importa é que fica provada a definição de sua característica cognoscível mnemotécnica, e com fontes muito mais antigas que as únicas que foram tratadas, bem posteriores, do tempo dos helênicos mais antigos. Já se dispõem duas provas de presença anterior, em fontes, de modos gregos, portanto: a flauta na pré-história que talvez, e muito possivelmente, nem fosse grega, e esta passagem sobre a

punição do esquecimento da música por Tamíris, o que prova que não se lia notação simultânea, no mundo *helênico*, que é o que diferencia as modalidades mais modernas. Nos prefácios da *Odisseia*, estão bem explicados, também, excelentes argumentos dos pontos de vista científicos em que se interpretam as obras de Homero. Alguns dão condição de muita tradição e cultura herdada do período *pré-helênico*, como quase muito semelhante ao mundo grego, diferenciado talvez, apenas na escrita de epopeias feitas por Homero, e que, talvez ele tenha reunido histórias dos homens em diversas experiências, que não só a dele, dentre outras possibilidades ainda menores, como a de epopeias incertas mais antigas que a dele.

Em *Trabalhos e Dias*, de Hesíodo, versos 202-212, a música é associada a algo negativo também, nesse caso à impotência, à fraqueza, é aquela onde o poeta de Ascra narra a fábula do falcão e do rouxinol. Nessa fábula, o falcão, que representa a Justiça, depois de prender o rouxinol com suas garras, diz-lhe que é inútil que ele lute, pois, embora seja cantor, não pode nada contra quem é mais poderoso. Pode-se ver que a música não pode fazer frente à força e é ineficaz quando se trata de tentar fugir da Justiça, mas, e talvez, seja mais para causar a reflexão sobre a crueldade a seres tão fracos – e que são engrandecidos mais do que realmente seriam – tornando um ato de crueldade tal qual aprisionar um passarinho por sua beleza e sua liberdade de cantar e encantar e a facilidade que se tem de fazer isso. Para as rapinas, pois pássaros voam rápido. Mesmo tendo uma bela voz, o rouxinol não conseguirá escapar do seu destino funesto. É comum nas fontes antigas a relação entre a atividade do músico e o trabalho do artesão. Na mentalidade dos gregos da Antiguidade, o músico era equiparado a um trabalhador manual e se sabe que o trabalho com as mãos não era bem visto pelas pessoas das altas classes sociais, e essa é uma suposição de todo esse enredo, que procura elevar o trabalho para um irmão, que não está trabalhando, e é uma contradição entre a dignidade que o trabalho confere, e o oposto, inserindo o paradigma da música enquanto mais trabalho que escravidão. É uma concepção que lembra a marxista, que viria tanto tempo depois, mas ainda mais próxima da questão do trabalho gratuito, tarefa desempenhada na sombra, sem a paga e a comprovação das horas de dedicação da atividade. Dessa forma, o poeta como manipulador das palavras e dos sons valia tanto quanto um artesão. Pelo menos, essa é a visão generalizada que se encontra em fontes do século IV a. C. como Platão e

Aristóteles. Hoje, mudou, ou piorou a consciência e a situação posta a essa classe, seja por eles mesmos, seja pela visão de toda a sociedade enquanto grupo humano.

Na *Guerra do Peloponeso*, de Tucídides, uma obra que está cheia de narrações de guerras, e atividades ligadas a estas, impressiona por sua única passagem sobre a música relacionada a uma trégua, uma paz, temporárias do entreguerras e que estão exatamente no centro da obra. É uma famosa passagem e que confere um lugar especial à música nesta obra, ainda que com um estilo diferenciado de Homero, e seus adeptos, que exaltavam à música antes de tudo; a música toma na obra de Tucídides uma dimensão de grande valor para reflexão, e ainda que seja apenas uma única passagem, é a única manifestação da paz em meio a tanta história de guerra. Seria um mero acaso? Fica uma impressão muito forte que não, para quem conseguiu ler esta obra pesada, de que não importa o quão ruim seja a vida, a paz e a música são a maior felicidade humana inconsciente. Então basta se conformar e deleitar da música, arte pela arte, desinteressada. Será? No entanto, a história conta que essa paz foi apenas uma estratégia de um grupo para enfraquecer o outro naquela guerra, e a referência é a dança, sendo a música um pressuposto lógico e indireto da dança descrita, o que revela um enfraquecimento da música e seu papel de destaque social. Talvez, o contexto das guerras favoreceu esta nova configuração da sociedade grega. Uma nota de roda pé esclarece, nessa obra, do que se trata a celebração da primavera, isto é, das Ginopédias. À passagem, observe-se uma estratégia rápida, traiçoeira, ou, política:

Chegando a Epídauros, Demóstenes organizou uma competição simulada de ginástica fora da Fortaleza e, quando os outros ocupantes da guarnição saíram, fechou as portas. Depois os atenienses renovaram o tratado com os Epidáurios e Demóstenes lhes entregou pessoalmente o forte. (TUCÍDIDES, 1999, p. 280).

De repente: “O partido popular dos Argivos, reagrupando-se pouco a pouco e recuperando a ousadia, aguardou a celebração das Ginopédias pelos Lacedemônios e atacou os oligarcas”. A nota de roda pé desta obra esclarece: “Ginopédias. Um festival lacedemônio em que os meninos e homens dançavam nus. Durante a sua celebração os lacedemônios se abstinham de qualquer atividade bélica, a exemplo do que acontecia nas carneias (vejam-se os capítulos 54 e 75 [...])” (TUCÍDIDES, 1999, p. 431). Essa informação favoreceu esta debilidade dos

oligarcas, que vulneráveis, se expuseram em sua própria tradição musical. Por outro lado, mostra a falta de ética e o *valetudismo* da guerra. Encerra-se essa literatura...

Seja como for, o maior resultado nessas literaturas clássicas, está em uma pequena omissão negligenciada e não teorizada. Não é citada, em momento algum, a existência de notações e orientação codificada para leitura de música. Apenas da memória. Essa foi a maior informação negligenciada. E as pinturas encontradas pela arqueologia recente, só servem para confirmar, sustentar e fortalecer a teoria. Dentre outros achados arqueológicos, a cítara era uma lira grande, usada especialmente para as procissões, cerimônias sagradas, e no teatro, e, normalmente, tocada enquanto o músico estava de pé. As imagens asseguram esta afirmação, pois em diversas *kilyx* e outras artes picturais é possível identificar um *kitharode*, um cantor com acompanhamento à “*kithara*” (GROUT, PALISCA, 2006, p.13), palavra que derivou a cítara e a guitarra, que no Brasil se chama violão. Isso não significa que a *kithara* possa ser chamada de violão, sendo que o surgimento deste continuará sendo um mistério não resolvido: insuficiência material.

Posteriormente ao sexto milênio a. C., após um longo elo perdido de fontes, imagens em pinturas rupestres mostram percussionistas que acompanham dançarinos. Do quarto milênio a. C. instrumentos de metal da Idade do Bronze incluem sinos, pratos, chocalhos, e instrumentos em chifres de animais. No Brasil, o instrumento sacrificial é o chifre berrante. Esculturas de pedra mostram instrumentos de cordas dedilhadas na Mesopotâmia, no Egito e na Grécia, ao mesmo tempo em que revela a literatura de Homero, e, descrições de música, na cultura dos gregos...

Figura 6 - Músicos de Ur. Arte babilônica



Figura 7 - Réplica de instrumento antigo.



Pinturas arcaicas e réplica de instrumento antigo. (Foto da foto).

Fonte: GROUT/PALISCA, (2006, p. 8).

É a Antiga Mesopotâmia o lar de várias culturas, as primeiras verdadeiras cidades, e as pioneiras formas conhecidas de escrita (cuneiforme). Pressupõem-se algumas tabuletas de argila de música escrita em menção cuneiforme. No entanto os estudos de *siriologia* são muito restritos. Imagens mostram muitos instrumentos deste tempo. Kilmer, Fink e outros trabalharam mitos...

Figura 8 - Museu nacional de Damasco, Síria: Foto de Dr. Anne Kilmer / Tábua de argila de Ugarito, uma canção babilônica.



A suposta canção de Ugarut, de 1425 a. C., das escavações francesas na Síria, na década de 60. (Foto da foto).

Fonte: GROUT/PALISCA, (2006, p. 12).

Na lira, as cordas eram paralelas à caixa de ressonância com barra suportada por um “braço” e mostravam variação no número de cordas. Na harpa, as cordas eram perpendiculares ao instrumento. Outros instrumentos do período: alaúdes, tubos (e o *aulos* é como uma flauta dupla, própria para polifonia em modos por um único instrumentista), e claro, a lira, além de tambores, sinos e outros instrumentos de percussão. A classe dominante de patrícios deixou a maioria das evidências, porque eles poderiam comprar instrumentos e contratar escribas, quando se vê em detalhes os aspectos políticos enfatizados na historiografia de Flauzino e Cerqueira. A teoria musical babilônica parece ter influenciado a teoria mais tarde grega, pelo pressuposto linguístico da própria língua grega, que advinda do sânscrito e outras línguas da Eurásia, e com a música não deveria ter sido muito diferente, logicamente, enquanto um movimento cultural. Sobre outras civilizações e instrumentos, imagens e textos sobre as culturas musicais, do Leste Asiático,

sobrevivem alguns tratados, mas eles não parecem ter influenciado a música grega ou europeia nos tempos remotos, mas, a saber, tem influenciado mais o Ocidente no século XX, com a disseminação das *pentatônicas* identificáveis tanto em sistema tonal, quanto modal (a noção de Chartier do popular/erudito). Fontes egípcias incluem artefatos, pinturas e escritos de hieróglifos em túmulos, mas os estudiosos não têm sido capazes de determinar se há alguma música anotada. São pressupostos poucos consistentes, como no caso babilônico. A Bíblia descreve práticas musicais antigas em Israel, mas cópias antigas da Bíblia não possuem nenhuma notação ou descrição mais detalhada. As suas referências relatam algo sobre cânticos do músico mor, que era Davi, que acalmou Salomão com sua música, e seus *Cânticos dos Cânticos*, que terá passagens históricas fornecidas: bem como a literatura arcaica, considerando ainda, já que, Salomão era desbancado pelo seu povo em detrimento do sucesso do novo rei que ascendia, Saul, alguns profetas e pequenas menções sobre a música, tal qual Tubalcaím, que dizem que era músico ou artesão. No segundo capítulo, se verá em detalhes, com base na atual *Bíblia de Jerusalém* as passagens do *Novo Testamento*, que compreende dois evangelhos dos quatro existentes hoje. Aquela Grécia Antiga (já visto, composta por uma área mais ampla que a Grécia atual) deixaria evidências muito mais suficientes para visualizar boa parte de sua cultura musical com relação aos outros povos antigos, dentre eles, mesopotâmios, hebreus, fenícios, egípcios, assírios, judeus, chineses, etc. e sobre festas e celebrações, a Bíblia apenas confirma essas manifestações ligadas à música, sem acréscimos caros as questões científicas ligada aos modos gregos para este trabalho, exceto *Eclesiastes*. Para uma consulta mais aprofundada destes textos bíblicos, dentre os do *Antigo Testamento*, existe as passagens marcadas para consulta e confirmação do que aqui se afirma: Os “*Cânticos de Sião*” (LA SAINTE BIBLE, 1973, p. 942) são cantos dos salmos que a música tem referências de uma tradição antiga em festas populares, como também descrito em Homero, principalmente. Os Salmos são estes: SI 46; 48; 76; 87. Existem os hinos também contidos em Livros dos Salmos: SI 8; 19; 29; 33; 46-48; 76; 84; 87; 93; 96-100; 103-106; 113; 114; 117; 122; 135; 136; 145-150. “Sua Composição é bastante uniforme. Todos começam por uma exortação a louvar a Deus”. (LA SAINTE BIBLE, 1973, p. 942). São evidências, apenas teóricas, de que as músicas, historicamente, como a conheceram pelos gregos muito antigos, por meios de fontes e provas concretas, ainda que mínimas na literatura referente ao período helênico (não o

helenístico), da música decorativa (de acesso da memória), modal a priori, conforme se define centralmente neste trabalho, talvez fossem de uma tradição originalmente grega, ainda que, talvez não se restringisse apenas ao povo grego, mas seja referente a diversos povos ou civilizações da Antiguidade, ainda que a flauta pré-histórica sugira um mistério. Pelas práticas, estes livros bíblicos vêm a reforçar esta teoria, ainda que não possa ser provado, e por isso não aprofundará nas passagens, apenas disponíveis aqui para consulta. No entanto, frisam-se estes documentos como uma das poucas referências de música antiga que não dos gregos, mas de povos daqueles tempos. “Como seus vizinhos do Egito, da Mesopotâmia e de Canaã, Israel cultivou, desde as origens, a poesia lírica sob todas as formas” (LA SAINTE BIBLE, 1973, p. 942). Sobre outros cantos: “Algumas dessas peças estão contidas nos livros históricos, desde o *Cântico de Moisés* (ex 15), o *Cântico do Poço* (Nm 21; 17-18), o *hino de Vitória de Débora* (jz 5), a *Elegia de Davi sobre Saul e Jonatas* (2 Sm 1)”. (LA SAINTE BIBLE, 1973, p. 942). Outras passagens importantes sobre música: “*Panegíricos de Judas e de Simão Macabeu* (1 mc 3-9 e 14; 4-15) e, mais tarde, os *cânticos do Novo Testamento*: o *Magnificat*, o *Benedictus* e o *Nune Dimittis*” (LA SAINTE BIBLE, 1973, p. 942). Sobre estes cânticos citados: “Numerosas passagens dos livros proféticos pertencem aos mesmos gêneros literários. Existiam antigas coleções, das quais só restaram os nomes e alguns vestígios: O *Livro do Justo* (Js 10; 13; 25 m 1; 18)”. (LA SAINTE BIBLE, 1973, p. 942). E sobre as principais fontes bíblicas do Antigo Testamento, há que: “o tesouro da lírica religiosa de Israel foi conservado pelo *Saltério*, o nome *Saltério* (do grego, *Psatérion*, nome dos instrumentos de cordas que acompanhava os *cânticos*, os *salmos*) é a coleção dos cento e cinquenta salmos. 1182; 33/4”. (LA SAINTE BIBLE, 1973, p. 942). “O Amado é chamado de “rei” (1; 4; 12) ou “Salomão” (3; 7; 9); a Amada é designada como “a Sulamita” (7; 1) [...] que aparece na história de Davi e de Salomão (1 Rs 1; 3; 2; 21-22)”. (LA SAINTE BIBLE, 1973, p. 942). Estes textos são considerados um pouco eróticos, portanto, tem uma relação próxima com o universo descrito ao estilo dos helênicos de Eros: “Este livro; que não fala de Deus [...] terceira e mais recente parte do cânon judaico. Depois do século VIII de nossa era, quando o cântico foi utilizado na liturgia pascal, ele tornou-se um dos cinco *megillôt*, ou rolos que se liam em grandes festas”. (LA SAINTE BIBLE, 1973, p. 942).

“No século I de nossa era, nos meios judaicos surgiram dúvidas sobre a sua canonicidade e foram resolvidas apelando-se para a tradição [...] no

século V ou IV a. C. o lugar da composição certamente é a palestina”. (LA SAINTE BIBLE, 1973, p. 942). Alguma prova de instrumentos gregos existe na literatura clássica, em vestígios arqueológicos dos próprios instrumentos, e imitação na arte de escultura e pintura de centenas de imagens em potes específicos e muito pouco foi referido sobre instrumentos de cordas na *Bíblia*. Na análise terão o *aulos*, instrumento de sopro hipnótico com aparência de flauta dupla e, não incluso nestes textos bíblicos, no caso, instrumentos que eram capazes de reproduzir a música modal polifônica. E a *lira*. O *aulos* foi usado no culto de Dionísio, e por isso se bebia vinho. O *aulos* estava presente em partes significativas de grandes tragédias de Ésquilo, Sófocles e Eurípides que foram escritos para festas dionisiacas e Nietzsche conseguiu oferecer uma boa imagem deste contexto, que será tratado mais no fim da obra. A *lira* (e depois a *cítara*) era uma espécie semelhante ao violão (ou mais próxima a uma pequena harpa), mas havia vários exemplares diferentes, geralmente tinha sete cordas e seria tocado com uma espécie de palheta, que era chamada de *plectrum*, de osso ou qualquer material que fosse adequado, ou com as próprias mãos e dedos mesmo (e unhas). Uma “correia” talvez já permitisse que se tocasse de pé, suportando o instrumento ao corpo do instrumentista deixando suas mãos livres para a execução apenas, dizem os *luthieres*. A mão direita dedilharia as cordas, e o modo seria gerado com a mão esquerda. A *lira* foi associada a Apolo e tanto homens como mulheres os tocariam, embora as mulheres fossem menos lembradas pela história. Na sociedade da polis grega, aprender a tocar a *lira* era um elemento central da educação, em Atenas, muito por influência de Platão. Entretanto, destaca-se que dez ou mais séculos antes, a *lira* foi usada para acompanhar a dança, o canto, e a recitação de poesia épica como a *Ilíada* e a *Odisseia*, de Homero, o que há de mais antigo em literatura, por volta do século X a. C. (a datação pode variar de acordo com outras perspectivas), que relatam atividades culturais ligadas à música, obras lidas na íntegra, e com passagens selecionadas que mostraram imagens preciosas da cultura da antiguidade ligada à música, e outros entendimentos sensíveis que se liga a toda a literatura posterior, sempre tangente a esta literatura pioneira conhecida, que foi detalhada nos parágrafos anteriores. *Kithara* foi uma grande *lira* e é outro instrumento emblemático da história da música dos gregos. Pelo sexto século a. C., ou mais cedo, os *aulos* e a *kithara* foram tocados como instrumentos para *solos monofônicos* (uma nota de cada vez), sobretudo, mas para polifonia também (notas concomitantes),

provavelmente. Concursos e festivais de música tornaram-se populares depois do quinto século a. C., embora já seja referido por Homero, e, por Hesíodo, logo depois.

Figura 9 - Kylix grega de música. Lira.



Música grega representada em pintura antiga. Museu de Belim. (Foto da foto).

Fonte: GROUT/PALISCA, (2006, p. 13).

No artigo *Adequação, formas e função de coisas e nomes no Crátilo de Platão*, de Celso Oliveira Vireira, compreenderão como os nomes nem sempre correspondem às suas funções ou formas. E, por isso, um conteúdo como o da história dos modos gregos pode ter substratos simples que se tornam complexos e confusos, seja pela evocação não objetiva de um nome, seja pela não possibilidade que se dê explicação de um conhecimento específico exclusivamente pelo seu nome. Os nomes dos modos gregos tais quais como são difundidos hoje e legados pela renascença e modernidade, *jônio*, *dórico*, *frígio*, *lídio*, *mixolídio*, *eólio* e *lócrico*, são nomes que assustam. Pelo menos para os que não estão habituados com eles e quando se deparam com seu estudo, os acham difíceis de memorizar para que possam ser análogos ao que se estuda em termos teóricos. Normalmente é o que ocorre. Não explicam nada sobre os modos gregos, remetem a povos com discrepância no tempo, sem nenhuma lógica para que sejam associados a diferentes etnias em distintas regiões e que faziam música a esse modo historicamente com coerência verdadeira, não, uma vez que foi uma tentativa de

teóricos antigos, medievais e renascentistas em homenagear os sistematizadores de um conhecimento musical específico que tem se perpetuado, popularmente, sobretudo entre os músicos, e confere a nomenclaturas com suas experiências próprias (de cada teórico em seu tempo) e razão para assim os chamarem. A tentativa em renomear os modos gregos de uma forma mais lógica ou histórica, e com uma homenagem mais completa dividindo estes modos em fragmentos e criando uma nova nomenclatura que possuem nomes talvez tão assustadores quanto, ou mais, mas que, no entanto, possuem uma lógica bem esclarecida e uma história para seus nomes: Se a música foi prática cultural de povos pré-históricos, segundo Homero, e estes eram trinta e cinco povos, em uma determinada região geográfica que estava situada a Grécia àquele tempo, e que compreendia uma porção da Ásia menor; e já que é possível fragmentar os modos em número de trinta e cinco; portanto, por que não criar uma nova nomenclatura de forma que se torne entendível a quem se referem os nomes dados, e os conhecimentos que se legam há milênios? Basicamente, este tratado é uma experiência atual sobre os modos gregos, que normalmente se ensina no jônico, em sol ou dó, ou qualquer outra nota. Aqui se criou os modos em forma de escala ascendente, mas partindo de eólio, em seguida lócrio, jônio, frígio, lídio e mixolídio, que foram agrupados cada um subdividido por três pares de coleções diatônicas, totalizando trinta e cinco modos fragmentados, apenas a modo de visualização da lógica modal grega por toda a extensão do braço do violão, tomado, por exemplo, uma vez que não existia naquele tempo, mas hoje é o mais popular dos instrumentos e um dos mais portáteis, (possuindo, assim, maior capacidade de disseminação desse tipo de estudo, que se faz importante), e, como tem sido. Em nível de costume cultural. Isso não significa que a música será somente essa, frisa-se. Essas são as compreensões dos intervalos apenas, da mesma forma com que todos que se preocuparam em legar os modos gregos, pensaram em fazer dessa forma, criando um novo método explicativo (partitura, para piano e qualquer instrumento, aos que sabem notação erudita; e em mapas para violão e guitarra, que é a notação mais popular dos modos gregos que se conhece). De forma que a nomenclatura atual apenas dificulta o interesse na compreensão deste conhecimento e movimento musical histórico, tornando-o mais difícil do que realmente o é, causando a impressão de não fazer sentido uma história, mas apenas uma teoria musical. E uma infinidade de teorias que pretendem esclarecer-se aqui em muitos dos pontos mais controversos.

Atrativamente, querer estudar jônio, dórico, frígio, lídio, mixolídio eólio e lócrio, sendo que não é possível estabelecer uma razão coerente, historicamente, para que sejam assim chamados, pode ser um complicador no estudo dos modos gregos, ainda que sejam muito usados para introduzir muitos estudos de música. Quando alguns músicos tentam discorrer uma história para isso, em forma de lenda, relata-se que na região jônica usava-se o jônio, na região dórica, se usava o modo dórico, e assim por diante, e é uma falácia para tentar compensar a não coerência histórica aos nomes e etnias. Mais correto ao papel da história, além de esclarecer porque se chamam assim (a experiência particular de cada teórico em cada tempo e sua compreensão étnica e histórica desses nomes), é tentar mostrar que estes nomes não devem ser levados tanto em consideração, podendo até mesmo situar suas discrepâncias no tempo histórico do *continuum* devir. Como explicado a seguir, que o que importa é a forma e a função que denotam. E, para isso, no artigo citado, o *Crátilo* de Platão traz uma discussão pertinente. Nele está contida a teoria das formas, essência e forma relativas às coisas e nomes. As relações entre nomes e coisas se dão por suas funções (quando estes realizam suas essências) e sua ligação com as formas. Este contexto é muito recorrente ao que se quer aqui validar, uma vez que os nomes não dão conta de explicar a função, tão pouco a forma e a essência de coisas. Os modos gregos são coisas que só podem ser conhecidas por suas formas (mapas de escalas ou sua compreensão) e sua essência é algo exterior (ordenação cósmica em escala sensitiva suposta) que realiza essência relativa aos *ethos*, ou seja, os estados de espíritos que são possíveis, através da música e respectivas funções em relações socioculturais. Nesse sentido do *Crátilo* de Platão, e, de pleno acordo com a proposição do autor, sobre as nomenclaturas convencionais em geral, compreende-se que: “em vista deste funcionamento, se justifica o invalidamento dos nomes na busca pelo conhecimento que aparece no final aporético do diálogo.” (VIREIRA, 2013, p. 23). Aqui não se invalida nomes, mas procura-se se nomear distinta e semelhantemente. Própria continuidade à tradição...

A questão da adequação é pertinente, pois o diálogo de Platão ilumina com relação às coisas da natureza, sendo que a música é uma proporção natural, e é dela que se constitui o entendimento dos modos gregos. A música tem a capacidade de realizar essência, através da sua forma, em ligação natural. Ligação de um objeto, ou uma coisa, transmite sua verdade. Com o nome, a abordagem se dá distintamente, conforme o autor: “Porém, no caso dos nomes, contra o

naturalismo, o ‘sucesso da sua *performance* (função)’ não se dá pela descrição da sua Forma pois esse aspecto é convencional, mas sim pela referência natural à Forma da coisa nomeada” (VIREIRA, 2013, p. 24). Fica claro que, os modos gregos são apenas formas diferentes de expressar a mesma proporção da natureza, que realizam suas funções e essências pela sua diferença apenas na forma. Distintos são na forma, por razão de variar seu formato, ainda que seja a mesma essência, cria a ilusão (projeção) de essências diferentes, que são funções variáveis, modificando a coisa na forma, pluralizando funções e unindo a essência em sua diferenciação apenas na forma. O autor continua: “Portanto existiria uma essência estável em relação à natural com a coisa independente da sua mudança e das impressões dos homens.” (VIREIRA, 2013, p. 25). Certamente há uma essência estável que independe dos homens. Praticar modos gregos em meio à contemporaneidade, quando já se tem experiência de anos com a prática, deixa essa impressão muito forte (sobretudo pelos “harmônicos”, por exemplo, quando se estuda modos gregos no violão, instrumento que tem em grande riqueza estes *harmônicos*, mais claro que no próprio piano, para dar outro exemplo, que também possui essa capacidade, que deve ser a camada cósmica da coisa, frisando mais uma vez que em estudos deste tempo presente, pois estes instrumentos são modernos e não antigos, e que têm tensões bem diferentes), e por isso Sócrates estava certo ao validar este ponto das sensações modais gregas. Possibilidade(s) de mudança nessa essência é o que tem sido defendido no âmbito do estudo do *ethos*. Seria uma mudança apenas na forma? E na funcionalidade? Existe mudança na essência da música modal grega? Melodicamente, não parece que muda sua essência, mas as formas e o funcionamento variado de uma mesma proporção natural, muda algo, que não propriamente a essência, talvez esta pudesse ser alterada no caso de modos distintos, os arábicos, por exemplo. Pois é outra lógica proporcional, que traz outra essência, nesse caso, sim, ocorre essências distintas, músicas diferentes em sua essência. Aqui a essência é a música, mas cabe ressaltar que a essência era atribuída também aos homens. Os antigos atribuíam ao homem que realiza sua essência, a sua benevolência, e aos homens que não realizam sua essência, são homens maus, como se encontra em *Ética a Nicômaco*, de Aristóteles, sobre felicidade, virtude e ação, ou função: “É possível que possam chegar a ela ao determinar-se a função do ser humano, posto que se pensa que a excelência de um flautista (...) residia nessa função” (ARISTÓTELES, 2005, p. 49).

Continuando, sobre esta moral: “Se, então, a função do ser humano é o exercício ativo das faculdades da alma em conformidade com o princípio racional ou, aconteça o que acontecer, não dissociativamente do princípio racional (...)” (ARISTÓTELES, 2005, p. 50) e acrescenta: “(...) e se reconhecermos a função de um indivíduo e de um bom indivíduo pertencente à mesma classe (por exemplo, um harpista e um bom harpista e assim, em geral, relativamente, a todas as classes)(...)” (ARISTÓTELES, 2005, p. 50), e conclui: “(...) como genericamente a mesma, a qualificação da superioridade do último em excelência sendo acrescida sua função em seu caso. Quero dizer que se a função de um harpista é tocar harpa, aquela de um bom harpista é tocar bem a harpa” (ARISTÓTELES, 2005, p. 50). Para Aristóteles as virtudes se refletiriam dessa função em sua essência: “Adquirimos por tê-las inicialmente e realmente praticado, tal como praticamos as artes. Aprendemos uma arte ou ofício fazendo as coisas que teremos que fazer quando a (o) tivermos aprendido” (ARISTÓTELES, 2005, p. 68). Aristóteles exemplifica um pouco mais: “Homens se tornam construtores construindo casas e se tornam tocadores de lira tocando lira. Analogamente, nos tornamos justos realizando atos justos, moderados realizando atos moderados, corajosos, realizando atos corajosos (...)” (ARISTÓTELES, 2005, p. 68). Conclui: “Pois tanto os bons tocadores de lira, como os maus são produzidos pela ação de tocar lira, ocorrendo coisa semelhante com os construtores e todos os outros que se dedicam a artes e ofícios” (ARISTÓTELES, 2005, p. 68), por quê: “do mesmo modo que vos tornareis um mal construtor e se construirdes mal. Se assim não fosse, não haveria necessidade de mestres de arte e ofícios” (ARISTÓTELES, 2005, p. 68). Esta era a ética dedicada a Nicômaco de Gerasa por Aristóteles. Na música não se pode dizer se uma música é boa ou má, a menos que se tenha uma formação crítica de ofício para isso, embora se faça isso de costume por todos, ainda é preferível pensar que a música é boa sempre, se realiza sua essência, independente se ela tem uma proporção x ou y. Entretanto, conforme os filósofos, dentre os quais, Kant, isso só seria possível na forma de um consenso, não cabendo uma discussão sobre isso uma vez que não pode ser consensual, ainda que algumas músicas se sobressaíam como belas por um consenso geral, ainda sim, normalmente não apresentam unanimidades na identidade. Ela (a música) é uma só, mas tem sua distinção modal grega dentre outras que dificultam de ver essa universalidade que possui, sobretudo no senso comum. Ambas (diferentes classificações e gêneros) se realizadas em conjunto,

parecem não realizar nada, e isso não é música, perde sua lógica, ou cria uma nova. Porém em diálogo uma com a outra, realizam, a seu modo, sua essência, o que prova que a música é uma só. Basta ouvir um *choro* e tantas outras que se caracterizam neste aspecto dialético modal grego em formas tonais que podem resultar até modos árabes, ou relacioná-los, ou mesmo relacionar modos gregos entre si. Para tanto, está sugerido ouvir o violão arranjado na canção brega *A Cruz que Carrego*, de Evaldo Braga, que tem este diálogo bem claro entre modos gregos, arábicos, exóticos, ciganos e com acompanhamento tonal, dentre outros. Aqui, tenta se explicar os modos gregos, cada qual com sua forma, nomeados, apenas, por jônio, dórico etc. “é o que fornece à coisa e sua essência a estabilidade necessária que falta aos particulares, além de ser o que permite o seu agrupamento em classes.” (VIREIRA, 2013, p. 25). A coisa é o modo, e, sua forma distinta de sempre realizar sua essência de forma natural. E que seria a função? É tão somente a forma verdadeira sempre estável de se possibilitar, de um particular instável, realizando, sempre, sua essência. É a ordem, não só de afinação do instrumento musical, mas sua capacidade de realizar, mas a forma de fazer isso no espaço próprio da coisa, que o autor divide entre duas esferas que se dá a possibilidade de isso ocorrer: “Além desse esquema geral que funcionaria para todas as coisas, ficariam também estabelecidos dois tipos mais específicos de coisas: as ações e os utensílios” (VIREIRA, 2013, p. 25). A ação de fazer a música em sua essência, e o próprio instrumento como utensílio que permita tal ação é a condição básica para que se faça música, lembrando que a voz é também um instrumento musical que permite domínio das vibrações naturais. No *Crátilo*, o raciocínio da ação tende ao nomear, e o utensílio, o nome. Mas o próprio Vireira admite que a aplicação dos conceitos sirva para muitas coisas, e esse é o estatuto ontológico do *Crátilo*. Serve aos modos gregos, pois, e sua própria compreensão. Aprofundar-se-ia essencialmente a partir de agora, conceitos da história modal grega, dos modos gregos propriamente ditos.

Por que defender, ou elaborar e disponibilizar mais uma nomenclatura dos modos gregos, conforme se fez neste tratado? Simplesmente porque se encontrou essa possibilidade no tempo/espaço histórico e isso foi realizado, como dito, em forma de tratado (partitura nomeada em apêndice). Jônio dórico, frígio e etc. não estabelecem nenhuma relação lógica histórica que a própria experiência de vários teóricos, dentre eles, Platão, e outros posteriores, sendo que são nomes que propagam lendas e distorções. Excluem a história dos verdadeiros

sistematizadores deste conhecimento, e mais, muitas vezes dos próprios sujeitos que homenagearam com a atual nomenclatura e nomenclaturas anteriores. E mais, como elucida o autor: “Se o tratamento dos nomes se assemelha àqueles das coisas, ambos devem apresentar a mesma relação de adequação, Forma e função”. (VIREIRA, 2013, p. 29). E sem falar em Homero, tão concomitante presente, e não...

De modo que o nome da coisa, assim como a coisa na sua existência efêmera, estaria em relação natural com a Forma (da coisa). Definida esta relação convém analisar o modo como o nome realiza sua função de distinguir e informar. (VIREIRA, 2013, p. 31).

Justificam-se novos nomes resultantes de experiências recentes, próprias deste historiador vivente, com base na assimilação do que seria a música modal grega numa “flautinha primitiva” que há desde a pré-história, e que as narrações de Homero já eram uma tradição típica por milênios, o que faz pressupor que já tocavam modos gregos, os pré-helênicos também, portanto um tratado teórico é esta partitura anexa, com fundamento na pesquisa arqueológica de Júlio Duran. No entanto, se poderia formular uma lei, a de que Homero deixou as provas de modos mnemotécnicos na punição de Tamíris pela deusa Atena, e fora as omissões!

Sem dúvida a preocupação destes antigos pré-helênicos em legar conhecimentos por eles realizados para seus posteriores foi dignamente lembrada pelos autores menos antigos que estes, e mais os medievais e modernos, ou até os mais contemporâneos. Mas essa homenagem se apresenta muito ilustrativa. Pois foram muito mais o número de povos que dominaram a música na Grécia, antes mesmo do conhecimento de sua escrita. Nesse sentido, e que o diga a Arqueologia e a leitura de literatura antiga, lembrar o nome desses povos e popularizá-los, seria uma forma de honrar com mais propriedade os possíveis criadores desse conhecimento passível de ser pensado, compreendido, de uma civilização que se preocupou em enterrar esses tesouros históricos que foram descobertos por outras gerações, e que, hoje, se pode conhecer bem, e, narrar, devidamente, sua história. Necessariamente que os são os nomes, sua função é que deveria ser inevitável, mas deixá-los não é a solução, e nomear novamente não exclui as nomeações anteriores, na verdade aumenta a gama de conhecimentos, relembrando as nomeações primárias, e referindo sua história com base historiográfica consistente, a níveis de retórica, discurso e prova, nesse sentido. O método cartesiano e metafísico da hipótese, teoria, experiência, empirismo, e lei. É possível na

bibliografia básica e complementar, e nas bibliografias das bibliografias básicas, e há um nível mais aprofundado, complementar, que abre um leque para áreas que são indissociáveis, e que, são muitos campos do conhecimento. Isso não implica, no entanto, que os nomes tenham a função de informar sobre as formas das coisas nomeadas, ou de suas essências. Capacidade descritiva que possuiriam apenas convencionalmente, atemporais, e por isso se defende a ciência. E o autor concluirá:

O que um nome descreve é apenas a opinião dos homens acerca das coisas, o que pode mudar de acordo com quem o interpreta. Descartada a função epistemológica do nome lhe resta, no que concerne o conhecimento do que não muda, apenas a função informativa distintiva. (VIREIRA, 2013, p. 36).

Portanto, os novos nomes visam a distinguir uma nova abordagem dialética da mesma coisa já anteriormente nomeada, ainda que vista de pontos de partidas distintos, é a mesma proporção natural, mas estes nomes, jamais poderão dizer algo sobre a essência destas coisas, e nem seria este o intuito. Primeiramente a modo de título mais historicista, render uma homenagem e uma explicação mais detalhada através de grupos de *tríades* musicais que resultam em número de trinta e cinco, e, completas em uma história coerente. Estes sete modos, valorizando seus nomes em aspecto histórico, e a sua essência, continuarão no plano dos conceitos, das ideias, da teoria, da estabilidade do objeto e seus significados e definições, e que o nome distingue, mas não descreve, e da práxis musical, que é a realização de formas de funções de essência: classes. Mais que nomear, escrever sobre os nomeantes, sujeitos históricos conhecidos (no caso dos povos pré-históricos, e, historiar os modos gregos no que permanece estável: as formas, funções, essência – são os modos gregos para além de seus exemplos de nomeantes... Jônico, Dórico, Frígio, Lídio, Mixolídio, Eólio, e Lócio, convencionados.

Thanos Vovolis, Professor visitante no *Dramatic Institute*, Estocolmo, Suécia, entende a catarse (seria uma função dos modos gregos na música) como o conceito mais forte do teatro grego antigo, seja na tragédia, seja na comédia, seja nos dramas satíricos, como máscaras acústicas, no artigo da **Clássica**, mesma revista e edição do artigo anteriormente citado. Roosevelt Rocha, da Universidade Federal do Paraná, Curitiba, Brasil, desvenda muitos pontos compreensíveis no percurso da pesquisa, discorrendo sobre *Platão, Aristóteles e a influência pitagórica no tratado Sobre a Música, de Plutarco*, também da **Clássica**.

Em resumo: “Em seu tratado Sobre a Música, Plutarco cita e discute trechos de obras de Platão e Aristóteles nas quais esses autores tratam de questões pertinentes à teoria harmônica” (ROCHA JR., 2013, p. 219). Proposições do autor seguem no intuito de desvendar alguma fonte não clara, de Arquitas, Aristóteles, Cleônidas, Aristóxeno, ou até mesmo de outro sujeito menos conhecido ou anônimo:

Nessas passagens, percebemos que as fontes utilizadas por Plutarco apresentam forte influência da escola pitagórica, em cujo âmbito se desenvolveu os estudos das escalas musicais a partir das relações matemáticas que existiriam entre as notas e os intervalos. (ROCHA JR. 2013, p. 219).

Pressupostos: “Isso indica que Plutarco ou não leu diretamente os textos de Platão e Aristóteles, ou leu, mas utilizando alguma outra fonte, um texto de um comentador de extração pitagórica, que não conseguimos identificar” (ROCHA JR., 2013, p. 219). Sobre este tratado o autor introduz a primeira menção no capítulo 15, Plutarco critica o *Novo Ditirambo* e melodias melosas, e Platão em *República*, segundo o autor, ele diz que: “O Filósofo Ateniense já condenava este tipo de música e excluiu a harmonia lídia da sua cidade ideal por causa do seu registro agudo e por causa do seu caráter lamentoso, inadequado para cidadãos bem-formados” (ROCHA JR., 2013, p. 220). O autor enfatiza que a harmonia em questão era lamentosa, que em grego tem sentido de treno, *threnoideis*, mas que na verdade as mais lamentosas para Platão eram as chamadas por ele de Lídia Tensa e a Mixolídia, *syntonolydisti*, que consistiria em não conseguir lidar com os sentimentos. O autor compreende que provavelmente a Lídia para Plutarco era a Lídia Tensa de Platão. E no capítulo 16 que Plutarco faz o tratamento sobre o mixolídio, *pathetike*, patético, apropriada por isso para tragédias. Há uma definição que varia entre “*lamentosa [...] relaxada*” (ROCHA JR., 2013, p. 220). Ressaltando que esses modos possuem os mesmos nomeantes e as mesmas lógicas proporcionais e diastemáticas dos modos gregos que se conhecem hoje, mas eram tomados na Grécia antiga, por exemplos diferentes nas notas atribuídas e correspondentes a estes mesmos nomes. Nesse sentido os modos gregos antigos eram, e não, ao mesmo tempo, a mesma coisa. Por exemplo, o autor refere-se à *Khalara* como sendo o termo da lídia platônica em que é preciso ver nos estudos de Adolfo Salazar e Françoise A. Gevaert, pois há discordância se no tempo de Plutarco o conceito “*caíra no desuso*”. (ROCHA JR., 2013, p. 220). No capítulo 17 também Plutarco afirma que Platão

prefere o modo dórico às outras harmonias lídias e mixolídiás, pois se sabia que foram usadas por grandes poetas do passado, Àlcman, Píndaro, Simônides, Baquíles, dentre outros, possivelmente Homero ou Hesíodo, e tem relação religiosa com Atena. E, para o autor, Plutarco concorda com Platão na República, e destaca que Plutarco não menciona o modo frígio, omissão que, segundo François Lasserre foi que ele resumiu alguma fonte desconhecida, e havendo, portanto, essa lacuna estranha. Porém, *Política*, de Aristóteles, livro VIII 1342^a-b, talvez tenha influenciado Plutarco, considera Roosevelt. Acrescenta que nessa crítica de Aristóteles a Sócrates pelo modo frígio, como pode ser usado, causariam comoção e excitação de alguma forma perversa, indevida, no sentido moral. O autor se refere ao modo jônico, como iaste, que era semelhante à lídia, e, todo esse diálogo faz algum sentido quando projetado *praticamente* no uso de modos gregos. Sua semelhança é o caso de se nomear de forma superficial eventos sentidos, de maneira incompleta, a palavra que tenta dar conta de realizar sentido para o que se sente. Se for frouxo, ou tenso, alegre ou triste, se tem outras sensações mais em questão. Mas é possível compreender praticando, ou mesmo ouvindo música, sabendo-se os modos gregos que se usam. Este diálogo parece aqui, e isso é opinião particular de estudioso, que este tratado e estes filósofos inspiraram Boécio e Guido D'Arezzo na Idade Média para legar os modos da antiguidade aos tempos modernos e contemporâneos, que por sua vez também se influenciaram entre si, os antigos e os medievais. Pois ilustram alguma conexão lógica com os sentidos atribuídos nos textos históricos que estão sendo apresentados. Por fim, sobre isto, no capítulo 16 Plutarco diz que Platão também diz que o Jônio foi inventado pelo poeta Dáimon, contemporâneo a Sócrates. Plutarco cita *Timeu*, 36^a, a “associação entre a matemática e música” (ROCHA JR., 2013, p. 221). Trata-se de um diálogo de história social que envolve compreensões de harmonia entre alma, ou espírito, e proporções matemáticas infinitesimais em forma de progressões que envolvem a razão e a intuição em calcular médias intervalares de um mesmo e um distinto que gera as progressões, *mesotês*. Progressão que, segundo Roosevelt, é complexa: “1,2,3,4,9,8,27” (ROCHA JR., 2013, p. 222). Mas observe-se que é apenas uma compreensão da progressão logarítmica do tempo de Johann Sebastian Bach e o classicismo moderno, que adaptaria a progressão em “lógica de ritmo” em que a mesma proporção que os gregos criaram de forma simples, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, estaria contínua na sequências dos exponenciais, criando outra linguagem para a

mesma proporção que estaria por sua vez oculta no sistema, o que apenas teria alterado algo na *performance* rítmica, conferindo maior possibilidade de notação e legado, e menos liberdade rítmica. A fórmula da média harmônica seria: $x = \frac{2 \cdot (a \cdot b)}{a + b}$. E a média aritmética é obtida com a seguinte operação: $x = \frac{a + b}{2}$. Assim, as médias harmônica e aritmética entre 1 e 2, por exemplo, são $\frac{4}{3}$ e $\frac{3}{2}$, respectivamente” (ROCHA JR., 2013, p. 222). A alteração no tempo de Bach foi muito pequena, e manteve-se próxima da progressão descrita dos gregos antigos, mudando a base, e conservando-a em forma de suas potências. Matemática e história assumem, na música e na linguagem, a mesma filosofia. Em seguida, o autor continua a explicar a hibridez matemática da música nas progressões modais gregas, que levarão a buscas, lá no fim, das progressões tonais e de uma verdade enarmônica, e outras raízes para o *cromatismo* e para a rítmica não livre, dentre outras progressões, raízes, combinatórias, arranjo, permutas, probabilidades, logaritmos, razões, somas, multiplicações, simetrias geométricas planas, escalas, numeradores, denominadores comuns, simplificações, igualdades, proporção, potências elevadas, funções, derivadas, integrais, números complexos, conjuntos....

No que diz respeito à música, se atribuímos o número 1 a uma nota e o número 2 à nota que corresponde ao seu dobro, e está uma oitava acima (dó e dó', por exemplo), o intervalo de quarta ($\frac{4}{3}$ ou dó-fá) será a média harmônica e o intervalo de quinta ($\frac{3}{2}$ ou dó-sol) será a média aritmética (ROCHA JR., 2013, p. 222).

Dessa forma, o autor revela em seus estudos que Platão preencheu dessa forma as médias harmônicas, obtendo uma série de intervalos relativos a estas progressões. O autor cita duas séries: “**A: 1, $\frac{4}{3}$, $\frac{3}{2}$, 2 $\frac{8}{3}$, **3**, 4, $\frac{16}{3}$, **6**, 8. B: 1, $\frac{3}{2}$, **2**, 3, $\frac{9}{2}$, **6**, 9, $\frac{27}{2}$, **18**, 27.” (ROCHA JR., 2013, p. 223). O autor ainda se utiliza de uma partitura de Moutsopoulos para demonstrar esses conceitos e que se constituíram os próprios modos gregos. O autor se refere aos gregos como desconhecedores da progressão geométrica (como visto que foi conhecida apenas na modernidade), e de operações com números irracionais, conforme Challey, teóricos abordados pelo autor, que obteve acesso aos documentos dos mesmos. Segundo Rocha, “a média geométrica de 1 e 2, que representava o intervalo de oitava (dó-dó'), por exemplo, estaria localizada na nota fá#.” (ROCHA JR., Roosevelt. Platão, Aristóteles e a influência pitagórica no tratado *Sobre a Música*, de 2013, p. 223). Platão ainda teria amizade com Arquitas, um personagem que surge**

nessa abordagem específica. Após explicar que “Platão preencheu os intervalos de quarta ($\frac{4}{3}$) com intervalos de um tom ($\frac{9}{8}$)” (ROCHA JR., 2013, p. 223) ressalta que Arquitas foi o primeiro a fazer tal análise, dentre os pitagóricos, analisando a matemática dos *tetracordes*, e ainda segundo a tradição contada, não havendo provas documentais apresentadas, mas a identificação de uma influência no *Timeu*, segundo o autor: “Platão era seu amigo e certamente tinha algum conhecimento dos estudos que ele estava realizando”. (ROCHA JR., 2013, p. 223). Estes indícios são talvez uma das partes mais complexas que estão sendo tratadas. O autor raciocina: “A influência das teorias de Arquitas no *Timeu* pode ser considerada necessária se reconhecermos que a operação de preencher intervalos de quarta é um pouco delicada.” (ROCHA JR., 2013, p. 223). Existe, segundo o autor, um resto: o *leimma*, definições que também se encontram em diversas leituras dos pitagóricos. Estaria uma razão de $\frac{256}{243}$ de um semi tom específico no intervalo da quarta, resultando uma diferença tirada entre este intervalo e o de dois tons inteiros, cuja operação se completa na raiz quadrada de $\frac{9}{8}$, o que produz um número irracional (no caso elava-se à segunda potência). Segundo o autor, os gregos não aceitavam matemática com números irracionais, por exemplo, resultante de bases exponenciais em progressão geométrica, tornando apenas a progressão aritmética a sua possibilidade e raízes quadradas exatas. Talvez, por ser para eles o paradigma enarmônico. “Uma das maneiras de fazer isso é colocar dois intervalos de um tom o que produz um resto chamado de *morion* por Platão.” (ROCHA JR., 2013, p. 223). O autor segue buscando identificar uma influência pitagórica em Arquitas, que influencia Platão e depois viria a influenciar Plutarco em seu tratado *Sobre Música*. Mais uma constatação relevante do autor: com relação à referência de um ao outro, e isso não foi identificado, o caso de Plutarco, para estranhamento do autor, numa teoria oculta:

Já vimos que o queronense cita Platão para demonstrar que ele tinha sólidos conhecimentos de teoria harmônica. E, de acordo com o que lemos no começo do capítulo 22, esperava-se que Plutarco tecesse um comentário sobre as progressões que Platão apresenta no *Timeu*, depois da citação que ele faz do livro (36^a). (ROCHA JR., 2013, p. 223).

Contudo, o autor afirma que não se encontra clara a rede de influência. Mas, segundo ele: “Plutarco usa relações numéricas para falar dos intervalos de um acorde, compara essas relações para estabelecer proporções e, também compara essas proporções e suas expressões numéricas com as relações

apresentadas por Platão no *Timeu*.” (ROCHA JR., 2013, p. 224). As referências do autor se baseiam em autores pitagóricos que parecem fornecer boa base para o que o autor propõe: Barker, Chailley, Conford, Fernandes Garcia, Gevaert, Lassere, Moutsopoulos, Salazar e West, todos citados ao longo deste presente trabalho, e do autor. Segundo suas referências, as evidências mostram hiatos entre os teóricos, de como trabalhavam os conceitos musicais à medida que iam surgindo, o que torna este objeto nuances de detalhamentos complexos para a ciência que se propõe a estudar isso. As conclusões vão seguindo de forma coerente e indicam pontos caros a esta pesquisa. Primeiramente, as relações de Plutarco, as menos referidas dentre os pitagóricos pelas razões defendidas pelo autor dessas lacunas incertas. As relações de Plutarco são distintas de Platão, ainda que sejam muito próximas, e que vão sugerir algumas boas hipóteses para estes problemas históricos. Para o autor, a erudição de Plutarco quanto aos nomes gregos, que utilizou para detalhamentos numéricos, demonstram ligações entre as obras dos teóricos que não foram referenciadas ou encontradas. Sua importância está na descrição da organização teórica que se conheceu e os caminhos que percorreram para formar diversas sistematizações, notando as influências de diversas tradições que impedem a compreensão efetiva, e dificuldade, inclusive, de ressystematização, vindo ao caso:

Primeiro, Plutarco lembra que o intervalo de oitava é representado pela razão $2/1$ e estabelece, como um exemplo, que os dois extremos desse intervalo equivalerão aos números 6 e 12 (ROCHA JR., 2013, p. 224).

Rocha continua descrevendo os termos para estas relações que seriam um intervalo de oitava entre a *hípate* e a *nete* das médias e das disjuntas, respectivamente, para os valores 6 e 12. Neste intervalo estaria também contido o intervalo de quarta, que, segundo o autor era chamado de espírito, além do intervalo da quinta que era o *hemióllo*, com razões de $4/3$ e $3/2$ que foram equivalentes ao valor 8 e 9 respectivamente. Plutarco descreveria ainda que estas talvez fossem as relações mais importantes, dentre outras não exemplificadas, e que se repetiam na ordem das alturas. O autor salienta que 6, 12, 8 e 9 era o paradigma da harmonia musical advinda do pitagorismo helenístico que tratava de quatro sons considerados fundamentais, que foram designados o primeiro, o médio o supermédio e o último (são as alturas captadas pelo ouvido humano). Basicamente este é o princípio de oitavas diferentes em quatro alturas, uma grave, duas médias e uma aguda. Os

intervalos então passavam por estas relações que foram chamadas de *parámese*, *nete*, *hípate* e *mese* para o caso de quartas que estariam entre estes dois pares. 8 e 9 estariam assim, como para estas, para a *mese* e a *parámese*. O esquema é proporcional, tal qual uma regra de três, em que o autor ilustra por proporção áurea que caracterizou o sistema perfeito das oitavas. Ou seja: para Platão e Plutarco, respectivamente: “ **$12/9 = 4/3$ e $12/8 = 3/2$** . Do mesmo modo, **$8/6 = 4/3$ e $9/6 = 3/2$** . (ROCHA JR., 2013, p. 224). Ele acrescenta o funcionamento, na teoria matemática, de oitavas às quintas e quartas, por ser uma estética e/ou uma lógica, percorridas:

É interessante notar que o número 8 é o resultado da média harmônica dos números 12 e 6: **$2 (12 \times 6) / 12 + 6 = 8$** . Além disso, na sequência 6-8-12, 8 é uma média entre 12 e 6, assim como **$12 - 8 = 4$** (um terço de 12) e **$8 - 6$** igual a 2 (um terço de 6). (ROCHA JR., 2013, p. 224).

E mais: “Quanto ao 9, ele é o resultado da média aritmética dos 12 e 6: **$12 + 6 / 2 = 9$** . E na sequência 6-9-12, 9 também é uma média entre 12 e 6, assim como **$12 - 9 = 3$ e $9 - 6 = 3$** ” (ROCHA JR., 2013, p. 224). Com base nesse raciocínio lógico, o autor elabora a hipótese de Plutarco recorrer a obras anteriores a dele para se embasar tão bem, ainda que não tenha se encontrado a referência, e, se tornando mais um elo perdido desta história cada vez mais distante, complexa de pressupostos, e demonstra certo sentido nessas afirmações pressupostas a seguir:

Como Plutarco, no seu comentário, apresenta um raciocínio eminentemente musical, inclusive empregando os nomes das notas (Hípate, nete, mese e parámese), podemos supor que tivesse sob os olhos um outro livro, além do próprio *Timeu*, de Platão, que dava um relevo maior à presença da teoria harmônica de raiz pitagórica na obra do filósofo ateniense. (ROCHA JR., 2013, p. 224).

Posteriormente, o autor destaca mais uma limitação arqueológica:

Que obra era essa, não sabemos. Segundo Lassere (194: 168), essa fonte levaria a explicação mais além, já que os intervalos de sexta ou de sétima e de um tom também cumpriram as condições estabelecidas (ROCHA JR., 2013, p. 225).

E ainda: “A partir do que discutimos até aqui, parece ficar a impressão de que Plutarco não consultou o próprio texto de Platão para redigir o seu tratado.” (ROCHA JR., 2013, p. 225). Rocha explica por fim sua teoria e suspende-a:

Aparentemente, ele estava usando uma fonte intermediária onde se dedicava uma atenção especial ao tema da música na obra do filósofo. Isso pode ser a explicação para a ausência da harmonia frígia no texto de Plutarco, e também para a interpretação especial acerca do *Timeu*. (ROCHA JR., 2013, p. 225).

O autor segue descrevendo o capítulo seguinte de Plutarco, o 23, onde há uma referência a Aristóteles, e a retomada, ou a repetição mesmo dos conceitos já apresentados matematicamente ou filosoficamente, de forma a exercitar o raciocínio para o que já foi descrito sobre a formação desses que foram chamados tetracordes, compostos por seus *tetraktys*. Chamou de razão *epítrica* a quarta, *hemiólica*, a quinta, e de dupla, a oitava. Tratou também do *epógdoon* que seria o “excesso” entre a quinta e a quarta que tinha a relação já dita paradigmática na escola pitagórica, a da razão 9/8 entre a parátese e a mese, que seria a separação dos tetracordes, e a dificuldade com os números irracionais. O autor ainda ressalta a importância deste capítulo para evidenciar que Aristóteles também se preocupava com questões teóricas e não apenas éticas ou pedagógicas, como de costume se trata. Pela razão que não se conhece nenhum tratado musical de Aristóteles, apenas essa referência neste capítulo de Plutarco. No entanto, *Política* de Aristóteles, livro VIII trata de música e o autor cita dois livros menos conhecidos de uma obra chamada *Problemas*, o XI e o XIX, que o autor considera ser provavelmente de algum aristotélico, e acrescenta que Aristóteles foi a grande influência de Aristóxeno de Tarento, que é tido, de forma análoga, tal qual o maior “musicólogo da Antiguidade Clássica”. O autor ainda identifica uma contradição de difícil conclusão no discurso de Plutarco sobre Aristóteles e o que se conhece do mesmo, em que não há tanto detalhamento de teoria musical conforme descrito nos capítulos 22, 23, 24 e 25 de Plutarco, uma vez que se dá a impressão, para o autor, que uma fonte desconhecida de teor bem pitagórico, e com bastante matemática, tenha influenciado Plutarco, que ou desconhecia o autor, ou não o referenciou. O autor ressalva que ainda seja possível que fosse de Aristóteles, pelo fato deste ter se ocupado de muitas áreas do conhecimento, e isso talvez fosse um pressuposto para esta possibilidade. Estes capítulos seguintes tratariam de filosofias cósmicas a cerca

do finito e do infinito, do par e do ímpar e outras questões sugestivas que, realmente, são inevitáveis de não se alcançar no estudo dos modos gregos. São questões místicas, que por vezes parecem malucas, ou contraditórias, mas que se revelam, para quem as conhece. Como paradoxos complexos e de assimilação difícil, que mexe com as dúvidas e as certezas mais misteriosas, causa sensações de consciência e entendimentos claros em alguns momentos, misturando-se a sensações de impotência, dúvida, confusão, de forma simétrica que sugere tais analogias tão antagônicas entre si. Ainda, o autor cita que as obras de Plutarco que mais apresentam este discurso marcado são *De E apud Delphos*, 388 A - C e *Questiones Romanae*, 288 C. Também há uma relação simétrica no campo dos sentidos da visão e audição, ligada à harmonia, manifestadas seja por luz, seja por som. O autor reforça que o conceito de harmonia extravasa o campo dos modos gregos, ou da escala, em termos de afinação, e se estende ao valor de “proporção” ou beleza de arranjo. Paladar, tato, e o olfato, também comporiam estas harmonias em que algum deus manifestava sua força para os homens, de forma natural. Finalmente, sobre isso, Rocha conclui citando o Fragmento 73 Wehrli, no qual encontrou grande semelhança aos capítulos do tratado que trabalhou, deixando a teoria de que o texto não conhecido usado por Plutarco poderia ser de Aristóxeno, e não de Aristóteles, e ainda formula mais uma hipótese, de que se Plutarco não os referenciou, talvez fosse porque não os leu diretamente, mas por meio de algum comentador estreitamente ligado à escola pitagórica, e que talvez tivesse perdido a obra original, transmitindo-a oralmente, os seus conhecimentos. Seria de Aristóxeno por alguma semelhança encontrada nos discursos, não sendo prova ao nível de lei ou definição, mas uma forte pressuposição na sua conclusão. Prossigam-se agora as análises históricas sobre oralidade entre pitagóricos ocultistas órficos, até voltarem ao estudo Platão e Aristóteles, seguidores daseita, e conforme a Filosofia...

Uma história de uma competição musical em 582 a. C. é sempre contada, não há provas sobre ela, mas ela se baseia muito possivelmente de um frasco de vinho (chamado de ânfora na literatura de Homero que também relatou uma competição, muito tempo antes, na passagem de Tamíris) concedido como prêmio em um concurso, onde há alguma referência de que tenha sido isso o que realmente ocorrera. Não foi bem identificado. Outras histórias que não podem ser comprovadas são as de que artistas famosos realizaram exposições para grandes multidões, turnês e as taxas elevadas de consumidores com alto poder aquisitivo.

Outra situação incerta é de que as mulheres foram excluídas da concorrência, mas poderiam realizar recitais em coros, e também sobre aclamação de críticas. Além dos solistas virtuosos, a maioria dos artistas profissionais era escrava ou serva, e isso é também uma pressuposição que encontra algumas contradições na literatura clássica, não sendo uma realidade geral. Estes são os pontos mais abordados (e misteriosos) da história mais antiga propriamente dita, com auxílio da arqueologia e literatura, clássicas. Mas há correlações com outros tempos posteriores, ao pitagorismo, gerando relatos de tempo anacrônicos de que os nomes que os modos gregos possuem ou já possuíram remetem aos povos muito antigos e que estes modos eram usados regionalmente de acordo com etnias dos nomes dos modos gregos. Com base na arqueologia, e no artigo já citado sobre o *Crátilo* de Platão da edição recente da **Revista Clássica**, anteriormente está conceituado e induzem que isso não é verdade, estes nomes são homenagens com sentido vazio de certezas, e devem remeter a experiência particular dos teóricos que deram os nomes popularmente conhecidos por jônio, dórico, frígio, mixolídio, eólio, lócrio, etc. e não é só isso. Sobre o pensamento lógico musical grego, sabem-se dois tipos de textos: doutrinas filosóficas que descrevem o lugar da música no *cosmos*, seus efeitos e seus usos adequados da sociedade e descrições sistemáticas dos conteúdos de música modal grega (teoria musical). Pitágoras, e seus discípulos, incluindo Platão e Aristóteles, foram os responsáveis por este pensamento que influencia todos os estudos sobre o assunto até hoje. Inclusive uma teoria é de que Pitágoras é o motivador maior de toda essa influência, e de certa forma, parece conter o mesmo espírito de influência que Homero a todos que se dedicaram a escrever histórias, dentre eles, Hesíodo, Heródoto e Tucídides. Nesses termos, a mitologia grega é chave fundamental para o contexto que está sendo introduzido e está presente na literatura clássica. Deuses e semideuses eram praticantes musicais. A palavra música vem do grego e significa Musa, uma deusa. O Desempenho da música como uma arte de *performance* foi chamado *melos* (a raiz da palavra melodia). A música seria monofônica a priori, para seu entendimento, ou no sentido de seu surgimento hipotético por uma questão de lógica, ou seja, consistindo de uma linha melódica primeira que poderia sugerir, e somente partindo dessa premissa, se teria a possibilidade de heterofonia, ou polifonia. A menos que hominídeas, ou hominídeos, tivessem tido a brilhante ideia de fazer música ao mesmo tempo o que seria mágico. Havia o conceito de harmonia ou contraponto que foi legado. É considerada a

possibilidade dos instrumentos ornarem a melodia enquanto um solista ou coro cantou, criando heterofonia, de origem desconhecida, portanto. Só é possível demonstrar documentos desse ponto específico no período medieval, em que há registros monofônicos de modos gregos gerados, e posteriormente uma difusão de polifonia. Música e poesia eram quase sinônimas. Música e números foram relacionados a descobertas de Pitágoras nas proporções verificadas experimentalmente e empiricamente em um instrumento de uma corda só, pendida, chamado monocórdio, em que a tensão da corda era ajustada por “pesinhos” de rocha, matematicamente calculados em seus valores de “massa”. Pitágoras e seus seguidores reconheceram as relações numéricas que alicerça intervalos de razão fracionária de **02:01** resultando o que se conhece hoje na linguagem tonal por “oitava”, ou seja, a relação básica da música entre uma nota e sua correspondente em uma altura mais aguda ou mais grave – trata-se do mesmo som em termos de nota musical, mas em alturas diferentes, o que é o conceito formado de uma *clave* (altura grave, média ou aguda na faixa de frequência mais confortável ao ouvido humano, de outras frequências já descobertas – infinitas por suposição). Aquele intervalo entre esta nota e sua oitava correspondente (mesma nota em alturas diferentes) em sentido ascendente ou descendente, possui seis outras diferentes notas e para cada uma delas vale este mesmo princípio, gerando as possibilidades de modos de se ouvir esta relação, propagada por ondas sonoras. No caso esta relação pode ser pensada por toda a extensão de um instrumento, mas por gerar uma infinidade de detalhes dentro de uma escala, a preocupação dos gregos foi em sistematizar a explicação pela simples relação em sentido descendente de oitavas de quatro das sete notas que existem no seu sistema, e também se calculou a razão de **03:02** para quintas e **04:03** para quartas, conforme já visto e aprofundar-se-á em *musicografia*, e mostrando o mesmo princípio com notas de uma altura mais grave, abrangendo até três alturas possíveis, criando pela primeira vez os modos gregos sistematizados como a primeira explicação teórica da proporção musical que sempre pode ser descoberta, mas não inventada, portanto. Instrumentos musicais podem ser inventados, e, reproduzir, em escala reduzida, o universo que se acreditou ser a natureza, ou o cosmos. Note-se que como todas as razões adjacentes de escalas, e elas existem (coleção diatônica), não foram exemplificadas exaustivamente, mas simplesmente de forma a permitir à inteligência descobrir suas infinitudes ou probabilidades. Sistema este, de modos gregos, que vai sofrer diversas alterações

para compor novas explicações até Plutarco, desde Aristóximo, característica que se estende por todos os tempos depois da Antiguidade, partindo de orientações que já foram formuladas neste primeiro esquema, e outras razões que não foram exemplificadas, gerando uma enormidade de tentativas ao longo da história de se deixar teorizado os modos gregos de se fazer música, que é o que gera a principal dúvida do que exatamente são os modos gregos, historicamente. Possivelmente esta é a razão da coleção diatônica mais recente, nos modos gregos, estar mais completa que em tempos mais antigos ou de média duração. Portanto, mais do que um sistema exato, os modos gregos são uma compreensão teórica, um saber lógico que pode ser visualizado em sua “evolução” ao longo da história, dos usos de exemplos e notações, dos mais variados tipos, para se compreender a mesma coisa, ainda que tenha sido suprimido pela música erudita e suas novas convenções. Aquela forma ideal de proporção natural e suas diversas possibilidades de aplicação são o que resulta, na música, e na interpretação de instrumentos e sua apreciação na eficácia de demonstrar estas relações, as possíveis de serem assimiladas pelo ouvido de quem as conhecem teoricamente, praticamente, ou mesmo de quem não tem consciência delas e as estuda. *Harmonia* foi o conceito de toda uma divisível ordenada por partes e o termo parece ter influenciado a filosofia grega, e aplicou-se à ordem do Universo, partindo do pressuposto de que é uma ordem imutável, e a música explica a origem de muita coisa, nesse sentido. Talvez porque seja difícil mapear os harmônicos – notas ocultas na prática dos modos gregos e o conceito mais complexo dessa história (conceito que não corresponde ao outro conceito mais conhecido de harmonia enquanto a ordem bem estabelecida entre ritmo e melodia), eles estão sempre imutáveis de acordo com os modos diferentes causando a sensação de “conversa com o desconhecido”. Veja como é uma linguagem universal e que pode embalar até bebês que não tem nenhuma cognição para ter consciência da existência de toda essa ideia de Universo ordenado por uma lógica passível de ser sistematizada pela lógica matemática. Consequentemente eram a proximidade da música aliada à astronomia através da noção de harmonia dedicada pelos mais conhecidos pensadores gregos. Leis matemáticas eram as bases de intervalos musicais e os movimentos dos corpos celestes, e acreditou-se, que possuía semelhante ordenação por se tratar de algo que estaria em todo o Universo, uma infinidade de algo que é a substância básica para tudo o que existe de uma forma finita que pode ser visualizada de forma lógica

em algumas poucas relações. Em tudo sugere o conceito de que é possível imaginar a dimensão infinita dessa finitude lógica. Isso também explica porque era tão lógico para Platão acreditar em Deus, ou mesmo toda a crença nos deuses que os gregos tinham, essa crença parece ter se espalhado e tomado conta de todos, da mesma forma que a música tomou conta de toda sociedade, a primeira arte que está em tudo, até mesmo no silêncio e no pensamento... a música está em tudo, e com a história parece ter uma relação semelhante, os mitos explicavam. Desde a época de Platão, até o início da astronomia moderna, os filósofos acreditavam em uma "*harmonia das esferas*", música criada pelo movimento de planetas e outros corpos celestes e poderia ser imaginada pelos seres humanos, ou ouvida nos modos gregos de escala reduzida, talvez de forma artificializada, de algo natural que não pode ser captado de outra forma, sendo sua realização possível sob única condição: ser apenas uma forma lógica que se faz sensível e mesmo dessa forma é misteriosa por não permitir a dimensão do real (arte de ilusão, ou a projeção do que se conhece bem – modos gregos, e o que não se conhece tão bem – os "harmônicos"). *Infinito* é a dedução que pode apenas ser imaginada e jamais visualizada por completo. A matemática chama de números imaginários do conjunto i dos complexos. Somente a música poderia proporcionar esta ideia em uma escala finita que sugere a lógica de sua infinidade nunca penetrada pelo homem, com os harmônicos, mais sutis, ocultos tangente, seno e co-seno dentre mais funções, e com vida própria relacionada às regiões das notas combinadas com as combinações já possíveis entre notas dos modos, explicando os conceitos de finitos e infinitos (em grego, *perion*, *apeiron*) que foram criados com base nestas noções históricas matrizes. Não estaria próximo ao sentido da história? Não se penetrará em mapeamento inédito de harmônicos, isso seria uma particularidade de cada instrumento, e se fosse totalmente conhecido, correria-se o risco de criar uma música sem a mística que os harmônicos parecem resultar, a magia que há na música, uma magia trigonométrica, mas não somente. Talvez um ponto inédito de abordagem, uma nova filosofada que pressupõe que as almas visitam planetas distantes, e estrelas mais distantes iluminam, e isso depende de afinações temperadas e, portanto, essa é especialidade que permanece oculta...

Escritores gregos acreditavam que a música poderia afetar o *ethos*, ou seja, o espírito ou caráter ético e moral do ser humano, seu comportamento e conduta. Com leis matemáticas de música permeando o mundo visível e invisível, incluindo a alma humana. Por outro lado, sempre se acreditou, e esta crença nunca

foi abandonada, a de que a música faz bem à saúde, que as partes da alma humana poderiam ser restauradas para um saudável equilíbrio (harmonia). Isso gerou uma busca dos gregos pelo tipo correto de música, ou, talvez, uma forma de censura da criatividade e da *não rotina* que os modos gregos criam, já que ela faz ocupar muito tempo dos cidadãos, perdendo suas funções mais estatais, mais importantes. Reduzindo seu leque de variedade, a torna mais limitada, ou enjoativa, para uso dos cidadãos, conferindo-lhes mais tempo às obrigações de guerra, necessárias ao olhar desse Estado de Platão, se valendo de uma teoria de que os modos gregos podem ter diferentes finalidades, antagônicas, e isso ainda faz ser motivo de muita crença convicta até hoje, o que deveria causar certo espanto para quem o leu. Platão criticava ferrenhamente Homero, e devia ter suas razões para isso. Mas não concedeu à música o mesmo lugar hierárquico que Homero, ou Hesíodo, que a exaltavam. Platão exaltou a medicina, o direito e a política, antes da música, que está relegada a campo da educação dos patrícios para regulação estatal e militar. Sendo isso, a música teria seu lado nocivo para finalidades estatais, não sendo possível se provar logicamente a teoria do *ethos*, e isso é uma politropia grega que também não foi abandonada, bate-se muito nessa tecla, percorre-se muito este viés, é grande ponto de dúvida, hipnose labiríntica. Fica difícil combatê-la ou não considerá-la. Objetivamente não deveria servir para a história, mas o subjetivismo filosófico a absolve. Platão fica muito mais cotado que Homero, e isso só têm contribuído para denegrir anacronicamente nas relações republicanas, inclusive culminando possivelmente em ditaduras. E a música e seu *status* de arte e cultura divina a serviço – dos homens? A sociedade e estudiosos insistem em reconhecer esta possibilidade, a de se buscar ou o belo e agradável, ou definir os bons modos e censurar os modos que deveriam afetar o comportamento. Essa moralização é subjetivista, e, portanto, não há provas de que isso é verdade. Só não se poderia rechaçar totalmente por desconhecer exatamente as sutis diferenças nas progressões dos modos gregos, e se é que fariam diferenças significativamente nas sensações e na atitude do ser humano. São suposições de um contexto político específico que são extremamente endossadas para outros contextos, de instrumentos musicais, cultura e outras, muito pouco discutidas. Permite diversas interpretações. Em anexo (fotografia do texto), estão os principais trechos de Platão e Aristóteles sobre os modos gregos. Em sua experiência, próxima ao século IV a. C., notou-se que tratam da música em sua funcionalidade discursiva e de Estado, na

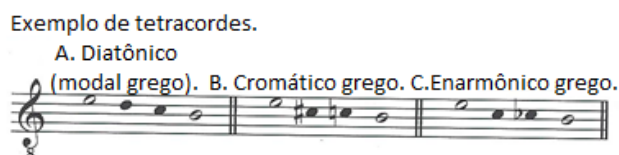
educação da elite e não como algo convencional aos guerreiros e trabalhadores de ofício, sobretudo para Platão, que criticou ferrenhamente a funcionalidade da prática cultural das fábulas e histórias do tempo de Homero, que ainda eram comuns em seu tempo. Para tanto, reduziu sua importância, ao equipará-la ao nível da mentira, que serviria para construir um mundo para os jovens, e que deveria ser desconstruído em sua vida adulta, resultando, tanto a fábula homérica, quanto a música, nalgo que deveria servir ao estado nesse âmbito pedagógico e disciplinar, e notavelmente a leitura deste documento deveria estar atenta a este contexto e estas condições específicas que fundaram toda a estrutura que a pedagogia social legaria.

(Ver Anexo C sobre Platão e Aristóteles, em foto de *A República*, um quadro de modos gregos de Platão, um trecho em grego de Aristóteles, e um diálogo platônico, considerando a importância desse trecho, num documento síntese disso).

Política, de Aristóteles estabelece uma teoria de como a música afeta o comportamento. Modos gregos que se chamavam mixolídio, dório, e frígio que apesar dos mesmos nomes que os modos conhecidos atualmente (desde a renascença com Glareano e o modo eólio, precursor dos conceitos de modo maior e menor, simplificador dos modos gregos, e mais superficial em termos de musicalidade), eram exemplificados por relações diferentes (combinações de notas diferentes para cada nome, e há os conceitos de *curvas melódicas* e *estilo geral* em mais uma explicação pós Pitágoras), cada um deles foi concebido com efeitos específicos sobre o ouvinte. Platão e Aristóteles utilizam modos anotados como exemplo explicativo recorrente a outros teóricos ao longo da história, elaborando um sistema diferente do primeiro de Cleônidas e do segundo, de Aristóxeno, e de outros de seus contemporâneos. Em algumas de suas obras, visualizar-se-ão em detalhe, como os mais emblemáticos filósofos gregos argumentaram que a música deve fazer parte da educação por causa de seu poder de influenciar a alma. Foi quando surgiu a *teoria da imitação*, que afirma que uma pessoa vai imitar o *ethos* da música que ouve. A teoria de modos gregos aparece em outros esquemas de outros teóricos, sempre explicando as mesmas relações por outras possíveis perspectivas (semióticas), por exemplos diferentes. Um exemplo de teórico é Aristóxeno de Tarento de 330 a. C., em que teoriza movimento contínuo de nota e noção de *intervalo* entre notas, chamado diastemático (o espaço entre notas específicas). Definiu nota, intervalar e utilizou a expressão de escala para o modo, anotando seus mapas. Ele também chamou os modos de *tetracordes*. Sua noção pioneira foi

distinguir bem o gênero dos modos, chamado *diatônico*, e o que não seriam os modos, criando a noção de *enarmônico*, o que se diferencia de modo ao não corresponder às proporções, e, somando estes dois gêneros teriam o cromático, que são todas as notas, sem proporcionalidade (“semitons”). É dele também a noção de tom e semitom que a linguagem moderna conhece. Os gêneros foram uma tentativa de explicar as práticas musicais reais. Aristóxeno afirmou que o diatônico foi o gênero mais antigo; os próprios *modos gregos*. Enarmônico, o gênero mais difícil de definir, por não ser a lógica diatônica dos modos gregos, bem como o cromatismo que são em geral as fugas da lógica diatônica, a descaracterização possível dos modos como são feitas no Ocidente, juntamente com os modos árabes e outros exóticos que em menor recorrência são utilizadas na parte do globo em questão. O cromatismo é a soma desses dois gêneros em que é a soma de todas as notas sem relação, mas visualizadas em meios intervalos. Infelizmente, não é possível ler a obra de Aristóxeno e muitas outras obras correlatas, no Brasil (referências indiretas).

Figura 10 - Gêneros e modos gregos.



Notação do sistema teorizado por Aristóxeno, gênero diatônico, cromático e enarmônico. (Foto da foto adaptada).

Fonte: GROUT/PALISCA, (2006, p. 17).

Cleônidas, primeiramente, foi outro teorizador dos modos gregos, não acessível idem, apenas indiretamente por Grout e Palisca, e contidos em suas referências, chamando “*Sistema Perfeito Maior*”, que não tem nada a ver com a *escala maior* moderna. Segundo os autores, trata de quatro acordes colocados juntos para formar um intervalo de duas oitavas. Tetracordes com notas externas comuns estão em conjunção. Tetracordes com um tom entre eles são chamados disjuntos. Adiciona-se uma nota na parte inferior (*Proslambanomenos*). A nota média foi chamada *mese*. Cada um dos quatro acordes foi chamado *meson*, o tetracorde, começando com *mese*, são descendentes. *Diezeugmenon* (disjuntos): começando um tom acima da *mese* e ascendente. *Hypaton* (conjunto): o tetracorde abaixo do *meson*. *Hyperbolaion* (conjunto): o tetracorde acima do *Diezeugmenon*. Embora o

tempo musical rítmico não possuir nomes, não havia nenhum andamento ordenado fixo e absoluto, e a ideia de espírito livre na música, demonstra uma possível prática cultural forte e, peculiarmente, grega. Em outros séculos futuros, surgem termos, dentre as quais, “justa” “minuta” “aumentada” e outras relações teorizadas já pelos gregos, e transformadas, ao longo dos séculos, pela – *historiografia musicográfica*...

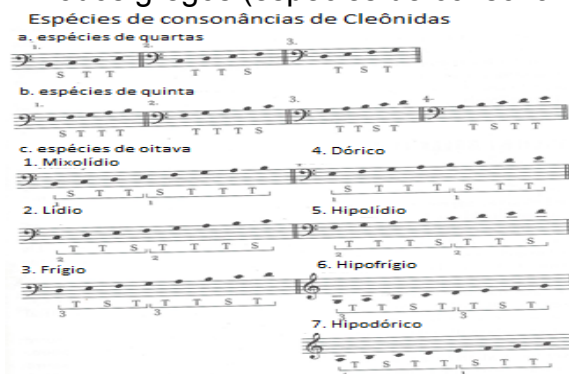
Figura 11 - Sistema perfeito maior.



Primeiro conceito filosofado do Sistema Perfeito Maior de Aristóteles representado em partitura (foto da foto).
Fonte: GROUT/PALISCA, (2006, p. 18).

“Espécies” foi o nome dado por Cleônidas para as formas que consonâncias perfeitas poderiam ser divididas, segundo os autores. As consonâncias mostram ser de um entendimento subjetivo que possui variações de acordo com o tempo e o modo que cada civilização sente essas variações, quando há indicação de alterações nas percepções de cada povo em seu tempo, notando haver transformações de ideais na música, no tempo. O que foi considerado consonante, ou agradável, variou significativamente ao longo dos tempos, sendo hoje, algo totalmente diferente do que foi para os gregos, por exemplo, ou para os medievais, ou, para os renascentistas e, de fato há uma variação de “moda”. Noutras palavras, o modo não muda (em modos), mas as “modas”, que são características preferidas por grupos humanos: variam ao longo do tempo e espaço.

Figura 12 - Modos gregos (espécies de consonâncias antigas).



As espécies de Cleonidas, primeiras relações intervalares de Pitágoras que se tem notícia. (foto da foto adaptada).
Fonte: GROUT/PALISCA, (2006, p. 21).

Cleônidas observou que seriam consonantes as *quartas*, *quintas*, e *oitavas*, que poderiam ser subdivididos num número limitado de maneiras no gênero diatônico. Aparentemente era mais uma tomada de consciência da lógica modal grega que parece ter ligação com a experiência particular de cada uma das que determinados autores tinham com os modos gregos que conheceram, ou exemplificaram, omitindo, talvez, outras possibilidades conhecidas, que eram descobertas e redescobertas de tempos em tempos por teóricos diferentes, e por isso algumas noções sobre o que é belo ou não, agradável ou não, pode vir de equívocos do decorrer da própria descoberta, ao se calcular apenas partes dessa lógica, sem conseguir reunir todos os modos de forma a gerar uma coleção completa que, deixa sempre os modos com característica incompleta e superficial, e variando o seu entendimento por modos. Parece que seria natural que fosse assim, e pode-se perceber que as primeiras confusões já aparecem com esta pequena variedade de esquemas distintos para uma mesma coisa, que ocorreu por milênios, causando dúvidas e relegando o estudo de modos gregos como “prato de entrada” do estudo musical, que percorre um aprofundamento de outras lógicas, tal qual a tonal e o uso de partituras. Recentemente, modos gregos parecem ser apenas estudados superficialmente, como uma forma de introduzir o estudo, para aguçar a curiosidade e o desejo no ensino da música erudita, sobretudo. Por isso, os modos gregos são alvos de curiosidade de muitos praticantes culturais dos tipos de música.

Conforme os autores estudados, a quarta chamada “perfeita” pode ser dividida de três modos, ou formas: *semitom - tom - tom* (S - T - T), T - T - S e T - S - T. Note-se que é um arranjo de combinatória básico entre três. Os modos aplicados são exatamente isso e outros fatores mais (harmônicos que parecem ter vida própria), mas os arranjos possíveis são muitos. Cleônidas mostrou apenas mais a quinta, que também chamou de perfeita, e que tem quatro espécies, e a oitava, que tem sete espécies. Espécies de oitava resultam de combinações de espécies de quarta e quinta e são apenas exemplos de lógicas possíveis, que, com essa base, podem ser descobertos mais a fundo. Cleônidas foi o primeiro a usar os nomes étnicos dos gregos para os modos descobertos. *Mixolídio*, *Lídio*, *frígio*, *dórico*, *hipolídio*, *hipofrígio*, e *hipodório*. Ao que, tudo indica, os babilônios já reconheceram as mesmas afinações diatônicas, ainda sim, é bem difícil de provar-se. Não no caso grego, ainda que as provas não estejam tão disponíveis, há nos estudiosos que, indiretamente, estão trabalhados por Grout e Palisca, e por isso permitiu que essa

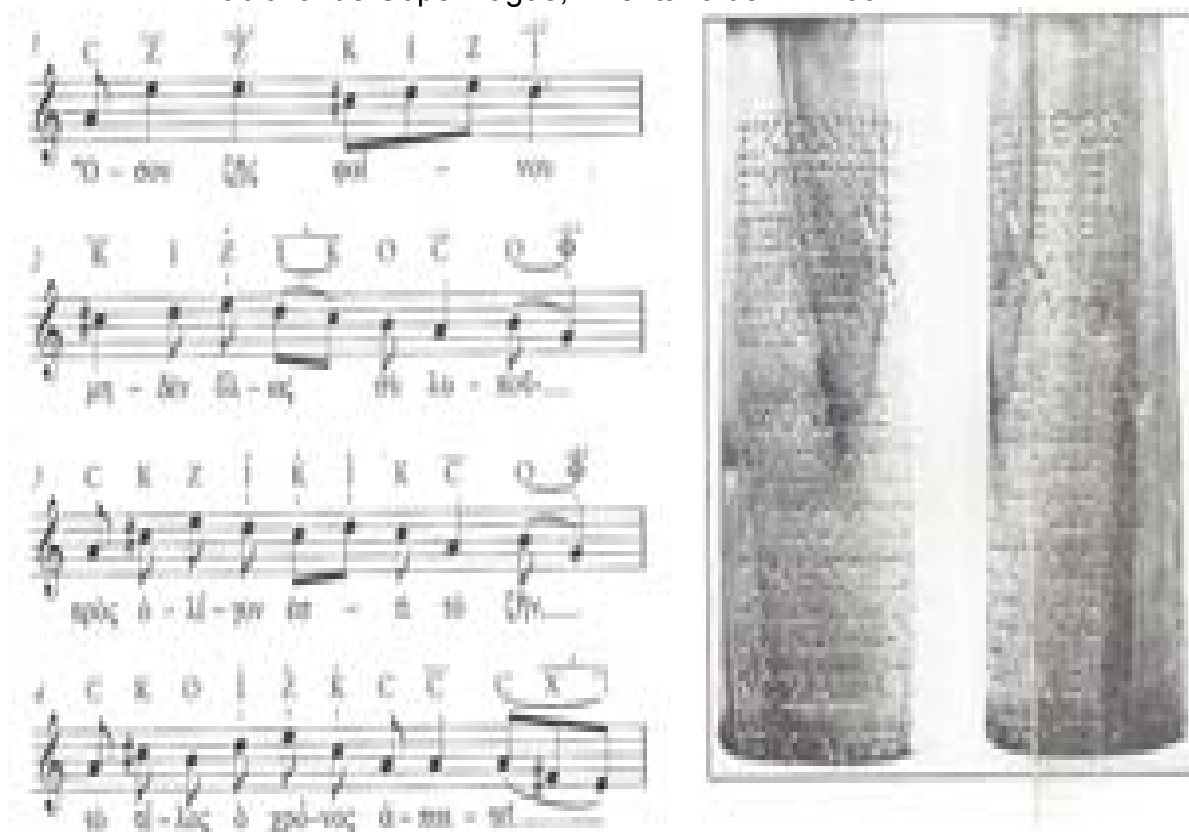
parte da história fosse contada, ainda que sem essas atribuições, aqui já bem relatadas e suas origens primárias, locais e autores disponíveis, cientificamente, determinado onde se encontram fontes da história de assessoria direta e indireta chamada aqui historiografia prima e secundária. A prima, praticamente inacessível...

Teóricos medievais usaram os mesmos nomes para os seus modos, acrescentando o hipomixolídio, mas eles não combinam as mesmas espécies de Cleônidas, dando outros exemplos desta mesma lógica como será visto, no próximo capítulo, auxiliados pelo autor medievalista Elimar Plínio, que concedeu entrevistas via *e-mail*, nos dias 17 e 25 de maio de 2014. Sobre modificações na Idade Média, a autora e professora da Escola de Música de Brasília, Alice Marques, também esclarece em entrevistas por *e-mail* entre os dias 5 de fevereiro e 12 de março de 2013, após acessar conteúdo científico disponível na Internet em 5 de fevereiro de 2013 da musicista, professora e oboísta profissional, questões sobre as modificações, além de um artigo acadêmico sobre os modos gregos na música que se serviu de uma tabela-figura. Haverá no fim outras contribuições da academia brasileira. E sobre os nomes dos modos gregos, o artigo filosófico de Vireira, da **Revista Clássica**, já minuciado, como anteriormente trabalhado. Também a questão rítmica durante o barroco, a maior das transformações, com explicações matemáticas e históricas com base em um documentário de Luis Barco, matemático da USP, e de Iannis Xenakis, explanando progressões geométricas e aritméticas, além de fundamentos enarmônicos, cromos, que estão contidos dentre os anexos...

O que dizer sobre a própria música antiga grega, portanto? Sobrevive muito pouco, para Grout e Palisca. Apenas quarenta e cinco fragmentos de peças de Eurípedes, 485-406 a. C., um grande cênico, a maioria do século V e IV a. C. Todos os fragmentos parecem empregar uma notação que coloca as letras acima do texto para indicar notas e durações, ainda que seja difícil de encontrar relações, aparecem letras iniciais de seu alfabeto tais quais as que são as notas que são representadas pelas letras de alfabetos mais modernos. Obras posteriores incluem hinos e um epitáfio, em uma lápide. O *Epitáfio de Seikilos* mostra a suposta notação grega acima da transcrição em forma de epígrafe. Sinais alfabéticos indicam as notas e é um forte pressuposto de notação musical, embora, frisa-se, isso não se possa afirmar com toda a certeza. Marcas poderiam estar indicando, duplicando ou triplicando da unidade rítmica básica, e estão acima dos sinais alfabéticos, mas é preciso muita abstração para enxergar essa possibilidade, e

nunca parece ser uma relação perfeitamente demonstrável. Muito se interpretou em modos gregos essa canção, que possui tradução, da poesia cantada, fidedignamente. Já sua melodia é a mesma lógica de modos gregos *interpretados*, e, é somente isso, aparentemente... Pois uma coisa é a interpretação, com sua carga subjetiva, a outra é o que de fato e objetivamente é. Em Epitáfio de Seikilos, mais do que interpretado aqui, analisado de forma coerente, os sinais e símbolos ali representados não apresentam homogeneidade para que se afirme que ali estão modos gregos, e muito menos aspectos de música mais moderna. Por ser a única fonte semelhante do período, as interpretações acabaram que por torturar as fontes, para se dizer o que se queria que elas viessem a dizer, e não o que dizem, de fato. Andamentos rítmicos mais fixos foram sugeridos, o que é uma contradição diante das outras fontes até aqui analisadas. Portanto, não se refuta totalmente, mas moderadamente a perspectiva: maioria de fontes clara – há detalhes controversos...

Figura 13 – Partitura interpretada de Epitáfio de Seikilos, Epitáfio de Seikilos, Museu Nacional de Copenhague, inventário de nº 14897. 2.



Papiro de fragmento de canção em *Orestes* de Eurípedes. Viena, Biblioteca Nacional Austríaca.



Epítáfio de Seikilos, uma antiga lápide, e trecho de *Orestes*, uma peça teatral de Eurípedes. (Foto da foto).

Fonte: GROUT/PALISCA, (2006, p. 19-21).

Há menos evidências para a música da Roma antiga do que para a Grécia antiga, segundo diversos autores. Para eles, nada foi preservado em Roma: Imagens, descrições escritas, e alguns instrumentos são tudo o que resta. Romanos tomaram grande parte da sua cultura musical da Grécia, segundo eles, e a poesia lírica era cantada. Identificado na fonte que Cícero, Nero, Aristides Quintiliano e outros acreditavam que pessoas cultas deveriam ser educadas na música, e no primeiro e no segundo séculos d. C., quando outros aspectos da cultura grega foram importados, virtuosismo, coros, e competições (os festivais) se tornaram populares...

A herança grega, (em muito nas características dos modos gregos), continuaram na música ocidental posterior, para Grout e Palisca, e a música permaneceu essencialmente melódica e modal até o século XI. Será visto em detalhes no próximo capítulo. Medidores de compasso e os ritmos dos textos influenciaram muito a música, segundo eles, porém, a memória e as convenções musicais modais gregas demonstram que desempenharam um papel importante em muitas das tradições posteriores e, além disso, o pensamento musical grego influenciou gerações posteriores, numa ideia de Platão, de que a música poderia influenciar a moral, e que persiste, e ainda segundo eles, na teoria musical da igreja medieval foram utilizados em alguns casos, ou descobertos em outros, em grande parte esses conceitos gregos, praticamente toda a sua noção musical modal grega, e renascentista, também fizeram utilização e mais descobertas semelhantes. Compositores de ópera olharam para as tragédias gregas e para os modelos de como combinar música e drama na modernidade e o sistema tonal foi todo

codificado no tempo do *barroco* em diante, como será visto nos próximos capítulos, tudo com base nesses autores, mas a lógica que está por trás dos códigos bem elaborados para a prática ordenada inclusive com ritmo, é basicamente modos gregos, e mesmo sendo dessa forma, ainda não consegue, de forma completa, explicar a noção de modos gregos e algumas relações que só se compreendem pelo viés modal grego, ainda que essa parte possa ser mais uma dificuldade de entrever as duas linguagens, e como funcionam em sua totalidade. No século XX, os compositores olharam para os gregos como inspiração, segundo os autores. E, no novo milênio, reencontram-se nesta obra, e revistando-os. Sobre helenísticos, conclui-se, efetivamente, no intuito de finalizar este capítulo, para seguir adiante na história sobre aspectos importantes do objeto de pesquisa, ainda que a Antiguidade Clássica seja muito difícil de esgotar, e nem seria essa a pretensão, considera-se que o elementar sobre modos gregos é tratado no capítulo, a partir da introdução, devendo ainda mais algumas considerações de Grout, Palisca, Platão e Aristóteles.

Imagens da Grécia antiga raramente mostram artistas em leitura de um pergaminho, ou algo que fosse próximo ao conceito de partitura, enquanto se está tocando, o que fortemente pressupõe que a memória era uma assessoria direta da música, da forma como se diz da História. É claro que, além da memória, a partir do registro escrito que os gregos, apesar de ter desenvolvido alguma notação pelo século “IV a. C.” (GROUT, PALISCA, 2006, p. 13), que é parte integrante das investigações, que confirma a possibilidade de completar as noções de notas naturais, oitavas, quintas, quartas e assim por diante, atribuída conforme já descrito. Importantíssimo é notar, porém, que as imagens são evidências de que, e principalmente, na Grécia Antiga de Homero e a anterior a ele, considerada pré-histórica ou pré-helênica, se aprendeu música de ouvido, eles tocavam e cantavam de memória ou improvisando, utilizando convenções e fórmulas por pressuposto complexo já bem teorizado aqui, das cognições e mnemotécnicas, características...

Investigou-se também de que forma se deu a partir do século “VI a. C.” (GROUT, PALISCA, 2006, p. 13), ou mesmo antes, não se tem certeza, a forma que se tocou o *aulos* e a *kithara*. Seriam tocados como instrumentos de solo monofônico? Há indícios para esta questão e para outras, como a possível existência de competições musicais, à moda do que seriam hoje os festivais. Há uma possível conta de uma competição musical em 583 a. C., que descreve um desempenho do *Pythicos Nomos*, uma composição para *aulos* relatando o combate

entre Apolo e uma serpente venenosa Píton. Diferentes relatos de concursos de cítara e aulos entre competidores, bem como festivais de música instrumental e vocal, tornar-se-iam cada vez mais populares, após o quinto século a. C.. Em verdade, existe uma evidência, a partir de uma ânfora (um jarro de vinho ou óleo) de um possível prêmio para o número de virtuosos da música. Há relatos não confirmados de que essa espécie de troféu levantou-se e tornou-se mais vistosa no momento da vitória, mas pode não passar de mera imaginação. Quando artistas famosos apareceram, mil se reuniram para ouvir, relata-se oralmente. Alguns artistas haveriam acumulado uma grande fortuna através de turnês ou taxas de clientes ricos. Seria outra lenda a ser desmistificada ou reforçada de acordo com a investigação empreendida, com fundamentação de Grout e Palisca. Há também de se investigar como se dava o reconhecimento, ou de que forma os músicos eram aclamados ou incensados na Antiguidade: por seus recitais, ou outros tipos de mostras específicas: havia um número de mulheres, que foram excluídas das competições: seria verdade ou mito? É possível. Em verdade, em verdade, há, segundo Grout e Palisca, evidências mais sólidas de que artistas mais profissionais, no entanto, possuíam baixo status, muitas vezes, eles eram escravos ou servos. Mas poderiam estar junto à elite, ironicamente, demonstrando os autores – o paradoxo – já visto em Rocha, que analisou Homero, sobre o antagonismo musical.

A arqueologia permite em muito conhecer sobre a música em que se ocupava o pensamento grego. Filosoficamente há fontes que sobreviveram e estas refletem a natureza da música, suas possibilidades inerentes em meio à Filosofia, o lugar que deveria ocupar no cosmos, sua materialidade, sua imaterialidade, sua sensação, emoção, e sua aplicação social e antropológica. Muito embora outro tipo de descrição mais sistemática da composição musical, que hoje deu lugar à chamada *teoria musical*, parece ser o tema mais recorrente na Antiguidade, e ainda que tenha sido preciso medir em que nível se deu essa recorrência, se é que ela factuou, ou é tão somente uma maior variedade de conteúdos aplicáveis na prática... o mais evidente é que em ambos os domínios, o da Filosofia e o da Ciência da Acústica, os gregos deixaram princípios formulados que ainda sobrevivem, conforme a análise das fontes e os autores. As revisitações mais comuns sobre os usos e efeitos da música são passagens de Platão (429-347 a. C.), em *República* e *Timeu* e por Aristóteles (384-322 a. C.), em *Política*, conforme os autores. Um ponto da investigação é o pioneirismo da teoria musical grega e sua continuidade. A partir do

momento de seu fundador, Pitágoras em 500 a. C., que ao que tudo indica, até o momento, não deixou nada escrito, ou nada foi encontrado pelos arqueólogos, a Aristides Quintiliano, século “IV d. C.” (GROUT, PALISCA, 2006, p. 14), um importante autor que fornece subsídios sobre possíveis elementos trabalhados por Pitágoras, em caráter de descoberta, em que se fazem necessárias as obras originais. Como seria de se esperar em uma tradição que com cerca de um milênio da sua, os escritores expressariam pontos de vista diferentes, e os significados de muitos termos se modificou ao longo do tempo, segundo eles. A investigação seria na direção de refletir: a que medida ocorre mudanças em termos de conteúdo, ou apenas terminologia? Já visto parcialmente, o conteúdo evolui, e os termos mudam.

Na mitologia grega, História, Arte e Ciência eram irmãs no monte Olímpio. No entanto, como Titãs que eram, lutavam entre si, de forma violenta. Cléo, deusa da História, teve revelia com Musa, Saga e Graça, respectivamente as deusas da Gratidão, Charme e, Beleza das Eras de Tradição Oral e da Música. Porque a História também chamou para si o poder de se tornar uma bela musa, e claro, de contar esse acontecimento. Pois se esquece a música, a fala, a dança. Suas maiores parceiras no monte Olímpio então passaram a se unir a ela, na Ciência, que na época era a Astronomia, e a Arte de Apolo e Dionísio, ganhando assim para si a *Música*, a Oralidade e a Graça, o que a história não pode esquecer. Mas os inventores da música e os primeiros praticantes eram deuses e semideuses, como Apolo, e Hermes, deus dos rebanhos e criações de animais domésticos, guardião dos viajantes, matou um monstro de cem olhos – Argos – e foi julgado por isso com pedras, em grego, *herma*. A palavra música, em grego, “*mousike*” (GROUT, PALISCA, 2006, p. 13), deriva da própria palavra para as Musas e originalmente denotava algumas das artes que lhes estão associados, a partir da história de dançar. Para os gregos, a música era uma arte por prazer e uma ciência intimamente relacionada com a física, a geografia, a geometria, a aritmética e a astronomia. Ela invadiu toda a vida grega, do trabalho à escola, da recreação ao militarismo; cerimônias religiosas, poesia e teatro. A mitologia em si pode ser vista também como ciência primitiva, pois explicava fenômenos e situações que não se puderam explicar de outra forma. Há inúmeros mitos explicando os muitos eventos da realidade: as chuvas, as estações dos anos, o dia, e a noite, as colheitas, as estiagens, a origem, a harmonia, etc. etc. Não se pode esquecer que Mnemósine

está por trás de tudo isso. Pode-se dizer que esta é a deusa também dos modos gregos, sendo a memória musical, e, histórica, conforme se tentou narrar os mitos...

A música como uma arte de desempenho e canção, aparentemente atribuiu o termo “*melos*” (GROUT, PALISCA, 2006, p. 13), a partir do qual, a melodia, da palavra deriva. É consenso de que ela surgiu monofônica, ou seja, uma nota por vez, mas em que consiste essa constatação é um ponto que parece bem lógico. Por vezes a teoria heterofônica aparece explicando o conceito de harmonia e a constatação da existência de *coros*. *Melos* possivelmente poderia denotar uma melodia instrumental sozinha ou uma canção com o texto, e “*melos perfeitos*”, segundo os autores, era a melodia, texto e movimento de dança estilizada concebidos como um todo. Para os gregos, a música e a poesia eram quase sinônimas, muito embora fossem distintas e atribuídas a deuses diferentes, no entanto, Apolo e Dionísio eram um deus em comum para as duas. Em *República*, Platão inclui no cronograma a busca dos conceitos gregos que ele associa a “*melos (...) ethos (...) nomoi (...) harmoniai (...) tropos*” (GROUT, PALISCA, 2006, p.13), etc.

Para Pitágoras de “Samos” (GROUT, PALISCA, 2006, p. 13) e seus seguidores, os números eram a chave para o universo, e a música era inseparável de números. Mas não muitos. Apenas de 1 a 7 e suas relações, sendo a mais simples no 8 que é o 1 novamente e nisso consistiria o principal para o entendimento total da música e dos modos gregos. Os autores seguem sem aprofundar na matemática adjacente em suas complexas relações, algumas já vistas aqui, e outras que serão aprofundadas com Luis Barco, Rocha Jr. e Xenakis. Pontuar-se-á, no desenvolvimento, de que forma Pitágoras foi creditado com a descoberta da oitava, quinta e quarta de uma fundamental e o que elas podem significar para um leigo. Destrinchar-se-ão conceitos simples no entendimento dos modos gregos, os de *consonâncias* e *dissonâncias* enquanto noções não estáticas que variam de tempos em tempos e lugares na convenção da moda que reconhece por consonante ou dissonante, sendo que o que foi dissonante para uma época era possível soar consonante a outra, e foi atribuído dessa forma na história, pois as fontes mostram isso. Interessante notar que as relações, no entanto, não se alteraram, apenas receberam novas interpretações, nomenclaturas e perspectivas dos mesmos intervalos, e novos mais. Estes intervalos entre notas, 1ª, 2ª, 3ª, 4ª, 5ª, 6ª, 7ª, 8ª... são gerados por mais simples possíveis razões que se combinam infinitamente para gerar, em função do tempo e da atividade física, o que se chama de música, no

entanto, as combinatórias com métodos especificados a exemplo de teoremas de Pitágoras são análises combinatórias de *permutas finitas* de acordo com cada instrumento, e se criará a própria partitura e cálculo de combinatórias possíveis dentro de lógicas estabelecidas, compondo dessa forma, os modos gregos, os conceitos de dissonância, consonância, intervalos, contrapontos, dentre outros mais.

Como os sons e ritmos musicais foram ordenados por número? Em que filosofia foi pensada exemplificar o conceito geral de harmonia, e esta com a natureza, e mais; o que deve significar exatamente isso? A unificação de peças de proporções matemáticas, ideias filosóficas, ou a estrutura da sociedade, assim como determinar noções de intervalo musical, tipo de modo grego, etc., levam a indagar – quais escritores gregos haviam percebido a música como reflexa da ordem do Universo e da natureza? – São questões de plano de pesquisa, a seguir, fundamentadas, e, com base nesta pesquisa dos norte-americanos Grout e Palisca.

Se a música estava intimamente ligada à astronomia através desta noção de harmonia, não se sabe, sobretudo pelos conceitos distantes da astronomia antiga, mas que pode ter alguma base historiográfica que aproxime esses conceitos tais quais na música; na verdade, “Cláudio Ptolomeu (1237-1248 a. C.)” (GROUT, PALISCA, 2006, p. 15), que ficou conhecido como o astrônomo da Idade Média, foi também um escritor importante na música. Diversas leis matemáticas e proporções foram consideradas os fundamentos de ambos os intervalos musicais e os corpos celestes, e certos planetas, suas distâncias uns dos outros, e seus movimentos foram acreditados para corresponder às notas particulares, intervalos e modos na música, segundo eles. Talvez, mais objeto de filosofia ou poesia metafísica que de ciência propriamente dita. É curiosa a relação, que se faz pouco plausível atualmente e se faz necessário visitar os originais de Ptolomeu, neste caso. Existem indícios em Platão de algo que se falava sobre isso entre seus contemporâneos antigos: Platão deu esta ideia de forma poética em seu mito da “*harmonia das esferas*”, um devaneio vertiginoso de que a música, quando criada, segundo os autores, era consequência de revoluções musicais nas órbitas dos planetas e na ordem geral do Universo. Notar-se-á, em leituras complementares, que essa conceituação foi regurgitada por escritores ao longo de toda a Idade Média e, mais tarde, incluindo Shakespeare em “*Tempest*” (GROUT, PALISCA, 2006, p. 15) e Milton em *Paraíso Perdido*, além de alicerçar o trabalho de “Johannes Kepler (1571-

1630)” (GROUT, PALISCA, 2006, p. 15), o fundador da astronomia moderna, dentre outros mais, que não foram citados, dentre os quais, Copérnico, Galileu, e, Newton.

Escritores gregos acreditavam que a música poderia afetar o “*ethos*” (GROUT, PALISCA, 2006, p. 15), de *caráter moral*, a *ética*, ou da maneira de ser e de se comportar. O pressuposto dessas ideias foi construído sobre a visão de Pitágoras, da música como um sistema de afinação e ritmo regido pelas mesmas leis matemáticas que operavam no mundo visível e invisível. Harmonia reflexa na música, poderia, portanto, influenciar, *harmoniai* (geralmente traduzida como “harmonia”), em outros reinos. A alma humana foi vista como um composto cujas partes foram mantidas em harmonia por relações numéricas. Porque refletia esse sistema ordenado, a música poderia penetrar a alma, restaurar a harmonia interior, expondo uma única *realidade*, no sentido ideal, o que é, humanamente, complexo...

Devem-se destacar estudos brasileiros na academia fortemente influenciados pela questão do *ethos*, e que será o tema de aprofundamento nas fontes dos antigos para identificar as origens e pressupostos do *ethos* propriamente dito, sobretudo antes de Platão e Aristóteles, os mais abordados na Filosofia e Música, principalmente. Uma coisa parece certa. Se uma música faz chorar, isso não significa que toda vez que ela se repetir o choro se repetirá, sendo talvez que o seu encontro com estados emocionais prévios resultam em catarses ou outras manifestações de sentimentos, que necessitam de interação entre o ser e a música, e não somente da música com o ser, como se ela determinasse o ser e o ser ficasse totalmente passivo perante a música, exceto no inédito, se ele não determinasse a vazão que ela parece facilitar ou conduzir, com seu ineditismo, ou seja, sua hipnose reflexiva, nesse sentido, restauradora da *verdade*, que os autores identificaram aqui.

Através da doutrina da imitação descrita em *Política*, Aristóteles descreveu como a música influi na ordem do comportamento: existe aqui uma constatação que faz parte da investigação, a de que existe uma crença de que cada espécie de “*ethos*” (GROUT, PALISCA, 2006, p. 15) particular pode ser controlada em parte, através da “escolha de harmonia”, no sentido de um tipo de modo. Hipótese filosófica que ganhou muitos adeptos, e, quanto ao que diz respeito ao modo, não se pode afirmar com valor de lei conforme se está disseminado. Se Homero pareceu mentiroso a Platão, aqui Homero parece mais verdadeiro que Platão, ou mesmo Aristóteles. No entanto, existe um caráter subjetivo relativo que permite e endossa essa teoria que pode estar oculto na máscara do estilo e da

emoção das próprias pessoas quando escutam, ou das que fazem determinada música em determinado momento. Enquanto, séculos mais tarde, iriam interpretá-lo como atribuindo tais efeitos para um modo isolado, Aristóteles, provavelmente, também tinha em mente as melodias e estilo característico geral de uma harmonia, e os ritmos e gêneros poéticos particulares mais associados, e aqui entram outras questões filosóficas importantes para a história cultural e social, dentre as quais, o perigo das estereotípias, discussões que são alimentadas por autores da História e outros na bibliografia básica. Leia-se Peter Burke. *Testemunha Ocular da História...*

Segundo Grout e Palisca, Platão e Aristóteles tanto argumentaram que a educação deve enfatizar a ginástica para disciplinar o corpo e a música para disciplinar a mente que em *República*, Platão insistiu que os dois devem ser equilibrados, porque a música em demasia faz o cidadão “muito fraco e irritável” enquanto ginástica demais resulta em um “incivilizado, violento e ignorante” (verdades absolutas?). Aqueles que estão sendo treinados para governar devem “evitar” melodias que expressam “suavidade e indolência”, segundo os autores sobre Platão e suas teorias, esse era um indício de uma sociedade extremamente marcada pela guerra e seus perigos. Platão endossou dois dos sete “*harmonai*” (GROUT, PALISCA, 2006, p.15) que são o tema central dessa pesquisa constituindo o conceito de modos gregos de Cleônidas, já formulados – para Platão, dório e frígio foram eleitos, porque fomentaram as virtudes da temperança e coragem, dentre outros. Ele lamentou a música que utilizaram outros modos ou que alteravam a “*harmoniai*” (GROUT, PALISCA, 2006, p.15) dentro de um “*tonoi*” (GROUT, PALISCA, 2006, p.15), incompatível em sua concepção, possivelmente de convicção, outro ponto investigado enquanto uso de harmonias naturais em um só modo, ou seja, eles pensavam a música em suas simples relações e em modos delimitados, e incrivelmente este é o maior repertório musical do Ocidente. Claro que não se limitou a isso, mas é aquela harmonia “pura” muito comum e tida como bela. Em *República* e *Leis*, Platão afirmou, conservadoramente, que as convenções musicais não devem ser descaracterizadas ou criarem-se experimentações, já que a ilegalidade na arte e na educação, segundo os autores, levou a “polêmica sobre boas maneiras e anarquia na sociedade”. E deve-se especular porque razão essa convicção, levando em consideração o contexto de decadência na aristocracia da Grécia de seu tempo e do tempo helenístico que Aristóteles chegou a viver, depois com os macedônios, no império de Alexandre, o Grande, de uma Grécia que não era

mais a de outros tempos homéricos, áureos, tão conhecidos pela sociedade de Platão, que através da história, dos mitos, viveram. Seriam o conservadorismo, a autoridade e o rigor na música, formas de controle eficazes para manter uma forte ordem, embora constantemente ameaçada, ou seria apenas uma ilusão de obter esse controle, em vista o declínio eminente? Segundo Grout e Palisca, ideias semelhantes têm sido articuladas por guardiões da moral no século “XX” (GROUT, PALISCA, 2006, p.15) e desde então, “punk, rap, jazz, reggae, rock” (GROUT, PALISCA, 2006, p.15), dentre outros estilos mais “ácidos” foram todos condenados por estas mesmas razões. Muito embora, em vão, pois permanecem, a altas e baixas, muito fortes socialmente, e não há mais censura que as segurem, ainda que a democracia ocidental seja considerada distante em termos ideais, da grega, ora...

Segundo os autores, Aristóteles, em *Política*, foi menos restritivo do que Platão quanto aos “Greek modes” (GROUT, PALISCA, 2006, p. 16). Ele considerou (além de um nível metafísico) que a música pode ser usada para a apreciação, bem como a educação, e que as emoções negativas, tais como piedade e medo podem se imbuir através da música e do drama. Porém, ele sentiu que filhos de cidadãos livres não deveriam procurar formação profissional em instrumentos ou aspiração ao virtuosismo mostrado por artistas em competições (arrogância) desde que fosse humilde e vulgar para tocar apenas para o prazer de outros em vez de para uma melhoria do próprio *ego* (uma das formas de dizer *eu* em grego). Esse ponto é de importância investigativa para compreender as hierarquias das ideias dos autores antigos tal qual Aristóteles e a relação a que se atribuem em Homero aos sonhos dos artistas a uma espécie de crime, uma negatividade sobre o ser praticante de música, e a origem dessas concepções do lugar que assume a imagem do músico a um ser fracassado e imoral do ponto de vista social, e que lógica há nisso. Não se tem nenhuma resposta, mas, ao que tudo indica, as classes dominantes devem assumir algum nível de inspiração em descrições antigas sobre música, que a dão este aspecto, duplo e maniqueísta, à própria música e a músicos.

Os autores Grout e Palisca ainda revelam que seguidores de Pitágoras existem apenas em fragmentos citados por autores posteriores a ele. Os primeiros trabalhos teóricos que existem são *Elementos Harmônicos* e *Elementos Rítmicos* em cerca de “330” (GROUT, PALISCA, 2006, p. 16) d. C., de Aristóxeno, e segundo os autores, aluno de Aristóteles. Será necessário importar mais tarde escritores, dentre os quais, os autores incluem Cleônidas (século II ou III d. C.),

Ptolomeu e Aristides Quintiliano, teóricos dos conceitos pressupostos usados ainda hoje em outras linguagens codificáveis mais complexas e diversificadas, bem como as específicas para música grega antiga, pouco compreensíveis em seu detalhamento, segundo os autores. Suas fontes mostram o quanto os gregos valorizaram o pensamento abstrato, a lógica e sistemática de definição e classificação, que influenciou toda a arte de inventar linguagem escrita sobre música, talvez, nunca superada na simplicidade, na essência, na exatidão humana. Eles também mostram a valorização grega para a possibilidade, a variedade, dada a abundância para combinações infinitas no sistema que eles descreveram de notas, intervalos, ainda que poucos, disponíveis. Defesa dos indícios de Grout e Palisca...

Em *Elementos Harmônicos*, Aristóxeno distingue entre movimento contínuo da voz, deslizando para cima e para baixo como na fala e movimento diastemático (ou intervalar ascendente e descendente), no qual a voz se move entre arremessos sustentados e separados por intervalos discretos, conforme os autores. Segundo Grout e Palisca, a melodia é constituída de uma série de sete notas mais uma oitava, cada um em um único tom de sete possíveis e mais uma oitava, um intervalo é formado entre duas notas de alturas diferentes, e um modo passa a se constituir uma série de três ou mais conjuntos diferentes em ordem ascendente ou descendente, conforme explicam. Simples definições estabeleceram, para eles, uma base firme para a música grega e toda a teoria da música mais tarde. Por outro lado, os músicos da Babilônia, aparentemente não tinham um nome para intervalos em geral, mas apenas tinham nomes para os intervalos formados entre pares específicos de cordas na lira ou harpa, e por isso supôs-se que eram diatônicos, os modos babilônicos, que a história não tem fonte alguma que sobreviva. Mas estes são apenas pressupostos quase inválidos, porque, e essa é uma questão de investigação propícia: a chamada “canção mais antiga do mundo”, a *canção de Ugarito*, atual Ras Shamra, na Síria com mais de 2400 anos, foi defendida pela professora de Siriologia “Anne Draffkorn Kilmer” (GROUT, PALISCA, 2006, p. 17), da Universidade da Califórnia, e curadora do museu Lowie de Antropologia e Arte de Berkley, que propôs, de fato, mais uma interpretação, a uma tradução. Para os artefatos arqueológicos em tábuas de argila que datam do século XIV a. C., se pode afirmar como sendo uma espécie de partitura musical, pois há indícios seguros, a menos que estejam no âmbito da siriologia, apenas, área não dominada aqui. Retificando a universalidade da música como não desprezível. Encontrados em

escavações de equipes francesas de um professor e arqueólogo, Scheaffer, de 1950, em um palácio real, o mais antigo do mundo, descoberto acidentalmente por um beduíno em 1928, e em 1929 descobriu-se o alfabeto mais antigo do mundo, trinta signos cuneiformes baseados em hieróglifos egípcios, segundo a história oral ainda não oficial. No entanto, é difícil visualizar na semiologia na dita partitura da canção de Ugarito, posteriormente encontrada, que ateste ser uma música, apesar da bela interpretação imaginativa da autora na prática da sua música. A ideia foi posteriormente endossada por Robert Fink e outros pesquisadores. Já o *Epitáfio de Seikilos*, este pode ser considerado uma música, por parecer uma cifra, e ser passível de tradução fidedigna. Muito embora as interpretações realizadas não se ativessem a detalhes inexplicáveis na interpretação, e fica bem no campo da semiologia, do estudo dos símbolos, dos sinais. Tais como pequenas diferenciações nos caracteres que corresponderiam às notas e tempos. No entanto, a maior abstração do sistema grego marcou um avanço significativo e até relações complexas de assimilação com o andamento rítmico, que, de fato, não passaria de mais um mito, não fosse a clareza de definições que além desta, poucas obras teóricas oferecem, permitindo operar neste campo de imaginação, menos da prova e da retórica que Carlo Ginzburg pensaria em história cultural. É preciso estudar siriologia. É preciso estudar semiologia. Pelo menos se alfabetizar em grego e conhecer as palavras de cada língua mãe, derivadas do grego, para pensar a começar um estudo sério, e a filologia agregada. Ler hieróglifos. Isso incluiria estudar a História do Brasil, integrar saberes, promover o conhecimento. Distantes de operar com destreza frente esta notação babilônica, com os limites da siriologia, tal notação enquanto qualquer representação modal, ou modal grega, por *musicografia* incerta, se tratando de língua portuguesa do Brasil, o que também inclui em se estudar, não se tem referências sobre os gregos ainda, ou não foi identificada co-relação com os gregos, e, portanto, foge ao recorte, não fossem os modos gregos presentes na interpretação musical da autora Draftkorn, destacando-se na *Canção de Ugarito*, e com a interpretação na lira, de Michel Lèvi, com e muitos modos gregos belíssimos, dentre outras possibilidades mais de interpretação que existem na escrita cuneiforme vista, e que também merece estudos mais profundos.

Exclusivo – mas não distinto do que já se falou em termos de teoria – para o sistema grego eram os conceitos de *gênero* e *tetracorde*, Grout e Palisca afirmam que correspondem aos modos gregos, mas em um ponto de vista

específico e alguns detalhes identificados, e posteriormente conceituados por diatônicas, cromáticas, e enarmônicas, e conforme eles já foram apresentados. Segundo eles, foram descritos por teóricos gregos. Os autores destacam que são apenas possibilidades de combinar os modos gregos, e suas nomenclaturas dispersam o entendimento do que venham a ser, idem ao que foi trabalhado aqui sobre o *Crátilo* de Platão. Basicamente a explicação mais válida é que o tetracorde diatônico incluiu dois tons inteiros e um semitom, que é a lógica das notas naturais, sempre passíveis de não ser naturais, à medida que se estabelecem acidentes, ao definir um campo harmônico específico, ou mais propriamente, um *tonoi* na *harmonoi* (tom específico dentro da harmonia). *Enarmonoi* era para os gregos, uma não harmonia. Mas os enarmônicos hoje podem ser trabalhados com harmonias. Não se pode dizer sobre os antigos e esta relação. Na cromática, se quebra essa lógica incluindo todos os campos, ou mesmo invertendo-a, na enarmônica, dando origem a "máscaras", conforme chamaram Grout e Palisca, dentro de cada gênero...

O sistema de gêneros não era um conjunto arbitrário de regras, mas uma tentativa de explicar a prática musical, o que pode ter tornado um pouco confuso o entendimento prático dos modos gregos, segundo Grout e Palisca. Aristóxeno observou que o gênero diatônico era o mais antigo e mais natural, a cromática mais recente, e a enarmônica a mais refinada e difícil de ouvir, segundo eles. Na verdade, exatamente o que já foi visto que o sistema babilônico, que antecedeu o grego por mais de um milênio, foi diatônico por interpretação e induzido por alguma lógica não aparente ou ligada à evolução de cognição de aprendizagem musical que permita supor a sequência em níveis de dificuldade prática e em termos de evolução de povos, são suposições complexas mais traduzidas nas experiências próprias de quem as enuncia que propriamente a uma certeza de que os babilônicos possuíam um modo diatônico. O enarmônico e, sobretudo o cromático, é uma marca registrada dos gregos, portanto, toda a maneira que se concebe a prática de música por meio de instrumentos, no Ocidente desde os tempos antigos. Cleônidas já observara que, no gênero diatônico as três consonâncias principais perfeitas: quartas, quintas e oitavas, foram subdivididas em *tons* "(T)" e *semitons* "(S)" (GROUT, PALISCA, 2006, p.17) em apenas um número limitado de maneiras, que ele chamou *espécies*. Este conceito tem se mostrado útil na compreensão melódica desenvolvida pioneiramente pelo grego, e posteriormente fez parte do canto medieval, renascentista, música polifônica, e até mesmo a música do século XX e

música oriental, por isso será digno de atenção especial em um instrumento criptográfico de semitons e com um exemplo de oitava que pode ser tocado e ouvido, basicamente pode ser descrito como uma gaita redonda que toca as notas com seus intervalos que ficou conhecido por sistema de doze tons, mas dispostas em forma cromática a abarcar semitons e mais umas centenas de novas possibilidades para cada modo, que podem se potencializar de instrumento para instrumento. O piano abarca muitas possibilidades. O afinador “gaita” convencional também, mas é outra aerodinâmica física que influencia o primeiro ao aspecto cripto.

As sete espécies de oitava são combinações de espécies de quarta e quinta, uma divisão da oitava, que se tornou importante na teoria medieval e renascentista também, conforme vão mostrando os autores. Cleônidas identificou a espécie pelo que “os antigos” supostamente chamavam e talvez nos originais exista alguma evidência disso, de tetracordes e tudo mais o que já foi visto. A primeira espécie de oitava, representada pela extensão que foi o mixolídio, seguido pelo lídio, frígio, dório, hipolídio, hipofrígio, e hipodório, apresentaram os autores. Esses nomes costumam assustar, mas não passam de lógicas regionais (nos instrumentos musicais) de ajustar a ordem natural das notas – dó, ré, mi, fá, sol, lá, si, e o oitavo dó, e assim sucessivamente, passando de modo a modo como uma “osmose” no objetivo de visualizar a lógica, mas, teoricamente, o que se vê na prática, é que não precisa seguir este padrão, podendo criar virtualmente novos arranjos não lineares, o que confere mais uma infinidade de experiências tidas como distintas, apreciadas suas singularidades, enfatizando, sempre em sua mesma lógica. O fato de enxergar a lógica dessa maneira e visualizá-la de forma completa no instrumento ou na mente permite um domínio muito eficaz do ouvido, de forma a torná-lo absoluto e mais ágil de raciocínio. Bastaria, e ainda, apenas um aquecimento. E há como reter o calor... É uma forma simples de ter os nomes associados a posições de lugares específicos, eis o conceito geográfico de Heródoto. A não compreensão do fator memória pode ocasionar muitas distorções sobre o que significa essa maneira de pensar a música. Ela é produtiva, pois em alguns minutos se podem passar, através da oralidade, sem nenhum caderno ou anotações teóricas, todos os conhecimentos musicais de milênios, que, depois de compreendidos, podem ser praticados em alguns anos e possuídos de forma significativa. Portanto, foi constatado ser uma forma de aprendizagem significativa que deve ser priorizada no ensino regular como mérito das ciências humanas também (através da oralidade) e com instrumental, da mesma

forma que os matemáticos. Através da semiologia e o estudo de símbolos, na teoria, e na prática. Explicando bem a conexão entre os nomeantes, e se verá como alguns teóricos medievais, mais tarde adotaram esses nomes para os seus modos, com alguma modificação no eixo norteador, mas a lógica é bem semelhante e utiliza o conceito de lugar e espacialização de atuação das notas a se combinarem. Talvez aqui entre uma definição dos autores do retorno de uma nota principal em que uma melodia é esperada para o fim no recomeço, o que possivelmente é um conceito de *tônica*, talvez já formado, porém essa concepção pode estar perdida ou vazia, de modo que os modos que se referiam Cleônidas já poderiam pressupor um sistema finito no infinito, ou seja, cíclico, encerrado em si mesmo. Essa concepção, ao que parece, foi mais sentida pelos medievais, no seu conceito desenvolvido de “*finalis*” (GROUT, PALISCA, 2006, p.18), é a resolução, que será vista no próximo capítulo...

Muito difundida é a concepção regional para além dos instrumentos ou de um espaço mental a ser ocupado pelas notas. Ao que tudo indica, e só se confirmará com a leitura de originais antigos para se tecer uma conclusão mais efetivamente historiográfica, os nomes gregos que seriam utilizados para as espécies de oitavas de Cleônidas e também houve associações geográficas, com o conceito de região ao solo do planeta Terra, propriamente dito, mais especificamente da região que correspondeu à civilização grega. Dório, frígio, lídio, eram nomes étnicos originalmente associados a estilos de música praticada em diferentes regiões do mundo grego. Platão e Aristóteles usaram esses nomes para *harmoniai*, possivelmente o conceito mais próximo do que é chamado de *campo harmônico*, no sentido de tipos de modos gregos compatíveis, eventualmente com adição de prefixos “*hipo*” (GROUT, PALISCA, 2006, p. 19), em grego, grave, multiplicado pelo número dos nomes em uso. Mais tarde, conforme os autores, escritores, incluindo Aristóxeno, Cleônidas, e Aristides Quintiliano, usaram os mesmos nomes para até “15 *tonoi*” (GROUT, PALISCA, 2006, p. 19) diferentes, definindo um tom como um modo ou conjunto de campos dentro de um intervalo específico ou região da voz ou de instrumentos. É preciso aprofundar nesse conceito para se ter pelo menos uma noção de como possivelmente seriam os alcances dos instrumentos ou da voz naquele tempo, que dimensão próxima teria, ou que quantidade de espaços poderia se preencher com esses modos. E também já observar que esse ponto das etnias distribuídas geograficamente, os dados não tabularam com a pesquisa arqueológica de Júlio Duran, não podendo afirmar que

essa pedagogia é verdade, uma vez que a suposição mais prudente é de que a experiência dos teóricos ligada ao seu conhecimento particular de algumas etnias, por eles, admiradas, levou a nomeá-los assim, e o mapa foi usado no livro espasmodicamente, e os autores se recuperam em seguida, desconstruindo este conceito, por deveras, demais construído. Desemboca-se no construtivismo histórico do culturalismo. Todavia, a certeza que os autores deixam com base em suas indicações, é que esses últimos gregos citados foram os responsáveis por legar a compreensão tida como expandida ocidentalmente, pois muitos pensam que os modos gregos se limitam à primeira explicação, e nessa conclusão que ela assenta a constituição completa de sua primeira lógica, com seu ponto de partida inicial, nalguns exemplos de modos, primeiro quatro, depois mais quatro representantes de suas oitavas, e, posteriormente, desenvolvessem a extensão deste sistema de forma que abarcasse possivelmente um instrumento completo. Estes envolvem essencialmente o sistema de transposição de tons para cima ou para baixo por algum número de semitons. Como *harmoniai*, “*tonoi*” (GROUT, PALISCA, 2006, p. 21-22) (tom) levando a pressupor que essas ideias, que viriam a ser tonais, foram associadas pelos gregos a tonalidades, sabores, caráter e humores, e devem ser mais aprofundadas as raízes desse pensamento. De qualquer forma, nota-se o desembocar constante desse conteúdo no campo da filosofia, mesmo que filosofia musical, quando se pretende ter a dimensões dos lugares e a possibilidade de esgotar essa territorialidade, constantemente inesgotável. E com tudo o que foi visto em termos de arte em imagens, e a as imaginações musicais inspiradas pela Arqueologia, foi possível, com o suporte complementar começar a delimitar de forma mais profunda, os modos gregos, sobretudo, na ausência da leitura simultânea. Excluindo a prática da leitura ao mesmo tempo da música, em que a semiologia não foi encontrada, sendo um mistério, e na pouca que foi encontrada, não consegue se cruzar com a literatura, que atesta a utilização praticamente que exclusiva da memória, que mostra uma organização de separar o material teórico escrito da prática e o *tonoi* deve ser modal grego nessas circunstâncias: criativo, e não imitativo. Talvez, aqui há a teoria de uma prática que ficou na oralidade, que se perdera toda. E História? Esta não se perdeu, pela tradição, pelas fontes, pela narrativa semiótica. Recupera a perda da oralidade frente à escrita, pelas provas materiais, e símbolos...

Os autores em seguida já advertem o que foi referido a pouco sobre este conceito muito enfatizado: não se deveria presumir de chapéu que toda a

música da região Dória (sul da Grécia) utilizou as espécies dóricas de oitavas, harmonia Dória, e tons de Dórico, ou que esses três conceitos foram equivalentes ou mesmo intimamente relacionados por exclusividade ou mera equivalência conjunta a outros, em vez disso, pressupõe-se, com mais prudência, que os escritores por um período de mais de mil anos, estavam aplicando termos familiares para novos usos, seja por uma forma de honrar, homenagear, ou simplesmente manter a lembrança dos fundadores da lógica musical passível de compreensão, em plena concordância com os autores. Esta tendência para os músicos de usar termos antigos em novas formas é comum a todas as épocas, segundo Grout e Palisca. Os autores ainda conscientizam que pode ser frustrante, sobretudo aos músicos, quando da aprendizagem da história da música, que as definições parecem sempre estar mudando. O que é mais importante aqui é reconhecer que nem todos os usos de palavras tais como "harmoniai" e "tonoi" (GROUT, PALISCA, 2006, p. 20), ou de nomes como "dórico" significam a mesma coisa, e procurar entender como cada um é usado no contexto sempre no sentido de pensar a música na sua possibilidade geográfica e na sua prática cultural constante como única forma de aprimoramento. Isto é, seu entendimento através de processos da memorização efetiva, e não de cálculos matemáticos copiados e assimilados em escrita de notação codificada, mas de uma física aplicada pela transposição do conceito de lugar para uma livre utilização ao longo do tempo rítmico, e com consciência histórica, o que é fundamental. Sem fixar o tempo apenas por sinais e códigos da segregação, mas também, levar isso ao público de uma forma ampla e simples, histórica; é uma prática que também permanece na cultura musical como os próprios modos gregos. De um único cálculo combinatório muito simples, a combinatória livre própria para composição estética, improvisada, virtuosa e uma *performance* arrojada, concisa e precisamente exata, acompanhadora e regente ao mesmo tempo, que conversa com pergunta e resposta, ou simplesmente estabelece a lógica tão somente por premissas lógicas consubstanciais, só se ocorre com a prática do deslocamento das mãos ou das cordas vocais, com efeitos de velocidade, torque, dinâmica, cálculo de distâncias e intervalos, entendimento de níveis de tensão e repouso, força, peso, altura, timbragem, experimentação, nas fórmulas, ou mapas visualizados nos instrumentos, ou na mente de quem canta, mnemotecnica, e claro, narrando! Sobressair-se-ia nessa prática cultural quem tem melhor memória e mais prática acumulada. Nessa lógica seguem os maiores guitarristas, com capacidade

reconhecidamente mais apurada que a de um iniciante na sua aprendizagem, para apenas dar uma pequena exemplificação. Há exceção à regra: os próprios teóricos...

Sobre música grega antiga, segundo os autores, há evidências de que 45 peças ou fragmentos de música grega antiga foram legadas, que vão desde o século “V a. C.” (GROUT, PALISCA, 2006, p. 20), até o século IV d. C.. A maioria é de períodos relativamente mais próximos da era cristã, composta para textos gregos, quando a Grécia foi dominada por Roma, e foram recuperados por arqueólogos apenas no século XX. Todos empregam uma possível notação musical em que as letras e sinais outros são colocadas acima do texto, possivelmente para indicar notas e supõem-se, sem tantas consistências, suas durações, para eles... Haverá imagens. Os primeiros exemplos são dois coros fragmentários de peças de Eurípedes, cerca de “490-406 a. C.” (GROUT, PALISCA, 2006, p. 20). Dentre elas, “*Orestes*”, (GROUT, PALISCA, 2006, p. 20), com a música que é, provavelmente, composição do próprio Eurípedes. Peças posteriores são mais completas. Incluem dois hinos Delficos a Apolo, o segundo, de aproximadamente “128-127 a. C.” (GROUT, PALISCA, 2006, p. 20); um verso curto ou epigrama, “*Seikilos*” (GROUT, PALISCA, 2006, p. 20), inscritos como epitáfio em uma lápide, já citado, do século II d. C.. Repetições são inevitáveis, como na música. É na história, e na filosofia, o que Nietzsche chamou de “*eterno retorno*”. Consistências entre estas peças remanescentes da música e das teorias escritas precisam ser averiguadas para desvendarem em que medida elas revelam um consenso geral de uma estreita correspondência entre teoria e prática. Há este poema misterioso e perturbador. O *Epitáfio de Seikilos*, inscrito na lápide foi interpretado recentemente em modos gregos, também chamados diatônicos, mas não significa que correspondem à música, mas, e talvez, uma das possibilidades *google*. Fragmento de *Orestes*, de Eurípedes, é uma peça que sobrevive em um pedaço de papiro de cerca de “200 a. C.” (GROUT, PALISCA, 2006, p. 20). Existem sete linhas de texto com a notação musical acima deles, mas somente a parte do meio de cada linha sobrevive, segundo os autores. Nesta ode coral ditirâmbica, as mulheres de Argos imploram aos deuses para terem misericórdia de Orestes, que assassinou sua mãe Clitemnestra, por sua infidelidade ao seu pai, “Agamenon” (GROUT, PALISCA, 2006, p. 20), contexto indissociável ao entendimento da *Ilíada* e principalmente da *Odisseia*, de Homero, ao qual inspirou Eurípedes, e, foi trabalhado por Nietzsche. Poesia, bem como a música, é dominada por uma métrica rítmica usada na tragédia

grega para passagens de intensa euforia e tristeza, segundo eles. A música está presente nesse *ethos* com seus intervalos combinados, que propõe filosofar, pois, a origem de sua carga emocional sentida pelos seres humanos: seria *modos gregos*? Na prática, sim, os afetos são relativos, mas é sensível notar que reside ali o prazer.

Revisando, embora muitos detalhes permaneçam incertos, a herança grega que parece ser mais evidente até aqui, e que merece mais ênfase na pesquisa, constituindo um plano, é saber que no mundo antigo, conforme os autores, a música se constituiu essencialmente de melodia plagal fundamentada em Pitágoras, assimilada em conteúdos diversos por Heródoto e Ptolomeu; a melodia estava intimamente ligada com o ritmo e métrica de palavras tal qual a métrica de Homero e a rapsódia dos aedos; músicos recorreram em suas memórias e no conhecimento de convenções e fórmulas, em vez de ler a partir de notação, conforme “Grout [...] Palisca” (GROUT, PALISCA, 2006, p. 23) mostraram fontes de Cleônidas, Aristóxeno, Aristides Quintiliano; e que os filósofos conceberam a música como um sistema ordenado, o sistema da natureza e como uma força do pensamento e da conduta humana endossado por Platão, Aristóteles e Plutarco, etc. Nisso os gregos contribuiriam para uma teoria acústica fundada na ciência, e, uma teoria musical foi bem desenvolvida, argumentam em *History of the Music Western...* Notação simultânea são indícios menores, e dentre os gregos antigos mais recentes.

Na Idade Média, se verá com fundamentação destes mesmos autores, como a música na Europa se constitui, segundo as fontes, com o mesmo princípio modal grego. Aristides Quintiliano é o precursor, e deixa evidências. Outros teóricos estudaram os gregos, sem esquecer algumas teóricas, mulheres históricas. A Igreja faz também seus empréstimos ao conhecimento dos antigos, conhecidos em alguma medida, como visto pela oralidade e cultura franca, e haverá impérios. No próximo capítulo, essas questões serão analisadas, seguindo o trabalho dos autores citados, e visualizar-se-á que a maior fonte de materiais é da igreja cristã, pois os letrados foram poucos e em sua maioria, ligados direta ou indiretamente ao clero. Mas a polifonia modal grega está toda ali, e os documentos, bem antigos e com essa aparência arqueológica, servem de comprovação das proposições sobre definição dos modos gregos que virão a seguir. Nos anexos, o trecho de *República...*

Não esquecendo que todo o contexto abordado a seguir referente a Idade Média, que perpassa a música como entretenimento da corte durante o feudalismo, a sua diminuição com a peste que assolou a Europa, os árabes com

uma música modal que floresce paralelamente, e de outras formas modais no Oriente, e que existiu uma música em âmbito popular, também designado pagão, num contexto de Inquisição, a Contra-reforma, e a caça às bruxas, temas também abordados por Carlo Ginzburg, em *Mitos Emblemas e Sinais*, que segue dos mitos...

Na oralidade hispânica, corre a lenda da nota do uivo do lobo e, não se sabe por qual razão, mais que na oralidade portuguesa, a castelhana detém mais as questões pitagóricas relativas à afinação. Também conhecida como trítone do diabo, a coma pitagórica é um conceito grego antigo bem fixado, dos quais as fontes são de acesso restrito. Questões sobre o temperamento, das tensões, e das adequações possíveis em nível logarítmo, não serão extremamente aprofundadas por exigir um avanço maior pelo lado da História em ver ou rever estas fontes, relativas a intervalos com outros nomeantes gregos, microtonais, que vão além da lógica diatônica, enarmônica e cromática apenas. São elas a coma pitagórica, apótome pitagórica, lima pitagórica, diese, diese de sétima, coma de sétima, coma sintônica, esquisma, diasquisma, lima maior, ragisma, breedsma, kleisma, kleisma de sétima, semicoma de sétima, coma de Orwell, semicoma, jubilisma, quarto de tom de sétima, terço de tom de sétima, e esses nomes assustam até ao historiador ou a um afinador que conhece as afinações logarítmicas na forma de inteligência espacial, em todos estes casos, mas não se conhece a fonte original – ela aparenta estar restrita à oralidade e ao campo do conhecimento livre, ou seja, a oralidade e na maioria das vezes, está fora do campo da própria História Oral. As dinastias carolíngias, a igreja, detiveram forte poder e vieram a participar efetivamente na manipulação de várias ações pertinentes à História Social da Música, e sobre os sujeitos pitagóricos, tampouco se sabe ou se pode ter acesso real às informações. Ela se dá no campo da oralidade, e está possui uma força claramente histórica, naquele sentido de que a história é tudo, logo ela é nada, ser ou não ser, pois a oralidade não poderia entrar na história, ela se perderia no vazio, no esquecimento da escrita. Mas no sentido em que se identificam anéis de tradição cultural, legados, e se pode sistematizar a narrativa, converte-se no sentido epistemológico, em história, até mesmo a não história. Não é história total, porque é uma interpretação dos fatos, e mesmo possuindo uma sistematização coerente, ela é um ponto de vista único e isolado, que vai em convergência a muitos sentidos ainda que distintos, próximos ou semelhantes, mas a todos isso pareceria ser impossível, e se nem Jesus Cristo agradou a gregos e troianos, seria impossível que a narrativa aos olhos

de alguns pareça outra visão bem diferente. Pois são pontos de vista distantes. Dessa forma adentra-se na Idade Média, com a influência da cultura bizantina, e, a teoria musical dos gregos, legada talvez em forma de cultura franca, arqueologicamente falando, e historicamente, e a visão que Grout e Palisca na contribuição historiográfica da História da música Ocidental, mostra muitos pontos, sobre a oralidade, a escrita, os mitos e as lendas, o espaço que a mulher ocupou com Hildegard von Bingen (1098 – 1179), que como compositora de canto gregoriano, era consultada por papas e imperadores, e adquiriu respeito notável. Santo Agostinho e São Tomás de Aquino também foram pessoas que como Hildegard von Bingen, eram diretamente relacionados com o divino, e Tomás de Aquino, ainda deu margem para a razão, e a igreja detendo o conhecimento, fundou uma forte tradição que viria a se consolidar na universidade através das escolas de canto, inicialmente. Por fim o espaço dos servos na música, os pobres, trovadores...

CAPÍTULO 2

O LEGADO DOS MODOS GREGOS NA IDADE MÉDIA

Conforme os autores que vêm sendo trabalhados, Grout e Palisca, na Idade Média, a música permaneceu essencialmente melódica até o surgimento da polifonia do século XI, continuou com o Renascimento, e nunca parou, conforme as fontes materiais disponíveis para a história da música, de quando surgem as primeiras modalidades de partitura. Com os novos paradigmas da igreja dominante no Ocidente, e de sua música, incluindo as tradições e os valores da música da forma como foi utilizada e considerada, faz ver que a igreja recorria à filosofia grega e à teoria musical em grande parte, conforme apontam Grout e Palisca, e inclusive, também promoveu uma teoria e uma prática para músicos, de formação, que até hoje é um modelo, o do músico teórico e do músico prático, que são diferentes, nos conhecimentos musicais. A normatização da liturgia (condutas e práticas) e da música como uma força unificadora, e o desenvolvimento da notação como uma ferramenta, especificou e legou ensinamentos da melodia, e se verá que Guido D'Arezzo possuiu sua metodologia específica para isso no século "XI", (GROUT, PALISCA, 2006, p. 23-24), quando foi criada, possibilitando inúmeras teorias para os chamados modos gregos. Haverá muitas imagens, neste capítulo que segue, pois...

Segundo os autores, enquanto canções de louvor foram incentivadas, alguns líderes da igreja rejeitaram outros aspectos da prática antiga. Influentes autores medievais cristãos, como São Basílio (por volta de 330-379), João Crisóstomo (345 - 407), São Jerônimo (340 - 420), e Santo Agostinho (354 - 430), citados pelos autores, e conhecidos hoje como "os pais da igreja medieval", interpretaram a Bíblia e definiram os princípios para guiar a igreja, segundo eles. Como os gregos antigos, Pitágoras, Platão, Aristóximo, Plutarco, etc. que acreditavam que o valor da música estava em seu poder para influenciar o *ethos* nos ouvintes, para o bem ou para o mal; os autores relatam que Santo Agostinho ficou tão profundamente comovido com o canto dos *salmos* (prática de herança judaica e no tempo de Jesus Cristo, citada nos *Evangelhos* de São Mateus, 26:30 e São Marcos, 14:26, que se tornando cada vez mais, o cristianismo, uma religião que buscou se distinguir do judaísmo e de outras religiões, fez suas modificações para

buscar uma autossuficiência, e para que irmãos distantes se sentissem próximos.¹ Majoritariamente, os pais da igreja medieval, conforme indicam os autores, rejeitaram a ideia de cultivar a música simplesmente por prazer, mantidos até o princípio pelo antigo Platão, de que existem coisas bonitas quem fazem lembrar da beleza divina, ou seja, as ideias concordavam no ponto de músicas que não fossem para o prazer vulgar, mas para a meditação e equilíbrio do corpo e da alma e harmonia com o divino. Segundo os autores, este é o ponto de vista em muitas declarações sobre música por líderes da igreja e por teólogos posteriores da *Reforma Protestante* das igrejas pentecostais. A questão é muito séria para Agostinho, como fora para Platão antes. Há várias teorias sobre o que significava a música dos modos gregos em como se revelavam tratados nas suas partituras pioneiras. São pontos analíticos. Por ir de encontro a um fazer pós-modernista, e, já.

Conforme as leituras de Grout e Palisca, a igreja oriental continuou a usar grego, a língua dos primeiros apóstolos cristãos, (há ponderações sobre usos de aramaico e outros dialetos israelitas) mas depois do terceiro século, o latim, a língua de coação na compra de títulos do Império Romano, foi usado em Roma e no Ocidente. Crescentes diferenças teológicas intensificaram a divisão até “1054” (GROUT, PALISCA, 2006, p. 28-29), com o *grande cisma do Oriente*, quando se tornou permanente. O cisma ocorreu nas cruzadas, quando os cristãos de Roma saquearam Constantinopla, o que causou desaprovação dos orientais. A igreja ocidental tornou-se a igreja católica romana, e o bispo de Roma ficou conhecido como o *papa*. A igreja bizantina é a antepassada das atuais igrejas ortodoxas, com líderes *patriarcas*. Concentrar-se-á em contar sobre o movimento musical mais importante para a história da música ocidental: o *canto gregoriano*, de raízes no canto bizantino oriental, que derivou o ambrosiano, ou milano, o canto romano antigo sem menção específica dos autores a outros. Popularmente conhecido por *cantochão*, basicamente usavam *textos bíblicos* e *não bíblicos*. O primeiro trata de poesia em lições do ofício, epístolas, e evangelhos, ou prosas em salmos e cânticos. O segundo, poesia *Te Deum*, *antífonas* (em sua maioria) ou prosa em *hinos* e *sequências*. A forma como era cantada poderia ser *antifonal*, em que coros cantavam alternadamente, *responsorial* em que a voz do solista era alternada com o

¹ “[...]No Monte da Oliveiras[...]”), que prazer lhe deu, enquanto sua capacidade de estimular pensamentos devotos”. (*Santo Agostinho, Confissões*. “*Saint Augustine, Confessions 10:33*, trans. James W. McKinnon, in *SR 13 (2:5)*, p. 133. **Apud**”). (GROUT, PALISCA, 2006, p. 28).

coro, ou ainda o *direto*, sem alternâncias. A relação entre notas e sílabas, conforme as fontes, poderia ser *silábica*, com uma nota por sílaba, *melismática*, com várias notas por sílaba, ou *neumática*, que era ambíguo, em peças predominantemente silábicas, com trechos melismáticos. Ou ainda o *salmódico* (salmodia), que se constituía de várias sílabas para uma única nota, que foi chamado o *tenor do modo*, às vezes articuladas pelas notas vizinhas. Esse tenor não é o tenor da convenção classificatória das alturas mais apropriadas para os cantores de corais contemporâneos, que é de *baixo* para os homens de voz grave, *barítonos dramáticos* e *brilhantes* para os de voz média, e *tenor* para os de voz aguda; e *contralto* para as mulheres de voz grave e *soprano* para as de média e aguda. As formas de acentuação era a *prosódia*, com sílaba acentuada como nota mais aguda, ou com um maior número de notas, que se caracterizava por *melismas*. As exceções eram as salmodias, hinos, sílabas finais de *aleluia*, *dominus*, *exultemos*, e *kyrie*. Por aspectos formais, os autores enfatizaram a presença inegável de uma fraseologia clara e ligada ao texto, um perfil melódico de forma circular, forma estrófica (hinos), com mesmas melodias para vários textos, a forma livre, e a mistura de estilos. A música começou modal, baseada na lógica modal grega, sobretudo na Alta Idade Média, passando por transformações: o surgimento da partitura. Partituras medievais são diferentes das modernas e contemporâneas, que também se transformaram, cada vez mais, e em menor grau com a aproximação do tempo presente. Isso descaracterizou o conhecimento decorativo, mnemotécnico, dos modos gregos. E transmitiram-se esses mesmos conhecimentos, agora não na parte cognitiva da memória dos modos gregos, mas no seu entendimento por novas linguagens, que (será visto), permitem utilizá-la simetricamente através de outra cognição: a leitura. Entendida esta por outros conceitos, ainda permaneceu modal grega em essência, mas grafada, ou seja, codificada para a escrita e leitura simultânea, não lendo o que a memória já sabe, mas até mesmo o que ela não precisaria sequer saber e, se passaria a conhecer de antemão, através de símbolos.

Grout e Palisca explicam que serviços bizantinos incluíram leituras bíblicas – que foram cantadas usando fórmulas que refletiam o fraseado do texto – e com salmos, hinos cantados em melodias totalmente desenvolvidas (já citados). Melodias foram classificadas em oito modos ou “*echoi*” (GROUT, PALISCA, 2006, p. 28), (cantar ecos), que serviu de modelo para os oito modos da igreja ocidental

(esclarecendo que a lógica dos modos gregos está contida em sua essência nesses modos, em novas aplicações práticas). Este é o legado dos gregos na Idade Média!

Figuras 14 e 15 - Imagens medievais.



Músicos medievais ocupados em sistematizar a teoria dos cantos eclesiásticos (Foto da foto).

Fonte: GROUT/PALISCA, (2006, p. 83-76).

Figura 16 – Modos gregos medievais.

Modos autênticos e plagais

Os modos da igreja

Conforme especificado no texto

Final T = Tórn
o = tenor S = Semitom

Final, intervalo, tenor

espécies de quarta e quinta com nomes gregos dórico

hipodórico

frígio

hipofrígio

lídio

hipolídio

mixolídio

hipomixolídio

Os modos gregos da Idade Média, reelaborados anonimamente, representados em partitura. (foto da foto).

Fonte: GROUT/PALISCA, (2006, p. 44).

Os cantos bizantinos mais característicos foram hinos, segundo Grout e Palisca, que se tornaram mais proeminentes na liturgia e elaboradas mais consistentemente nas igrejas orientais do que no Ocidente, com muitos tipos diferentes. Melodias de hinos foram anotadas em livros do século “X” (GROUT, PALISCA, 2006, p. 30) em diante, e muitas se cantam em serviços ortodoxos gregos. Os autores seguem relatando que os missionários bizantinos levaram seu rito para os eslavos do Norte a partir do século IX, resultando na criação das igrejas ortodoxas russas e de outras eslavas. Segundo os autores, os textos gregos foram

traduzidos para as línguas locais e as melodias adotadas fielmente, mas ao longo do tempo as tradições divergiram, o que não poderia ser diferente, em termos de transformações dos ritos. Segundo o autor Elimar Plínio, *Tonus Peregrinus* é um rito referente a um período de experimentação muito comum e em quase todos os lugares da Europa, simultaneamente, partindo da Catedral de *Notre Dame* (mais adiante no tempo medieval) neste repertório, em que fazia parte de um desempenho musical. Este rito permitia a improvisação dentro das regras de composição e realização, bastando olhar o *Codex Micrologus*, de Arezzo, entre outros, e ver como desde o séc. IX se realizavam as passagens de notas e intervalos característicos dentro de todo um sistema organizado e visando um dos primeiros pontos da utilidade da música no rito: o de embelezar o culto a Deus nos cinco modos ordinários do *Kyria*, *Glória*, *Credo*, *Sanctos* e *Agnos Dei*, da *Missa*, além do *Benedictos*, textos do *Próprio* (Natal, Páscoa, etc.) e outros relevantes do calendário litúrgico. Mais tarde, Johannes Tinctoris, no final do séc. XV escreve um tratado que enuncia a função da música e este está como uma das primeiras utilizações conhecidas. Missas futuras seriam de Johann Sebastian Bach, Wolfgang Amadeus Mozart, Ludwig Van Beethoven, dentre outros músicos clássicos, e/ou apostólicos...

Muitas melodias de canto bizantino foram criadas, conforme Grout e Palisca, através de combinação de fórmulas padrão para fazer uma nova melodia. Alguns *motivos* foram usados para um determinado tipo de estilo de canto ou melodia, o começo adequado, o meio, e, em alguns casos, o fim de uma melodia, enquanto fizeram bons elos, associados com certos modos gregos pela prática da “*Schola Cantorum*” (GROUT, PALISCA, 2006, p. 31), (S.C.), que será tratada. Propostas, ou padrões de acentuação e, outros, se configuravam, para os autores, ornamentais. Coube uma investigação da influência da filosofia cristã na igreja ortodoxa, a forma com que foi levada pelo apóstolo Paulo, a associação da ressurreição de Jesus Cristo e o arrebatamento ao Céu para morar ao lado do Pai, e a semelhança com Orfeu, e, outro mito ainda, o mito do herói Hércules, ainda muito comentado na Grécia, pouco antes de se consolidar a igreja ortodoxa. Há indícios de que São Paulo de Tarso utilizou a história de Hércules, ainda muito viva no imaginário. A semelhança de um filho de deus (Zeus), com características humanas e divinas (Hércules era um semideus), que sofreu e se glorificou e subiu ao céu ao lado de seu pai, não soou estranha aos gregos, e o cristianismo se enraizaria na Europa e no Ocidente, penetrando pela Grécia. Conta o mito que Herádes

(Hércules) é filho de Zeus com uma mortal e fruto de uma traição de Zeus, que era casado com Hera. Zeus manda serpentes ao berço de Hércules, para conter a ira de Hera, e ele, ainda bebê, estrangula as duas. Uma em cada mão. E se torna, durante toda a sua vida, um assassino de tiranos, por meros acasos, e sofria por seu destino de impulsividade agressiva impiedosa e de impunidade. Paulo também seduziria grande parte do povo grego com outro elemento de sua religião politeísta, o que teria contribuído a seu centurião romano, em breve, a fundar a igreja ortodoxa grega: o mito do *deus desconhecido*, um deus que era reservado pelos gregos para o caso de terem se esquecido de honrar a algum deus e a fim de não provocar a sua ira. Paulo anuncia que esse deus era Jesus Cristo, porém, um único Deus, desconhecido para eles e que trazia a salvação para a humanidade. Para Elimar, na verdade, os gregos para aplacar a ira de algum deus que eventualmente esqueciam que existia, tinham em seu calendário uma festa em homenagem ao *Deus Desconhecido* e assim acreditavam que ficavam quites da falta de memória em honrar a todos os deuses do Olimpo e outros menores. O deus desconhecido possuía um templo délfico, como outros deuses, que possuíam essa inscrição. Acredita-se que esta inscrição teria ajudado Paulo a formular seu discurso aos gregos em sua breve passagem pela Grécia, e, por consequência, influenciou toda a fé, de Bizâncio ao Credo Nicênico Constantinopolitano. Há três influências vindas dos gregos para o restante do Ocidente: a religião, a língua, e a arte, constituindo-se os três pilares da sua cultura, além da matemática, a filosofia, dentre outros saberes.

A criação do canto gregoriano foi uma codificação similar ao conceito de música dos modos gregos, já vistos, aplicado ao serviço da liturgia e música sob líderes romanos, ajudada pelos reis francos. Modos gregos levam à prática conhecida como canto gregoriano, conforme Grout e Palisca apresentam. Conforme Elimar narra os fatos, “foi uma questão de unificação e organização, para que o cristão que saísse da França pudesse chegar a Jerusalém e participar da missa com as mesmas características que tinha em sua terra natal e não sentir-se como um estrangeiro entre os seus “irmãos de fé””. A *Schola Cantorum* (Escola de Cantores), um coro que cantava, segundo os autores, quando o papa oficiou observâncias, aparentemente foi fundado no final do século **VII** e provavelmente desempenhou um papel na padronização de cantos e melodias no início do século **VIII** (GROUT, PALISCA, 2006, p. 28, 31). Elimar enfatiza que a Schola Cantorum:

[...] a S. C. foi criada para ensinar as novas regras e implantar por todos os lugares onde a igreja tinha seus domínios. Era um grupo que aprendia todas as partes da missa e eram enviados para todos os centros principais, desde Roma até a Inglaterra – fora do continente – e no oriente. (PLÍNIO, 2014, p. 1).

Essas atividades eram classificadas popularmente pelo termo *cantochão* e nestes cantos eram usados textos bíblicos e textos não bíblicos. Sobre estes estilos, já relatados no início deste capítulo, o que diferenciou dos gregos em termos de rítmica, grosso modo, é que o grego arcaico não possuía acentuação (*pesmelopeia*), as métricas principais da melodia eram ligadas ao ritmo das palavras de sua língua, em que a descrição mais conhecida é de Aristóxeno, em sua *Taxonomia*, que basicamente combinava tempos relativamente binários, ternários, quaternários, ou mais, como se conhece hoje, e eram chamados (os principais), por *troqueu*, *iambo*, *dáctilo*, *anatesto*, *anfíbríaco*, *espondeu* e *tríbaco*. A liberdade rítmica era, portanto, relativa, e não foi codificada, apenas classificada por nomes. E sobre as músicas mais antigas que a conhecida apenas teoricamente pelo lado dos gregos antigos, incluindo os cânticos de Davi e outras civilizações antigas que não somente a grega, nada se afirmou categoricamente em detalhes sobre; foram sociedades mais antigas em que se preocupou menos em preservar sua história modal teórica. Sobre os modos gregos antigos, é importante, mais do que especificar os nomes dos modos gregos na Idade Média e seus correspondentes em notas, por se tratar de exemplos da lógica diatônica, é preciso compreender que trataram da mesma lógica com nomes e notas exemplificadas de forma distinta. Portanto, enquanto o modo frígio, dos gregos antigos, por exemplo, foram descritos pelas notas dó, si, lá, sol, fá, mi e ré, para os medievais, por exemplo, há descrições de um modo com o mesmo nome, mas, exemplificados por mi, fá, sol, lá si, dó, ré, mi. A lógica dos intervalos permanece inalterada, mudando o sentido apenas do agudo para o grave ou vice-versa, e o ponto de partida e final, e mais um ponto a ser desmistificado aqui é que isso não significa que a prática cultural da música dos gregos antigos era sempre realizada em sentido descendente das notas, mas apenas teorizada assim, o mesmo valendo para os medievais e seu sentido inverso, como teorizado. Quando se narra sobre modos gregos, muitas vezes se deixa essa impressão, quando na verdade, analisando as partituras medievais, que não existem no caso dos gregos, o que se pode supor, no máximo, é uma preferência maior por um sentido ascendente, pois é inviável pensar que era uma regra, e o leigo fica com a história mal contada e

mal visualizada. Modos foram concebidos pelos teóricos ocidentais, na história, apenas como uma “caixa de ferramenta” para a prática cultural, muito mais livre dentro dos modos gregos que se aplicam. Por isso, em geral, chamam-se os modos de *gregos*. Ou, de *gregorianos*... Aqui se toma partido por *modos gregos*, claramente pelas questões históricas e linguísticas inseridas sobre o que seriam os gregorianos.

Figuras 17 e 18 - Imagens medievais.



Monges de ofício, já com a notação codificada em formato semelhante de partitura que orienta a sua prática. (Foto da Foto).

Fonte: GROUT/PALISCA (2006, p. 60, 58).

Pela metade do século VIII, os autores particularizam que os textos litúrgicos, e as melodias para realizá-los, foram designados para os serviços anuais do calendário litúrgico e gregoriano, em uma ordem que não mudou essencialmente até o século XVI. Esse estudo sobre canto gregoriano se fará importante de mencionar da historiografia por razões de anacronismos cometidos entre modos gregos, canto gregoriano e um papa, que se chamou Gregório. Pelas análises de Grout e Palisca, pode-se perceber que o segundo deriva do primeiro, mas o terceiro nada teria a ver com os dois primeiros, quando há evidências de que foi uma propaganda da igreja medieval e que acabou por se tornar uma forte lenda difundida via oralidade ao longo dos séculos. O Papa Gregório não criou os modos. Mas, sim,

os gregos. Por isso a preferência de chamá-los *modos gregos* e não *modos gregorianos*. As modificações foram quanto a novas notações (por linhas e símbolos) e polifonia em sua ampliação, as pautas, os *organum*, que era o encontro e desencontro dos motivos polifônicos e sua representação em partitura, formando notas geometricamente nestes códigos, em planos paralelos, oblíquos e contrários entre si. A primeira preocupação na marcação do andamento rítmico, já mostrando uma transformação do conceito de pensar a música por modos e decodificar músicas por notação com linguagem materializável em papel, uma nova forma de legar músicas, que se aprimoram mais ainda na renascença, com o advento do barroco, romantismo e classicismos, quando se define mais o *tonalismo* enquanto o apogeu dessa nova forma de pensar e praticar a música. É na Idade Média que ocorre uma nova comprovação, com mais base, sobre a música antiga, nos termos de uma sociologia das alturas e experimentações específicas que podem ser conhecidas com mais precisão, pela garantia que a partitura medieval concede em termos de leitura bem próxima e mais passível de ser reproduzida. Precisamente, ainda que nem em todos os casos se tenham consensos sobre detalhes das linguagens medievais, que também são bem distantes, e não foram materializadas em gravações sonoras, por ainda não haver a eletrônica. O curioso é notar que nos tempos modernos também não havia eletrônica, mas o desenvolvimento da notação consolidou-se cada vez mais até se tornar um padrão não abandonado que, se não é de exatidão, é de uma precisão enorme, e, é de um consenso no meio científico...

Grout e Palisca pontuam que entre 752 e 754, o Papa Estêvão II peregrinou no reino franco com uma comitiva que deve ter incluído a “*Schola Cantorum*” (GROUT, PALISCA, 2006, p. 28). Como resultado desta visita, Pepino, o Breve, que se tornou rei dos francos (de reinado entre 751 e 768), com o apoio do papa anterior, ordenou a liturgia romana e o cântico a serem realizados durante todo o seu domínio, e, segundo eles, suprimira o rito nativo Galicano. Elimar reflete que:

o rito galicano, porém, não tenha sido exatamente suprimido, mas sim, “incorporado ao *corpus* musical compilado para as novas diretrizes. É possível reconhecê-lo por características melódicas e formas de realização dos *melismas* (relação silábica com notas) em final de palavras, além da grande ornamentação das suas frases musicais [...] (PLÍNIO, 2014, p. 1).

Percebe-se que há descaracterização, mas elementos permanecem. Modos gregos, como visto, eram o elemento central na composição.

A aliança entre o papa e o rei, reforçada, um em apoio ao outro, e a imposição de uma liturgia uniforme no corpo da música, segundo os autores, ajudam Pepino, o Breve, a consolidar seu reino diverso, servindo mais como uma função política a uma função religiosa. Os autores continuam explicando que seu filho, Carlos Magno, de reinado entre “768-814” (GROUT, PALISCA, 2006, p. 32-33), as conquistas expandiu. Segundo os autores, seu território compreendia o que, nos dias de hoje, iria ao longo da França, região dos Países Baixos, no oeste da Alemanha, Suíça e norte da Itália e ele continuara esta política, do envio de cantores para Roma para ensinar o canto, no Norte. Laços entre Roma e os francos foram reforçados quando o Papa Leão III coroou Carlos Magno imperador em Roma, no natal do ano “800” (GROUT, PALISCA, 2006, p. 33), iniciando o que ficou conhecido como o Sacro Império Romano. Para Elimar, a questão da investidura real é a mesma relação onde os governadores gregos e romanos buscavam sua ascendência direta dos deuses olímpicos. O autor explica que como no cristianismo somente Jesus Cristo era o “Filho de Deus”, e através de sua humanidade torna a todos filhos de Maria, sua mãe, e consequentemente irmãos d’Ele. E Pedro, que foi o primeiro papa, passa seu legado aos seus sucessores, que são os responsáveis por ligar o homem a Deus e vice-versa. Considerando ainda que “Constantino foi o primeiro que vira as vantagens de agregar aos seus interesses, o cristianismo como religião nacional” (PLÍNIO, 2014, p. 1) em detrimento dos antigos deuses romanos e semideuses gregos com características humanas e poderes divinos, e em contraste a Jesus Cristo, que era Divino, e de exemplos humanos, mudando assim toda a perspectiva da vida na terra, e transformando todas as regras do decálogo (os dez mandamentos) em apenas uma: amar o próximo como a si mesmo (como Ele nos amou); “Essas novas diretrizes fizeram a união, entre Clero e Estado, numa aliança de benefícios para ambas as partes” (PLÍNIO, 2014, p. 1). Conclui-se sobre política.

O canto gregoriano parece que passou de um fundo original em melodias romanas com muitas adições e mudanças por parte dos francos. Não se pode ter a certeza de que as melodias foram trazidas de Roma para as terras francas, uma vez que, segundo Grout e Palisca, não foram escritas, ou encontradas. No entanto, segundo Elimar e o autor de História da Música da Universidade Estadual de Londrina, Tadeu Taffarello, existem registros de várias tradições musicais deste período, mas não eram organizadas ou compiladas todas como um livro único. A partir do momento que se registra e se copia uma informação, a

sistematização da informação e sua divulgação dão força e autoridade para seu uso. Viu-se ainda que o processo cognitivo de apreensão do conhecimento musical era modal, por herança dos gregos, ou seja, modal grego, e as novas ideias de codificar a teoria e materializá-la, para além da esfera da oralidade, produziram muitas tentativas de aplicação e usos de sua lógica ao longo, sobretudo, da Alta Idade Média. Cânticos simples e melodias mais tarde preservadas, em forma quase idêntica em uma ampla área, podem ser muito antigas. Outros cantos provavelmente foram alterados pelos francos, seja para atender ao gosto do Norte ou para encaixá-los no sistema de oito modos importados da Igreja Bizantina. Algumas melodias foram retiradas do cantar Galicano. Notar-se-á como em séculos posteriores, três ou quatro, aproximadamente, aparentemente houve mais transformações que se tratariam de uma maior consciência dos modos gregos em seus respectivos campos harmônicos. Exemplo: as partituras mostram que neste momento, novos campos harmônicos se desenvolviam por *semelhanças* a outros e – a maior detecção – se o campo trabalhado era em dó, continha fá, sol, lá, mi, ré, muitas vezes já se associava um novo campo, o de fá, por exemplo, que contém essas mesmas notas sol, lá mi, ré, e o próprio dó. É de se pressupor que isso causaria um problema de ordem. Porque a única nota que diferenciaria seus campos distintos, era o si, no caso do campo de dó, que estaria no campo de fá em um si alterado para o si bemol. Assim, modos semelhantes poderiam confundir as práticas desejáveis gerando os chamados trítonos, associados na historiografia musical à ideia de demônio. Pois eles desaparecem, e em certo momento da Idade Média aumentam. Talvez, desmistificando esta questão, se poderia pressupor que novos modos gregos passaram a ser conhecidos, e alguns com semelhanças em outros possuiriam a mesma possibilidade de formular uma teoria do trítono. Por soar desagradável, era evitado. Mas à medida que se conheciam cada vez mais modos com menos semelhanças e mais singularidades, alguns trítonos (e não todos) desapareciam, de seu material de partituras, o que gerou grande polêmica no meio científico. Por vezes o campo de ré pode ser confundido com o de sol, e o de sol com o de dó, que por vez se confundiu com o de fá. O próprio si é comum a muitos campos harmônicos, está no campo de lá, de mi, de sol, de dó, de ré, de fá sustenido, mas não estando no de fá. E na prática modal grega isso pode ocorrer em muitas outras formas menos comuns, o mi pode se confundir em algum modo com ré que se confunde até mesmo com o dó, e assim por diante. A prática cada

vez mais consciente permitiria evitar estes inconvenientes práticos do modal grego (e do tonal). O inconveniente estaria em não lidar com a enarmonia de forma consciente, mas por meio de um erro accidental. O si não haveria sido muito explorado neste período, não esteve nos tratados. Tratar-se-á, *a posteriori*, o trítono.

E como já visto no capítulo passado, a coma pitagórica no resto, que na Idade Média, será visto, foi chamada de *neuma*, dependendo da afinação do instrumento ou do tipo de extensão vocal, estes trítonos podem surgir em qualquer nota, e para ser afinado, seria necessário buscar compreender as noções pitagóricas para cada tipo de afinação temperada, o que são informações mais técnicas e de difícil acesso. Esse seria o dom dos não desafinados, segredo ou não.

Livros de textos litúrgicos deste tempo, que ainda careciam de notação musical, atribuíam, possivelmente em forma propagandista, o canto para o Papa Gregório I, São Gregório, o Grande, com pontificado entre **590** e **“604”** (GROUT, PALISCA, 2006, p. 33), levando ao nome do *canto gregoriano*. Este pode ser um caso de confusão de identidade – provavelmente o canto foi codificado no início do século **VIII**, já visto, pela SC, talvez durante o reinado do Papa Gregório II, pontífice entre 715 e **“731”** (GROUT, PALISCA, 2006, p. 34) e não do papa do século **IV** e **V**: é uma informação desconexa no tempo, e muito disseminada oralmente. E mesmo sobre o papa do século **VI**, ele é anterior a esta prática cultural. Em teoria, foi uma propaganda da época. Já sobre os cantores da S.C., que teriam criado o canto gregoriano de modos, Elimar destacou, eram treinados profissionalmente para servir de “alto-falantes” da nova ordem, dos novos procedimentos. A atribuição mista, recorrente em nosso tempo, quando se tenta explicar a história dos modos gregos, deve ter tomado força com o ganho da causalidade linguística, entre o inglês, e outras línguas latinas, dentre elas, o português (ainda que o português ainda não existisse nem como dialeto na península ibérica, nem um proto-galego português, somente em 1290 se reconhece o galego português que derivou também estas palavras), por Gregório, gregoriano e grego serem semelhantes na pronúncia do fraseado e o desconhecimento deste contexto histórico e propagandista. No caso do inglês do período, soma-se que adotaram o rito romano, pouco antes dos francos. Eles reverenciaram Gregório I como o fundador de sua igreja e, conseqüentemente, muito provavelmente foi atribuído a sua liturgia e sua música, para ele, em propagandas. A lenda surgiu que os cânticos (e os modos conseqüentemente) foram ditados para Gregório pelo

Espírito Santo em forma de pomba. Tanto que na atribuição de um papa reverenciado nessa lenda reforçada, a impressão que se tem de um canto muito antigo (mas bem menos antigo que os modos gregos), autêntico por sua própria natureza, e, ainda mais, que divinamente inspirado, teria facilitado a aprovação do senso comum oral em se legar esta informação, provavelmente como uma propaganda da época da igreja medieval. Este é um desenvolvimento fascinante para os autores: mostra não apenas o desejo de se estabelecer como um repertório tradicional baseado em modos gregos, que era relativamente novo nesta forma, mas também o uso de propaganda para fazer isso. Segundo Grout e Palisca, depois de Carlos Magno e seus sucessores promulgarem o canto gregoriano ao longo de suas terras, espalhou-se através da Europa Ocidental, até que ele estava em uso em quase toda parte, servindo como a música comum de uma igreja mais unida. Segundo Elimar, esta unidade não aconteceu de imediato, tanto que o canto ambrosiano, o galicano e o mozárabe são registros de que, mesmo depois de muitos séculos, eles não aderiram à nova política de unificação do rito e continuaram a fazer independentemente das regras instituídas e sendo suprimidos alguns somente no início do século XX ou final do XIX. Não se aprofundará na estrutura daqueles...

Figura 19 - Imagens medievais.



Papa Gregório ditando os supostos modos “gregorianos”. (Foto da foto).

Fonte: GROUT/PALISCA, (2006, p. 34).

Sobre as releituras que fizeram, portanto, das formas em nomenclaturas, dórico, frígio, mixolídio, hipofrígio etc., d. C., na literatura de época,

grega, chamados, em princípio, *protus*, *deuterus*, *tritus* e *tetrardus*, como se deram essas definições novas, sobre essas notas naturais simples, *dó*, *ré*, *mi*, *fá*, *sol*, *lá* e *si* que foram também já codificadas pelo grego Cleônidas por letras do alfabeto, ao exemplo que se tem hoje em cifra, c, d, e, f, g, a, b: Guido D'Arezzo? Papa Gregório? Não tem nada a ver com liturgia ortodoxa ou seria romana? Os hinos bizantinos, como entram nessa história? E o canto gregoriano? Notou-se que muita gente confunde esses pontos, afirmando que o papa foi o criador dos modos gregos, ou que os modos gregos correspondiam pioneiramente ao canto gregoriano ou o bizantino, quando se viu que nada disso corresponde, com base historiográfica, que serão esclarecidos com base na historiografia e recursos de outras fontes, porque a oralidade tem espalhado muitas incertezas, aparentemente com as semelhanças das nomenclaturas, "*Grego*", "*Gregório*" "*Gregoriano*", uma questão de linguística em idiomas, que não somente o da língua portuguesa, além do contexto propagandista na consolidação do domínio da igreja romana. Somente um esclarecimento: notações medievais não é um tema específico aqui, bem como o tonalismo e outros movimentos históricos da teoria da música, quando o objetivo é definir os *modos gregos*, e suas permanências, também nestas novas formas de conceber a teoria e a prática, por ser uma análise muito dificultosa tal qual a análise dos modos gregos. Com base na leitura de Grout e Palisca, serão vistas superficialmente mudanças e normas de sistemas arcaicos medievais que fazem os músicos cometerem estes anacronismos referentes ao canto gregoriano, o definindo em que medida é legado grego, mas sem focar exclusivamente nestas transformações, pois se correria o risco de perder o foco da pesquisa. Seja como for, por essas lacunas, livre de anacronismos entre Antiguidade e Idade Média nesse sentido, é preciso caracterizar fontes. Isso será esclarecido, no manejo das fontes materiais de arquivo escolhidas. As imagens estão na mesma fonte que vêm sendo apresentadas, e não será preciso muitas para compreender o funcionamento dos modos gregos na Idade Média, comparados com as imagens e conceitos do capítulo anterior, sobre a Grécia Antiga.

É possível tocar em instrumentos através da leitura de partitura, entendendo os conceitos de clave, durações, compasso, notas nas pautas, acidente, e suspensão de acidentes, mas é necessário algum tempo de prática e copia da escrita para ter certa intimidade com a execução precisa. Esta seria a vanguarda da música clássica moderna de dos músicos clássicos modernos e contemporâneos...

Figura 20 - Imagens medievais



Gregório e a notação. (Foto da foto).
Fonte: GROUT/PALISCA (2006, p. 40).

Já visto um dos primeiros pontos suspeitos: livros de textos litúrgicos medievais, que ainda careciam de notação musical, segundo Grout e Palisca, atribuíram ao Papa Gregório I próximo ao ano de “604” (GROUT, PALISCA, 2006, p. 34) e que leva o nome de canto gregoriano. O que, na verdade se identificou nas pesquisas, e se vê, é o uso de linhas e letras, culminando com o surgimento do conceito erudito de música moderna, da clave como definição de altura das notas, que permitiu que os escribas anotassem o andamento rítmico e intervalos orientados pela maior possibilidade de precisão rítmica que os modos gregos não, enquanto prática cultural melódica mais espontânea e livre de marcação de compasso quando unida à nova *praxis*. Identificada pela história como pela primeira vez confirmada com certeza absoluta esta única nova prática até então conhecida, de que o andamento ainda era relativo, como tinha sido para os gregos, mas essas novas marcações que surgiram e alteraram um pouco esta liberdade são bem sensíveis. Será possível analisar o que chamam de modos litúrgicos com mais exatidão ao visitar a historiografia relativa a Guido d’ Arezzo. A nova notação também libertou a música de sua dependência de transmissão oral com a sua notação e, conforme Grout e Palisca, Guido demonstrou que um cantor poderia aprender um trecho pronto sem ter ouvido isso de antemão, pela simples *leitura da sequência das notas*. Complementou Elimar, que esse movimento histórico pode ser identificado em uma

carta que Guido escreve a um monge de Pomposa, onde comenta que seu método ensina crianças a cantar de primeira, vista uma melodia sem antes conhecê-la, entre outros detalhes que pressupõem as maiores transformações na cognição do conhecimento musical. Essa conquista teria sido crucial para a história da música ocidental, como a invenção da escrita foi para a história da língua e da literatura. Passam a surgir notações dos mais distintos consensos: em alguns, com o conceito de *neuma* transmitindo campo melódico, mas não durações. “*Neuma*” (GROUT, PALISCA, 2006, p. 38-39) é um andamento natural da melodia de acordo com o ritmo silábico, tal qual na rapsódia e em outros ritmos métricos gregos que à palavra o confere. Conforme os autores, alguns manuscritos foram cantados para conter o ritmo, mas, eles ressaltam que os estudiosos não chegaram a um acordo pleno sobre o seu significado. Para eles, uma prática moderna é entoar cânticos, como se todas as notas tivessem o mesmo valor básico; notas são agrupadas em pares, trios, grupos combinados de forma flexível em unidades maiores. Nesta interpretação trabalhariam, no início do século XX, os monges beneditinos da Abadia de “Solesmes” (GROUT, PALISCA, 2006, p. 36-37), na França, sob Dom André Mocquereau, aprovado pela Igreja Católica como em conformidade com o espírito da liturgia. Diferenças na duração podem ter existido, mas cantar ainda era relativamente uma prática livre e não medida no ritmo, segundo os autores ponderaram. O padrão para a cronometragem medieval, em seus andamentos, tem sido comparado com o fluxo de areia através de uma ampulheta por diversos pesquisadores, e a primeira ideia de andamento linear orientado pelo sentido unido, tal qual na escrita (o princípio da partitura), que seriam um pouco inconstantes, diferente do que seriam os ponteiros de um relógio constante. Essa seria a maior diferença das partituras medievais para as modernas. Conforme Grout e Palisca, os monges de Solesmes prepararam edições modernas de canto que o Papa Pio X proclamou em “1903” (GROUT, PALISCA, 2006, p. 38) como as edições oficiais do Vaticano. Projetado para uso na igreja, ao invés de estudo histórico eles usam uma forma modernizada de notação e na transcrição, para facilitar a comparação do que seria, afirmam. Acrescentaram que muitas notações medievais tinham quatro linhas, uma das quais é designada por uma clave como C (dó) ou o F (fá) abaixo dela, como as são as modernas claves de sol e clave de fá. Ao passo que é relativa e não absoluta, o cantor poderia executar os cânticos em qualquer faixa confortável. As notas e seus agrupamentos chamam-se “*neuma*” (GROUT, PALISCA, 2006, p. 39).

Um neuma pode transportar apenas uma sílaba do texto, e neumas compostos, que representam dois ou mais lotes, são lidos da esquerda para a direita, exceto quando uma nota é abaixo de outra nota menor cantada em primeiro lugar; assim se constitui uma melodia de "multas" ou "exceções", interveem os autores. Especificidades que embaralham as noções iniciais e fazem perder de vista a simplicidade da música no seu sentido primariamente grego, e assim se fará até as partituras mais modernas, inclusive, por isso estão apenas sendo explicadas e não investigadas assiduamente. Por exemplo, os autores explicam que é possível ver como um neuma oblíquo indica três notas, de modo que em um desses cantos começam duas notas ou mais notas em sucessão na mesma linha ou espaço, e na mesma sílaba são cantadas como se ligadas ou, em algumas interpretações, ligeiramente pulsadas. Notas aparecem em ordem de notas decrescentes, em outras partes do mesmo canto, como uma forma de economizar espaço, mas recebem os mesmos valores de andamento, acrescentam. As notas curtas se indicam parcialmente, fecha-se o ciclo sobre uma consoante expressa no final de uma sílaba, como em outra parte seguinte desse mesmo canto na primeira pauta, indicando convenções específicas que não são o foco. Linhas onduladas ascendentes, tal como no trecho anterior aos descendentes, podem indicar um ornamento vocal ou qualquer outro elemento desconhecido, analisam os autores, e todos são apenas pressupostos tal qual *Ugarito* ou *Seikilos*. Não se tem uma noção certa sobre acidentes e notas naturais já que nada havia sido gravado, muito embora os autores enfatizem que existam outros documentos, mais tardios que os primeiros, que confirmam o desenho melódico e o significado preciso dos neumas não diastemáticos em alguns cantos, em vários manuscritos de diferentes países, demonstrando ainda a circulação deste repertório – que era mais ou menos o que pode-se comparar, segundo Elimar, a um tipo de "globalização" na Idade Média. Ainda se pode dizer que os modos gregos, justamente, não necessitavam de alterações porque eram assim concebidos e esse processo inicia-se antes e intensifica-se a partir do século XIV com a *Ars Nova*, na música secular e aderida pela polifonia religiosa, por questões estéticas mais modernas e que se conhece por *música ficta*, também mencionada por Guido para explicar os "*Toni peregrini*", a trajetória dos modos gregos classificados pela primeira vez na história como algo mais próximo do que, séculos mais tarde compreendeu-se por tonalismo. O que poderia ajudar é o pressuposto da antropologia estrutural de Levi Strauss de que os

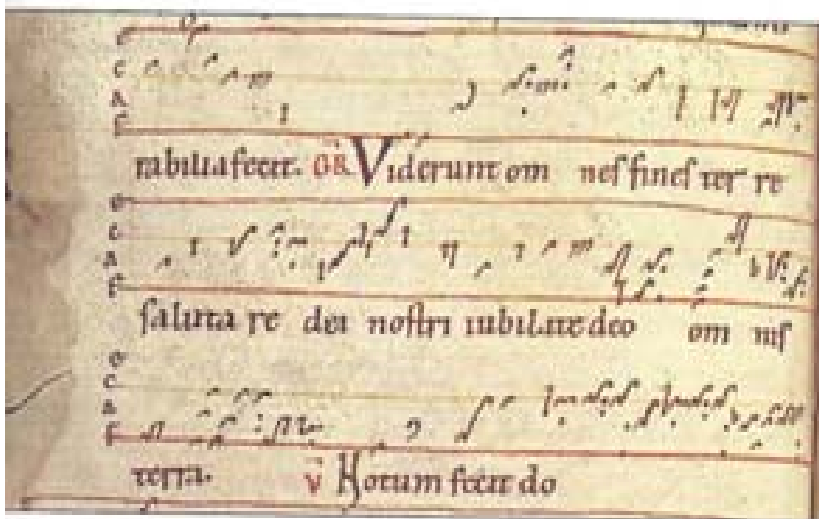
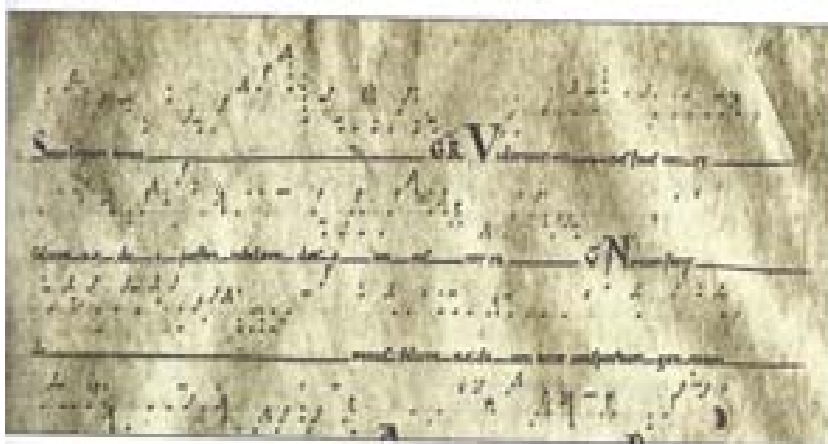
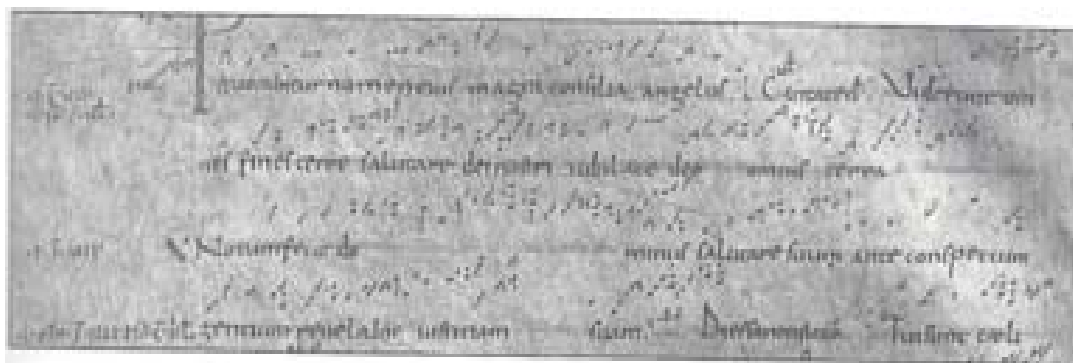
hábitos e costumes de um povo levam muito tempo para se modificar. Ainda que a música mude, algum elemento deve ser muito provavelmente, e no mínimo, semelhante, e, o elemento do modo permanece. Neste caso, as conjecturas são possibilidades, mas não são afirmativas – existe dificuldade em comprovar que tais características realmente eram pertencentes ao período em questão, ainda mais quando se trata de tantos séculos onde a tradição foi parcialmente interrompida e modernizou-se frequentemente. Na cognição mnemônica, e de características melódicas, os modos gregos se mantinham na mesma concepção filosófica, em termos essenciais, quando se pode ver que alterações foram na ordem da notação como um elemento novo que se difunde e também se transforma e legaria um *contraponto* mais virtuoso. Elimar define este ponto afirmando que, para isso, basta olhar como se supõe que se cantava uma antífona italiana no século XIV e depois a mesma antífona cantada no período do barroco, ou mesmo ainda no Renascimento. Às edições “Solesmes” (GROUT, PALISCA, 2006, p. 41) incluem um canto interpretativo que não estão nos manuscritos, relatam os pesquisadores. Segundo eles, um ponto duplica o valor de uma nota, usada aqui, nas extremidades da maioria das frases, um traço horizontal (presente em algumas fontes medievais) indicaria um alongamento leve, como marca de exceções não tão esclarecedoras do código, e linhas verticais de comprimentos variados mostram a divisão de uma melodia em períodos (barras de compasso duplo ou completo), frases (meia barra de compasso), e unidades menores; e, possivelmente as notas não naturais eram representadas em linhas superiores (o conceito de nota não natural é o que se conhece pelas notas chamadas acidentais que se encontram fora do campo harmônico de dó maior, por convenção moderna). Um asterisco na pauta mostra onde o coro assume o papel que estava com o solista, e os sinais “ij” e “IIJ” (GROUT, PALISCA, 2006, p. 41) indicam que a frase anterior é para ser cantada duas ou três vezes. A notação vai se tornando cada vez mais complexa, justificam. Ficaram mais definidos, para eles, os andamentos neumático, silábico e melismático. Não se estenda este objeto desnecessário, quando o que quer se evidenciar aqui é somente que os modos gregos permanecem enquanto a mesma lógica diatônica que alimentou as inovações que foram surgindo, estando confirmado isso em análises deste estudo de mestrado, e, concomitantemente, nas aulas de História da Música de Tadeu Taffarello, ministradas durante este ano, que contribuíram na disciplina eletiva de música modal, ofertada na Universidade Estadual de Londrina...

No contexto da música do “*Scriptorium*” (GROUT, PALISCA, 2006, p. 40) Monástico, os autores raciocinam que durante o primeiro milênio do cristianismo, o repertório crescente usado no culto litúrgico exigiu algum tipo de formato escrito para que esses textos e melodias pudessem ser lembrados e passados de uma geração a outra. A preservação deste repertório em livros manuscritos, laboriosamente escritos e copiados à mão, tornou-se uma das grandes realizações das comunidades monásticas da Idade Média, conforme os autores. Tornou-se parte da rotina da vida monástica, e lugares especiais dentro do mosteiro foram postos de lado, dando lugar a oficinas de escrita ou “*scriptoria*” (GROUT, PALISCA, 2006, p. 40): o *scriptorium*. O termo, em latim, segundo os autores, também se refere a todo o grupo de monges que estavam envolvidos na produção de um manuscrito, dos noviços que prepararam a tinta e pergaminho ou desenhavam as linhas em que a música era então anotada, para os trabalhadores qualificados que colocaram toques finais em capas de livros. Segundo eles ainda, um “rebanho inteiro de ovelhas” foi necessário para fornecer o pergaminho para um único livro; veados e javalis foram sacrificados a fim de fornecer o couro utilizado para a confecção desses volumes. Entretanto, ressaltam os pesquisadores, o trabalho do copista era central e intelectual tanto em habilidade manual, como em força do intelecto. Estagiários primeiro teriam que aprender a fazer as letras e notas, de modo a conformar-se exatamente com o estilo dos escritos que estava em uso no momento, e acrescentam que não poderia haver espaço para a individualidade. Como resultado, os escribas ao longo noroeste da Europa produziram obras de regularidade incrível e perfeita legibilidade, relatam os autores. Cópias simples dos textos e da música seria apenas uma fase de produção do manuscrito. Outro trabalho exigente foi o de decorar livros mais importantes com as iniciais elaboradas em letras maiúsculas, em folha de ouro ou tintas coloridas, e ilustrando-as com cenas em miniatura ou iluminando as margens do texto com “*designs*” (GROUT, PALISCA, 2006, p. 40) iluminados. Finalmente, viria efetivamente a compilação, que poderia ser mais ou menos elaborada na costura, como descrevem. Segundo Grout e Palisca, os livros mais importantes foram encerrados em coberturas decorativas, feitas por artesãos especializados e enriquecidos com metais e pedras preciosas. Todo esse trabalho ajudou a manter viva uma valorização generalizada de manuscritos de música, e a criação do que representou tanto esforço e despesa, segundo eles. E para os próprios monges, copiar um livro era considerado como a

oração e o jejum, como uma maneira de manter paixões desordenadas em “*check*” (GROUT, PALISCA, 2006, p. 40). Mas os monges também viram em seu trabalho, que por vezes poderia ser tedioso pelas sucessivas tentativas de se dominar o fazer musical em sua gama de possibilidades, num meio de espalhar a palavra de Deus, ou ainda, uma forma lucrativa de renda.² E, realmente, parece ter servido a ambos...

² O abade de um mosteiro beneditino, importante no século XII, teria dito algo sobre o monge solitário que dedicava sua vida ao *scriptorium* (em oposição ao jardim ou as vinhas). ““Ele não pode levar o arado, então deixe-o tomar a caneta, que é muito mais útil. Nos sulcos ele traça no pergaminho. Ele vai semear as sementes das palavras divinas... Ele vai pregar, sem abrir a boca... E, sem sair de sua clausura, ele vai viajar, longe, por terra e mar” **tradução nossa** – Abade, o Venerável de Cluny, na França, citado por “Jean Leclercq”” **apud** (GROUT, PALISCA, 2006, p. 40), no texto *o Amor da Aprendizagem e do desejo de Deus* [**tradução nossa**].

Figura 21 – Imagens medievais.



As primeiras partituras da história. Todas do medievo. (Foto da foto).
 Fonte: GROUT/PALISCA (2006, p. 37).

Em Grout e Palisca, sobre transmissão de teoria musical grega, analisou-se como o repertório de canto baseou-se em fontes na antiga Israel e nas comunidades cristãs da Síria e Bizâncio; no leste de Milão, Roma e Gália – no

Ocidente. Porém, sobretudo, sobre a sua compreensão desta música, de músicos da igreja, que também se inspiraram na teoria musical e filosofia da Grécia antiga, como se pode ver na análise de Grout e Palisca. Foi durante a Alta Idade Média que esta herança foi recolhida, resumida, modificada, e transmitida para o Ocidente, mais notavelmente por Marciano Capella e, principalmente, por “Boécio” (GROUT, PALISCA, 2006, p. 41). Em um tratado, amplamente lido na Idade Média, conforme Grout e Palisca, *O Casamento de Mercúrio e Filologia* (início do século V), enquanto Marciano descrevera as sete artes liberais, descritas conforme os autores as relacionaram, a saber, como: gramática, dialética, retórica, geometria, aritmética, astronomia e harmônica (música), as três primeiras, as artes verbais passaram a ser chamadas “*trivium*” (GROUT, PALISCA, 2006, p. 42) (três caminhos), e enquanto que as quatro últimas, as disciplinas de matemática, foram chamadas de “*quadrivium*” (GROUT, PALISCA, 2006, p. 42) (quatro caminhos), por Boécio. A seção sobre a música é uma tradução modificada de *De Música*, de Aristides Quintiliano, conforme Grout e Palisca afirmam, em sua pesquisa, que empréstimos pesados de autoridades anteriores eram típicos da escrita erudita, e este quadro desenhou uma realidade que permaneceu durante toda a Idade Média. Boécio foi das autoridades, a mais reverenciada na música da Idade Média, segundo eles. Nascido em uma família aristocrática em Roma, contam os autores, tornou-se cônsul e ministro de Teodorico, governante ostrogodo da Itália, e escreveu sobre filosofia, lógica, teologia, as artes matemáticas – os *Fundamentos da Música (De institutione musica)*, escrito quando Boécio foi um homem jovem, e amplamente copiado e citado para os próximos mil anos, trata a música como parte do *quadrivium* – buscou-se aqui compreender de que forma a Música para Boécio é uma ciência dos números, e relações numéricas e proporções, bem como se determinam intervalos, consonâncias, balanços e equalização, e foi identificado ainda, pelos autores, que Boécio compilou o livro a partir de fontes gregas, principalmente um tratado perdido por Nicômaco, e, o primeiro livro, de “Ptolomeu, *Harmônicos*” (GROUT, PALISCA, 2006, p. 40). Embora os leitores medievais possam não ter percebido o quanto Boécio dependia de outros autores, Grout e Palisca concluem no que eles entenderam que suas declarações repousavam basicamente na fonte do saber matemático grego (teoria musical) – “*Greekmodes*” (GROUT, PALISCA, 2006, p. 41).

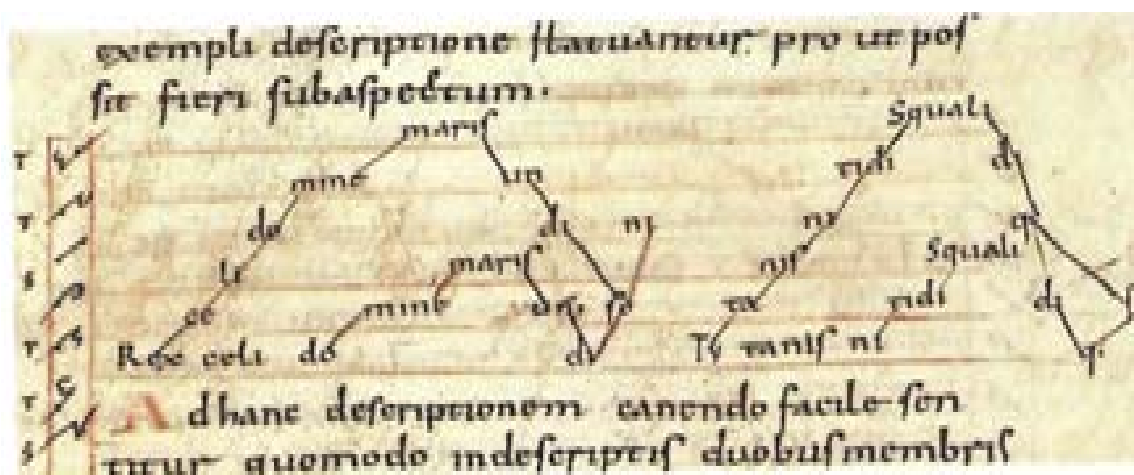
Os autores perceberam que as partes mais originais do livro de Boécio são os capítulos iniciais, onde Boécio divide a música em três tipos. Segundo

eles, o primeiro tipo ele chama de *a música do universo (musica mundana)*, as relações numéricas que controlam o movimento das estrelas e dos planetas, a mudança das estações, e elementos. Em segundo lugar estaria *a música do ser humano (musica humana)*, que harmoniza e unifica o corpo e alma, e suas partes. A última seria a *música instrumental “musica instrumentalis”* (GROUT, PALISCA, 2006, p. 40), música audível produzida por instrumentos ou vozes, que exemplifica os mesmos princípios de ordem, especialmente nas relações numéricas de intervalos musicais. Boécio enfatizou, conforme os autores, a influência da música sobre o caráter humano, no qual se pode assinalar que é mais uma ideia, sobretudo platônica. Como consequência, ele acreditava que a música era importante na educação dos jovens, tanto em seu próprio direito e como uma introdução para mais estudos avançados e filosóficos. Ele valorizava a música, principalmente como objeto de conhecimento e não uma busca prática, portanto, para ele, a música era o estudo dos sons de alta e baixa por meio da razão e os sentidos, e é importante perceber, portanto, que a mística pitagórica nunca deixou de influenciar este campo. Ainda segundo os autores, para Boécio, o filósofo que usou da razão para fazer seus julgamentos sobre a música era o verdadeiro músico, não o cantor ou alguém que compôs canções por instinto. Taffarello identifica que alguns erros matemáticos contribuíram para aumentar místicas já inseridas, gerando novas, no que se refere ao material, de tratados, que Boécio deixara, dentre os mais polêmicos estão os modos gregos, ocultismos, trítomos, enarmonias, cromatismos e outros pontos que o autor domina em detalhes em suas músicas e na pedagogia aplicada e disciplinar...

Sobre teoria e prática, os tratados a partir do século “IX” (GROUT, PALISCA, 2006, p. 43), através da Idade Média, eram mais orientados para questões práticas, aos mencionados anteriormente, e Boécio foi mencionado com reverência, e os fundamentos matemáticos da música que ele transmitiu também foram embasados no tratamento de intervalos, consonâncias e balanços. Mas as discussões de debates de música como uma arte liberal, segundo os autores, não ajudou os músicos da igreja a anotar, ler, classificar, e praticar o *cantochão*, ou improvisar, ou mesmo compor polifonia. Estes tópicos últimos passam a ser agora denominados em *tratados*. Entre os mais importantes tratados estão o anônimo do século “IX, *Musica enchiridis*” (GROUT, PALISCA, 2006, p. 43) (Música em Livro de Mão) e um diálogo de acompanhamento, “*Scholica enchiridis*” (GROUT, PALISCA, 2006, p. 43) (Trechos de Manuais). Conforme os autores, dirigido a estudantes que

aspiravam entrar em ordens clericais, enfatizaram questões práticas sobre a *especulação teórica*. Os autores destacam que *Musica enchiriadis* introduz um sistema para notação de canto, descreve os oito modos em gêneros diatônicos da escala grega (já mostrados em imagens), fornece exercícios para localizar semitons no canto, e explica as consonâncias e suas utilizações para cantar em polifonia. Este foi o tratado mais lido juntamente, depois de Boécio, com o de “Guido de Arezzo, *Micrologus*, 1025-1028” (GROUT, PALISCA, 2006, p. 43), um guia prático para os cantores com notas, intervalos, modos gregos, a composição melódica, a polifonia improvisada em escala, conforme os autores mostram – *Musica enchiriadis*:

Figura 22 - Imagens medievais.

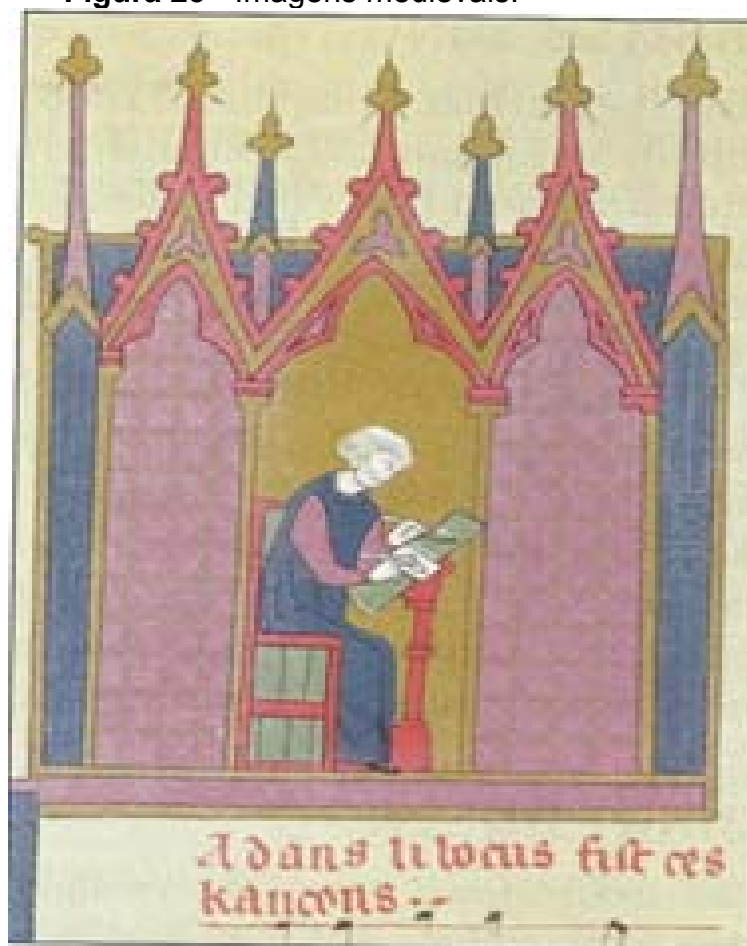


O tratado anônimo que estabeleceu os oito modos gregos medievais. (Foto da foto).
Fonte: GROUT/PALISCA, (2006, p. 90).

Sobre modos litúrgicos, destacam-no componente essencial do currículo para os músicos da igreja, que foi o sistema de modos “gregorianos”. Sistema que evoluiu gradualmente, e os escritores diferem em suas abordagens: na sua forma completa, alcançada por volta do século “XI” (GROUT, PALISCA, 2006, p. 44), o sistema abrangera oito modos, na verdade, fragmentos da verdadeira lógica modal dos gregos antigos. As características principais de cada aspecto do sistema foram nomeadas por *final*, *extensão*, *intervalos*, e modos eram diferenciados pelo arranjo de tons inteiros e meio tons nas relações com o final, a nota principal no modo, e, geralmente, a última nota da melodia, esclarecem Grout e Palisca – cada modo foi emparelhado com outro que compartilhava o mesmo final; há quatro finais,

cada um com uma combinação única de tons e semitons que o rodeiam, na verdade uma lógica muito simples que não esgota todas as possibilidades modais gregas, mas abarcou mais que as descrições exemplificadas dos helenísticos, isoladamente.

Figura 23 - Imagens medievais.



Representação da prática da musicografia medieval (Foto da foto).
Fonte: GROUT/PALISCA, (2006, p. 81).

Assim, os modos que tinham o mesmo fim, diferiam no intervalo: Os modos que tinham numeração ímpar foram chamados *autênticos* e tipicamente cobrem uma gama a partir de uma etapa final, a seguir, a uma oitava acima dela – o modo autêntico estava emparelhado com um modo que foi chamado de *plagal*, de numeração par (frisa-se que, esta, não é mesma noção ou conceito de plagal que Grout e Palisca utilizaram no capítulo anterior para descrever a cognição do saber modal grego na Antiguidade Clássica), que tem a mesma última nota, mas é mais profundo no intervalo, passando de um quarto (ou às vezes um quinto) abaixo do final a uma acima (gerando uma quinta ou a sexta). Já se percebe uma “evolução”...

Os autores fazem compreender como, a princípio, apenas uma alteração cromática foi permitida normalmente: Bb (si bemol) muitas vezes aparece no lugar do B (si) em cânticos que dão destaque ao F (fá), como cânticos nos modos 1, 2, 4, 5 e 6, pelos pressupostos sobre os *trítonos*, já referidos como uma *enarmonia* que surge do *não temperamento*...

Alguns teóricos, explanam os autores, teriam aplicado aos modos gregos e suas relações intervalares exemplificadas (chamadas de espécies) em quinta e quarta, em relação a uma primeira, que possibilita as relações descritas por Cleônidas, nos plagais. Seriam semelhanças incidentais? Incidências do acaso estrutural temporal ou um anseio de igualá-lo no sistema? Percebe-se um legado grego, mas não é sabido, não se explica a objetividade desse esforço, em caso incidental, ou não e o arranjo de tons inteiros e semitons acima de cada um dos quatro finais são únicos, correspondendo a quatro espécies de quinta de Cleônidas, embora por uma ordem diferente, e cada modo é então completado com uma das três espécies de quarta, conforme detêm. Esta forma de olhar para os modos gregos, para os autores esclarece a relação entre o modo “autêntico” e o “plagal” (GROUT, PALISCA, 2006, p. 46), e ajudaria na análise de alguns cantos, e é muito útil para a compreensão da música renascentista que, nesta parte do medievo, já se apresenta, em tendências, do que viria a se consolidar. Na prática, porém, Grout e Palisca afirmam que os modos gregos como usados na Idade Média não eram espécies de oitava (como na lógica completa de Pitágoras em Cleônidas). Foram novas interpretações e, as finalizações, centronizações de nota fundamental, tônica.

Os modos gregos medievais se tornaram um meio para classificar e organizar livros para uso litúrgico, e os autores inserem ainda que muitos cânticos cabiam bem à teoria da oitava em alguns casos, movendo-se dentro da faixa

indicada, demorando-se no intervalo, e fechando no final. “*Viderunt Omnes*” (GROUT, PALISCA, 2006, p. 45) é um bom exemplo. No modo 5, que começa num F (fá) final; sobe para todo o ciclo de um C (dó) intervalar, que predomina na maioria das frases; toca um F (fá) mais “alto”, ou seja, uma oitava acima das últimas três vezes e um E (mi) abaixo do final uma vez, usando toda a gama dos modos gregos medievais e, em algumas alturas, usou B e Bb enarmônicos ou cromáticos, e não modais, portanto, conforme atribuições em desenvolvimento que eram muito recorrentes, mas fecha na final fundamental: para os autores, esse cromatismo era permitido, mas pode-se pressupor que era um devaneio filosófico despropositado no trabalho de modos gregos muito semelhantes entre si que tinham nestas duas notas uma pequena diferença que demandaria a maior atenção. Na maioria das frases que começavam e terminavam em F, ou C, como eram típicos nesses modos específicos. Portanto, nem todas as melodias entoam estar de acordo com a teoria modal grega na prática, mas, eram, na maioria, guiados nela, sobretudo por lógicas.

No século X, os autores supõem que Boécio foi mal revisitado, de “*misreading*” (GROUT, PALISCA, 2006, p. 46), mal lido, mal interpretado e alguns escritores aplicaram erroneamente os nomes dos modos gregos para os modos da igreja. Eles, talvez, se misturaram nos nomes, chamando o modo dórico que se caracterizava por uma terça menor (no termo tonal), no sistema medieval em *hipodórico*, que por sua vez se caracterizava por uma terça maior (utilizando a linguagem tonal moderna não utilizada nem na Antiguidade Clássica e nem na Idade Média), em arranjo das espécies de oitava tal qual em Cleônidas, e movendo-se através dos outros modos, com outros nomes, e estes em ascensão (do grave para o agudo, na representação do tratado), em vez de descender as notas na altura. O conceito de menor e maior, como foi frisado aqui, ainda não eram conhecidos, e isso mostra que seria uma antecipação precursora do que viria, inclusive, a se nomear. Nesta nomenclatura anterior, resultou nos modos plagais que tinham por prefixo no nome de “*hipo*” (GROUT, PALISCA, 2006, p. 46) (do grego, para “abaixo”), adicionado ao nome do modo, que era relacionado ao autêntico. Embora tratados medievais e livros litúrgicos geralmente se refiram aos modos gregos medievais por número, e os nomes gregos tornaram-se a nomenclatura de escolha em livros modernos. É o que mostram Grout e Palisca, a arte medieval representando Boécio.

Figura 24 - Imagens medievais.



Arte medieval representando Boécio e seus manuscritos musicais e experiências semelhantes às de Pitágoras.

(foto da foto).

Fonte: GROUT/PALISCA, (2006, p. 42).

Com base nas leituras até aqui, fica claro que as tentativas teóricas do medievo em associar sua música com a teoria grega antiga, apesar da diferente adequação entre os modos, que foram baseados na final, e intervalos superiores a uma oitava, e o sistema grego, que foi baseado em tetracordes, espécie de oitava, e “*tonoi*” (GROUT, PALISCA, 2006, p. 44), mostram o quanto era importante para os estudiosos medievais aterrar seu trabalho na tradição grega examinada e mais: segundo os autores, para facilitar o solfejo, Guido de Arezzo introduziu um conjunto de sílabas correspondentes ao padrão de tons e semitons na sucessão CDEFGA (dó, ré, mi fá, sol, lá) que no caso grego era idêntico, mas começando pela ré. Note aonde faltou o “B” (GROUT, PALISCA, 2006, p. 45) (si), porque foi assim mesmo. Ele observou que as primeiras seis frases do hino *Ut Queant Laxis* começaram nessas notas em ordem ascendente, conforme eles. Seguindo os autores, Guido ajudou a localizar os semitons no canto: apenas o intervalo entre mi e fá foi um semitom, e todos os outros eram tons inteiros. Além disso, os autores acrescentam

que incluía todos os quatro finais dos modos mais um tom em cada extremidade, de modo que poderia ser usado para ensinar o padrão de tons inteiros e as metades nas escalas de todo o final de cada um dos modos. Guido criou o padrão de seis etapas em um sistema de *hexacorde*, orientação que foi mantida por seus seguidores, o que contrapõe ao grego, que são dois tetracordes superpostos, conforme ilustram os autores, o que teria ampliado a exemplificação dos intervalos descritos pelos gregos e o ponto não trabalhado de um semitom lógico, que não foi abordado em detalhe pelos gregos, tal qual foi trabalhado em Guido. Apenas dois semitons ocorrem na lógica diatônica: Com E (mi) e F (fá), B (si) e C (dó), no retorno final. Este sinal “evoluiu” para o sustenido, bemol (acidentes) e bequadro (suspensão dos acidentes), detalharam. Portanto, a dificuldade de lidar com o semitom do si bemol e si natural, nos dois modos muitos semelhantes, os mais semelhantes, talvez (C (dó) e F (fá), parece ter sido a regra na omissão da nota si, que passou a ser associada, em forma de lenda ao demônio, principalmente nas historiografias posteriores que analisaram a falta desta nota, e endossaram a teoria do trítono. Sistemáticamente em termos de afinação, este mau cruzamento poderia se dar também com uma afinação não temperada, em que se afina as notas puramente e o quociente dessa lógica tende a gerar este trítono em algum lugar, alguma nota específica do instrumento musical, ou mesmo ao cantar utilizando as mesmas noções de harmonia pura em sequência, o que seria uma nota executada desafinada. Esta é a dupla personalidade (ou até mesmo tripla) da *coma pitagórica*, o *trítono do diabo*, ou a *nota do lobo*, pois ela se dá relativa à técnica de afinação de instrumento musical, mentalmente no trabalho de voz resultante de um cantor(a), ou ainda, em um mal cruzamento de harmonia na relação de modos, mesmo com temperamento na afinação, os trabalhos mentais pode desencadear neste produto acidentalmente. Pode-se afirmar: mais lendas se desmistificam – máscaras caem. Além disso, na pós-modernidade, este conceito já se rompeu, e o trítono é um ornamento em muitos casos, sendo acidental, ou consciente, é mais um efeito. Elimar enfatiza que essa é uma informação chave para identificar o tipo de *hexacorde* (*Durum*, *Mollum* ou *Naturaliter*) e indicam a posição “geográfica” do intervalo mi-fá – que é o único semitom existente nesses modos, porque neste caso se tornara menos inconfundível e comum, tanto ao campo dos modos em C (dó) quanto ao campo dos modos em F(fá) que possuem este mesmo semitom. Já o outro semitom, que destoava antes da *finalis*, o da sensível, ou seja, a si (B) para dó

(C) resolver a tônica, como se fosse assimilado ao campo de fá (F), poderia trazer a impressão de não ter lógica no caso em que não se dá a atenção que é distinta, ou seja, nesse campo, o semitom é o bemol do B (si) que no campo de C (dó) caracterizaria um cromatismo, e não um modo grego. O que atualmente se conhece como *semitom de si-dó* não existiria oficialmente desde os tratados, até o século XVI; segundo Elimar, com Glareano surgem outras abordagens ainda mais evoluídas da lógica dos modos gregos, (classificados com outros nomes para suas formas lógicas originais, e mais pontos não tratados ou não encontrados) e no jônio, eólio e lócrio, conclui-se esta relação intervalar – o si/dó - que sempre foi substituída pelo único mi-fá no tocante aos semitons possíveis. Essa é uma configuração que permanece até hoje no estudo de modos gregos. Lembrando que se entenderá o suíço (ou belga) Glareano, por volta de 1700, que será tratado mais adiante como o elo do modal grego e a assimilação simplificada dos modos menor e maior, popularmente enquadrados em padrões tonais básicos. Veja, ou, toque, agora, isto:

Figura 25 - Sistema de Hexacorde.



Representação, em partitura, do sistema hexarcordial de Guido d'Arezzo. (Foto da foto).
Fonte: GROUT/PALISCA (2006, p. 47).

O modo de base descrito por teóricos medievais estenderá a partir de G a G (sol a sol) (escrito como *gama*, a letra grega), e dentro desta faixa, cada nota foi nomeada pela sua letra e à posição que ocupava dentro do(s) hexacorde(s) a que pertencia(m). Por exemplo, na passagem de *Viderunt omnes*, uma mudança foi feita pelo processo chamado de mutação, de “*mutare*” (GROUT, PALISCA, 2006, p. 45), que era um semitom, diga-se, enarmônico, ou, cromático, ou, “trítono do diabo”.

Figura 26 - Imagens medievais.

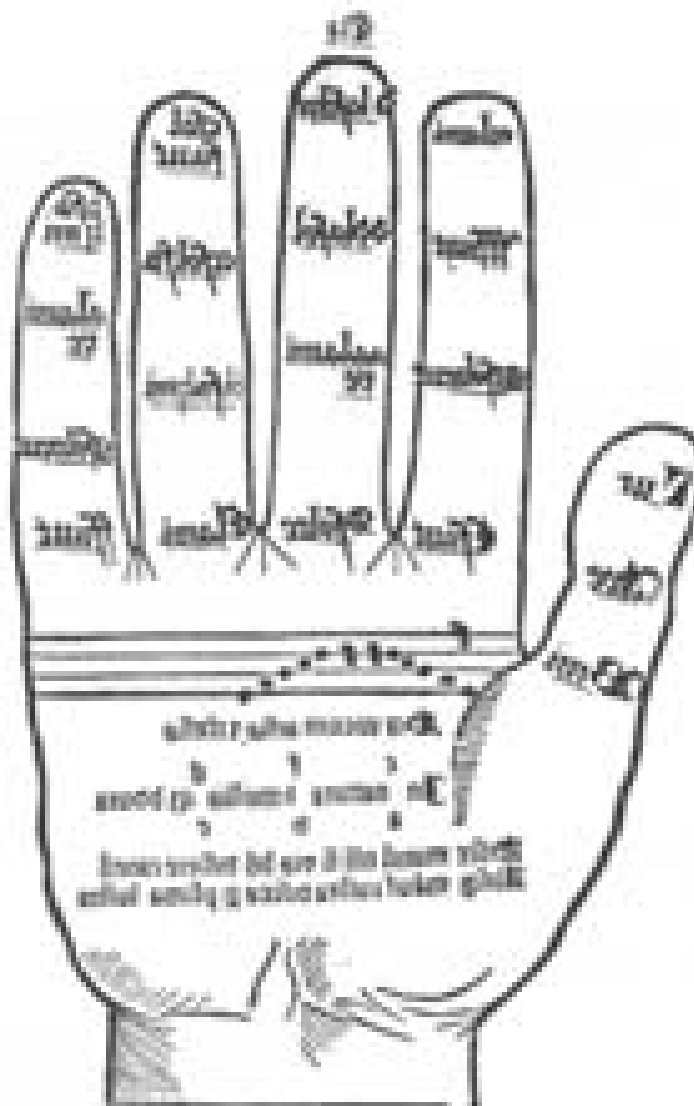


A dominação da teoria musical pelos teóricos e clérigos empiristas representada em arte (foto da foto).

Fonte: GROUT/PALISCA (2006, p. 43).

Seguidores de Guido desenvolveram uma ajuda pedagógica chamada de "*mão guidoniana*": os alunos foram ensinados a cantar intervalos como o professor apontou com o dedo indicador da mão direita para diferentes articulações da mão esquerda aberta, e cada conjunto representava uma das vinte notas do sistema, qualquer outra nota, tal como "F" (GROUT, PALISCA, 2006, p. 45) sustenido (acidental) – foi considerado como sendo fora da mão – o já visto trítono:

Figura 27 - Imagens medievais.



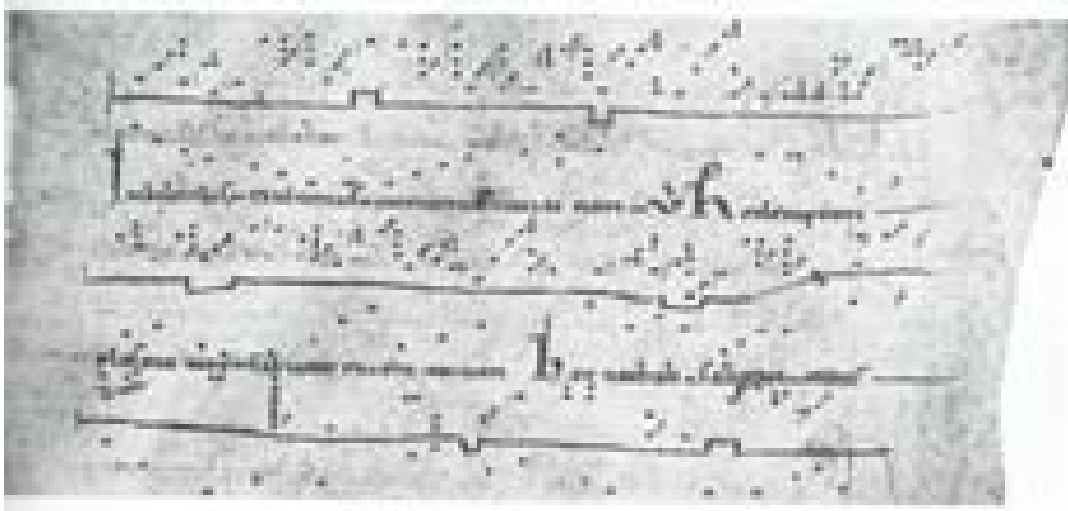
A mão de Guido, uma curiosa tentativa de técnica de memorização musical de conceitos. (foto da foto).

Fonte: GROUT/PALISCA (2006, p. 48).

A "*Guidonian Hand*" (GROUT, PALISCA, 2006, p. 47), um dispositivo mnemônico utilizado para a localização dos campos do sistema de hexacorde,

apontou, originalmente, conforme os autores, para as articulações da mão esquerda. Notas são dispostas em espiral para a esquerda, começando com a nota mais baixa, dó (*gama ut*) na ponta do polegar, em toda a base de cada dedo, no dedo mínimo, através das pontas, para baixo, no dedo indicador, e em torno das articulações intermediárias dos dedos médios e das extremidades, e segundo Grout e Palisca, isto colocou os semitons entre E (mi) e F (fá), os intervalos mais importantes para localizar, próximo dos cantos do lado: entre a base do polegar e do dedo indicador, na base dos terceiro e quarto dedos e as pontas das juntas superiores dos dedos exteriores. É um exemplo da criatividade de invenção de notação, que leva a levantar a questão da dificuldade imposta à aprendizagem pela variedade de métodos de ensino e linguagem, frente à mesma lógica tão simples, se é que se pode acreditar nessa simplicidade um leigo, que desistiu de aprender música por causa de alguma linguagem específica que achara complexa. Guido se gabou de que ele poderia formar um cantor perfeitamente num período de um a no máximo dois anos, em vez de 10 ou mais, o que incisivamente mostra a mudança de três séculos antes, quando tudo era música, aprendia-se de ouvido e mnemotécnica praticável, e menos complicadora em teoria. É claro que a sensação de facilidade de quem estudou por anos isso, tal qual deve ter ocorrido com Guido ou Boécio, não seria tão facilmente assimilável pelos leigos, como poderia supor Guido D'Arezzo. Mais importante que isso nesse processo, para a História, é poder visualizar as transformações sobreviventes das fontes materiais arqueológicas que a compõem. Elimar ressalta essa diferença de uso da memória que vem dos povos orientais, onde, até hoje se ensina desta maneira como método de ensino oficial (vide Índia, e países onde a escrita musical não tem a mesma função que a cultura ocidental, e que foi um tema de maior detalhamento de José Miguel Wisnick, da Música da USP, numa abordagem modal detalhada, e, que conta com os modais de outros povos)...

Figura 28 - Imagens medievais.



Polifonia. (Foto da foto).

Fonte: GROUT/PALISCA (2006, p. 93).

Apesar do desaparecimento virtual da música grega antiga até a sua recuperação na Renascença, os aspectos do pensamento grego influenciaram a música da igreja medieval e a teoria musical, segundo Grout e Palisca, e músicos renascentistas e barrocos reviveram conceitos gregos para criar novos métodos e gêneros, incluindo ópera, enquanto citando Platão e Aristóteles, em defesa de suas inovações. Incluem compositores de ópera como Christoph Willibald Gluck, no século XVIII, dentre outros que se estudarão, olharam para trás, nas tragédias gregas como modelos de como usar a música para transmitir drama. Na verdade, seguindo o raciocínio de Elimar, a fonte de inspiração para estes modelos foram a identidade psicológica humana e não apenas os modos gregos, embora este conhecimento tenha deixado sua influência difusa na arte musical, e, atento em detalhes no próximo capítulo. Todo o legado helênico e pré-helênico que influencia, inspira, e motiva o ser humano, é justamente esta questão, essencial, a de paixões e sentimentos que não mudam e se perpetuam através dos tempos. A música grega tinha finalidade de entretenimento ou função ritual, e assim sendo, o *Drama* era o *Teatro*, muito mais importante que a música, apesar desta ser entendida/usada a mais fins no contexto, relação esta, de como usar a música para transmitir o drama, vem da *teoria dos afetos*, no *barroco*, dimensionam os autores, desde a *camerata bardi*, que se baseava em uma linguagem associada ao som – oriunda, sim, dos gregos, mas com outros propósitos – e reforçada com Descartes – em *As paixões da*

Alma – Gluck já era considerado um barroco tardio de transição para o novo gênero clássico, que como representantes tem Mozart, Joseph Haydn, a fase clássica de Beethoven, e por aí vai. *Renascimento* é a designação de um período em que estas características eram bem conhecidas também, usando a música para representar as paixões, bastando notar "madrigalismos" de Cláudio Monteverdi e de compositores anteriores como Claude Le Jeune, e outros que serão vistos detalhes com fundamentação de Grout e Palisca. Todavia, o século XX, é o tempo em que, segundo eles, compositores como Oliver Messiaen e Harry Partch reviveram modos diversos, incluindo os gregos, além de sistemas de afinação, e, apesar da música antiga ainda ser pouco estudada, atuais conceitos musicais incidem na forma de pensar dos antigos escritores gregos, a partir dos modos diatônicos no piano para o uso da música na educação do jovem e debates sobre efeitos ético/morais da música, e os gregos ainda permanecem em meio a contemporaneidade, e é possível reencontrá-los. Elimar confirma que existem muitas formas de informação atualmente (*Internet*), mas nem todas têm uma confiabilidade adequada, na qual se corre o risco de perpetuar um conhecimento equivocado, inclusive, como pensa o medievalista, já ocorria na Idade Média – sem *Internet*! Acrescenta o autor, a necessidade de expor em debate, de maneira crítica, essa repetição que traz apenas a perpetuação de erros e confusões que nada servem. Para ele, este seria um conhecimento nulo, e, que, não serviria a ninguém. E esta pesquisa começa a se cumprir no sentido de que, com resultados parciais, já se desmistificou diversas lendas, criteriosamente selecionou os temas, conceitos e personagens históricos, sujeitos humanos, e parte-se, neste momento, efetivamente, rumo a conclusão deste capítulo, abordando outras esferas da cultura medieval, e atento às transformações e tendências que culminariam no enfraquecimento da igreja e do renascimento dos valores gregos na arte, como forma de um movimento de sucessão natural dos fatos, uma vez que a cultura dominante perseguidora, passará a ser perseguida, e diversos valores se inverteriam daí em diante, passando pela Revolução Francesa...

Figura 29 - Imagens medievais.



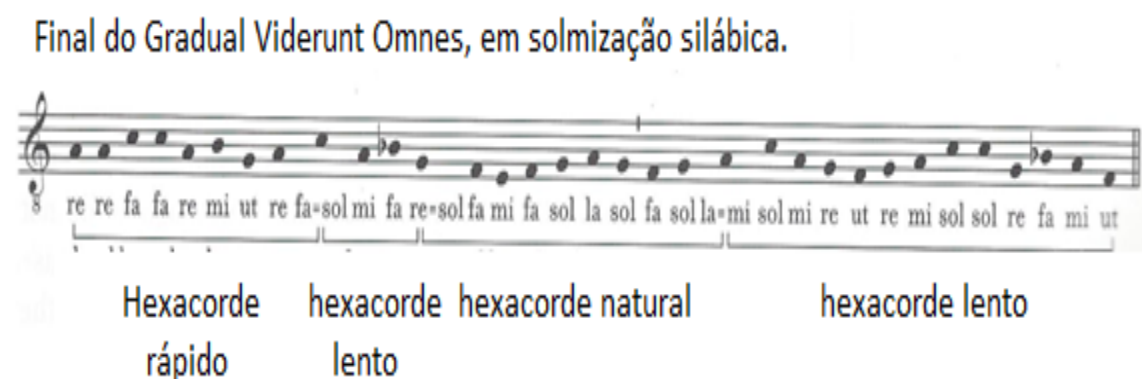
Arte de manuscritos medievais e escola de cantores religiosos. (foto da foto).

Fonte: GROUT/PALISCA (2006, p. 97).

A adoção pela Igreja ocidental dos oito modos popularizados, com base nos “*echoi*” (GROUT, PALISCA, 2006, p. 49) do canto bizantino, mostra tanto a ligação com a igreja oriental em um desejo de sistematizar e classificar o vasto repertório da prática cultural do canto como em preservar esse repertório, por sua vez, o que levou a notação da chamada solmização, segundo os autores, o que seria tornar a prática natural e efetiva, que floresceu ao longo dos séculos da Alta e Baixa Idade Média. Segundo os autores, ela ainda faz parte da vida musical, sobretudo do Ocidente, até mesmo nos cantos mais profanos, o que também faz compreender bem a todo este contexto. A notação ocidental legada dos gregos nestes períodos tem sido utilizada, com mais ou menos transformações, em torno de um milênio, incluindo as linhas típicas das partituras que se consolidaram no período moderno, claves e notas colocadas no texto, sobrepostas, e dispostas de forma que as notas mais altas indicam tons altos, e conforme indicaram os autores, também nas imagens analisadas. A invenção de uma notação que poderia decodificar o andamento rítmico com precisão, e que poderia ser lido à primeira vista, foi decisiva na constituição posterior da música ocidental erudita, mais do que outras tradições musicais, que não é apenas tocada de ouvido e memória, mas por escrita e leitura. Na verdade, a notação diferencia as práticas culturais por assimilações cognitivas distintas, razão pela qual existe mais de mil anos de música até que esta

transformação pudesse ser conhecida pela História Moderna e Contemporânea, mas ainda se pode executar e ouvir modos gregos semelhantes à prática antiga, e por isso que dissertações como esta podem ser escritas, para esclarecer a *história dos modos gregos*. Quase tão importante, a codificação do canto gregoriano, e sua difusão em notação, tornou a base para grande parte da música do século IX ao longo dos séculos, até o XVI, dimensionam os autores. Que estes eventos ocorreram sob os francos foi uma constatação significativa na historiografia estudada, cultural e politicamente, uma vez que o império de Carlos Magno era o centro político e cultural da Europa ocidental, segundo os autores. Desde este contexto causal até ao longo do século XIV, Grout e Palisca destacam que os desenvolvimentos mais importantes da música europeia tiveram lugar nesse território geopolítico, uma vez por ele governado, e que se notou grande influência...

Figura 30 – Solmização.



Solmização representada em partitura. Este é um exemplo simples de aplicação modal grega para a voz. Altos, baixos, centronizando em volta de uma tônica, se repetem, e são a principal característica até hoje, mesmo nos cantores profanos e na harmonia de conjuntos vocálicos e/ou aliados a conjuntos instrumentais. (foto da foto).

Fonte: GROUT/PALISCA (2006, p. 47).

A “*musica ficta*” (GROUT, PALISCA, 2006, p. 144), já lembrada aqui por Elimar, foi muitas vezes utilizada em *cadências*, conforme Grout e Palisca. Teóricos, compositores e cantores concordaram que com a prática de grupo, de uma música coletiva, e não individualmente realizada, propiciava-se uma melhor visualização do conceito que vem se propagando mais na música ocidental, e, portanto, de derivação dos modos gregos, o de escala maior e menor, na relação

das *terças* (ou *terceiras*). Nas palavras de “Prosdócimo” (GROUT, PALISCA, 2006, p. 144), parafraseadas, “o mais perto que a consonância imperfeita se aproxima do ideal que pretende atingir, maior perfeito, torna-se a harmonia resultante”, conseqüentemente assim, cadências extremamente modais gregas foram tipicamente alteradas, e as últimas destas cadências foram a maior característica do som dos séculos XIV – e XV. Por exemplo, cadências de G (sol) e C (dó) foram alteradas da maneira que já descrito (macetes), e em cadências sobre E (mi), no entanto, para os autores, os intervalos de penúltimas já eram do tamanho certo, e nenhuma simplificação foi necessária. Nesse contexto é que os modos gregos deixam de ser trabalhados “diretamente”, e passam a ser “bloqueados”, de encadeamentos chapados, no formato semelhante de coleção de *acordes* e não de relações diatônicas isoladas ou colecionáveis idem, como ocorre das diferenças entre partituras predominantemente modais gregas e outras, predominantemente mais tonais, dentre os principais músicos clássicos. Cadências como estas, em que a voz mais baixa desce por um semitom e a voz superior sobe um tom inteiro, são chamados majoritariamente de cadências frígias, uma vez que eles ocorrem naturalmente no modo frígio medieval, que também pode ocorrer em B (si) ou A (lá), e pode ter tanto a relação maior ou menor, popularizando e convencionando esta prática mais recente da Bélgica (Glareano), conforme os autores apontam, e se verá melhor, nos próximos capítulos, e, auxiliados por artigos da academia brasileira. Seria uma facilitação para o aprendizado da prática musical, e que deve ter iniciado a popularização do violão, ou o surgimento do piano, com novos métodos explicativos que permitem uma música tanto individual quanto coletiva, permitindo *base* e *solo*, e facilitando ambas, individualmente, transformando a prática cultural dos modos gregos, não a extinguindo, no entanto, mas, e somente, tratando-as de forma indireta, sem muita reflexão sobre suas relações intervalares (filosóficas), e refletindo apenas alguns nuances de relações modais gregas, a saber, a escala maior e menor, uma das simplificações desta música, e que passará por outras transformações no tempo do barroco, com alterações sistematizadas por Johann Sebastian Bach, na música erudita da modernidade, produzindo revoluções futuras.

Figura 31 – Imagens medievais.



Partitura medieval. (foto da foto).

Fonte: GROUT/PALISCA (2006, p. 101).

Muito pouco se sabe sobre práticas musicais entre servos e nobres. E a igreja foi a maior detentora da escrita e da teoria e prática que se conhece, sobrevivendo poucos rastros de trovadores populares e sinais da prática lúdica na nobreza, que deveria também legar modos gregos em forma de oralidade, em um âmbito mais popular e menos clérigo erudito, ou mesmo clássico. Sabe-se, contudo, que eram oito modos exemplificados, a prática cultural permaneceu, novos tratamentos foram dados, já elucidados, tal qual a nota de sustentação do chamado tenor para contribuir com o uso de modos gregos em polifonia, a extensão grave e aguda, e os conceitos de *solmização*, *centronização* e *finalis*. Além de assimilações de *campos harmônicos*, fazendo imaginar que no campo popular, estas noções deveriam fazer semelhantes a práticas que poderiam se caracterizar *tonais*. Mas é claro que muito desta música popular, também deveria associar-se ao *modal grego*.

Visto em detalhes o fenômeno modal grego na Alta e Baixa Idade Média. Sobretudo, transformações, nos séculos XIII e XIV, na chamada *Ars Antiqua*. Destaque para a Escola de Notre Dame (E.N.D.), com Philippe de Vitry, Léonin

Pérotin e Jacques de Liegi. Viu-se que como no mundo antigo, os medievais também possuíam uma grafia musical *diastêmica* e uma *alfabética*. Portanto, apenas *Seikilos* e *Orestes* não garantem um “tonal antigo” como pode sugerir a Idade Média, ainda que em teoria complexa e mesmo sobre noções complexas sobre a coma pitagórica, esta pesquisa nada pode provar com documentos históricos ou arqueológicos, apenas uma possibilidade de anéis de tradição, ou mais uma lenda que é difundida. Ou seja, destacam-se as transformações medievais, pelo menos em termos de matéria histórica, que assegura tais interpretações no tempo/espço, o de identificar um uso, até então incomum para a história que se conhece vinda dos gregos e outros antigos, de polifonia; o que culminou também numa dificuldade de se precisar se a revolução tonal teria iniciado na Idade Média ou na Idade Moderna, em um paradigma semelhante ao fazer historiográfico moderno e pós-moderno, mais evidente aos historiadores, e constitui um paradigma medieval e moderno, além de remeter, em uma camada ainda mais abstrata, a um paradigma antigo e medieval, já que há indícios do início dessa transformação mais relacionada à renascença, menos tratada nas fontes medievais disponíveis, também antigas. Outra grande transformação, que não poderia ser esquecida, foi uma nova concepção dada aos modos rítmicos, quando surgem símbolos típicos dos compassos das partituras mais modernas, que não são o objeto particular desta pesquisa, não serão ademais detalhadas, por fugir ao recorte do objeto modal grego, que se caracteriza melodicamente, e a rítmica, ainda que item da harmonia, trabalha menos nesse âmbito modal (apenas percussões com frequência acima de 14Mhz)...

Além de uma breve seleção do repertório medieval interpretado, tratar-se-á sumariamente das músicas do gênero popular que ficou conhecido como *trovadorismo*, tido como modal grego, mas também com algumas características do que veio a ser transformado paulatinamente no *tonal* pela *Ars Nova*. Dentre os trovadores medievais, sabe-se da existência de compositores e intérpretes de poesia lírica em que, a teoria era de que, eram tanto de classes sociais nobres, os mais conhecidos por trovadores, enquanto que os menestrelis e jograis eram tidos como os das classes mais baixas. Há cerca de onze teorias diferentes para as origens desse movimento artístico popular, e a maioria concentra sua gênese na Occitania, no norte da Alemanha, se espalhando para a França, Espanha, Itália, chegando até a Grécia. Movimentos relacionados foram o *Minnesang*, na Alemanha, o trovadorismo galego português, trovadores no norte da França, e relata-se que

apresentações teriam ocorrido em âmbitos privados e públicos, em praças e castelos. Sobre os jograis não se sabe nada. Só relatos totalmente indiretos. Amor, o principal tema trovadoresco, era imortalizado na nova estética do *refrão*, e compunha *cantigas de amigo* (amor velado), *escárnio*, e *maldizer*, tal qual se conheceu na literatura portuguesa, e os gêneros mais conhecidos eram o *canço*, o *sirventes* e o *tensos*. Serão vistos os principais sujeitos e obras medievais citadas, lembrando que se tratará de uma seleção, não todas, mas, lembradas pelos autores.

O repertório que se pode ouvir das músicas mais conhecidas do período medieval, dentre as eclesiásticas e as populares, são todas interpretadas proximamente e em grande parte de consenso em teoria musical, papirologia, etc. e dão certa precisão para o que se cantava naquele tempo, ainda que talvez nunca numa exatidão, e, isso é impossível (Tucídides). Gravadas por diversos grupos, estão amplamente disseminadas na rede mundial de computadores e podem ser ouvidas várias de suas interpretações. Dentre os cantos da igreja, se pode linearizar: os seguintes cantos gregorianos: *Deus Meus (tract Deus)*, *O Gradual Viderunt Omnes*, do dia do natal, *Office Psalm, Dixit Dominus, Psalm 109 (110)*, *Office Antiphon, Tecum Principium, Hymn, Christe Redemptor Omnium, Communion, Viderunt Omnes, Alleluia Dies Sanctificatus, The Credo, The Sanctus, The Introit Anthiphon for Christmas Day, Quem Queritis in Presepe, Victimae Paschali Laudes, Play of Daniel, The Slaughtering of the Innocents, Ordo Virtutum* de Hildegard de Bingen, *Virtues, Chant* (monges beneditinos de Santo Domingo de Silos, Espanha).

Há canções de *trovadores*, *menestréis* e *jograis*, por exemplo: as *Canções de Goliard*, a *Canção de Geste*, *Old English Beowulf*, *The Norse Eddas*, *German Song of the Nibelungs*, *Bardos Celtas*, as canções de Guillaume IX, duque de Quitaine, *A Chantar*, de Condessa de Dia, *CanVei La Lauzeta Mover*, de Bernart de Ventador, *Canções de Casamento Robins M'aime* de Rondeu, *Cantigas de Santa Maria*, *Non Sofre Santa Maria*, *Royal Estampies*, o manuscrito de Duroi Hekne, *Canção da Palestina*, de Walther Von Der Vöselweide (*Palestina Lied*). Uma linda trova: *Chzôct Mir Einen Valken*. Muitas cantigas eram organizadas em “*song books*”. Uma cantiga de amigo mais conhecida seria *Ensemble Triphon*, de Martin Codax. Há, dentre as de amigo, de escárnio e maldizer, obras que podem ser divididas em três estilos: o *Trobar Leu* (Luz), *Trobar Ric* (Rico) e o *Clustrobar* (Fechado) (respectivamente, tidas como as mais célebres), *Chrétien de Troyes D'Amors Qui*

M'a Tolua A Moi de Rudel Ynlaya (simples e delicada), *Non Ferm Voler Que' El Corn Intra*, Arnaut Daniel, *Pax In Nonimi Domini*, Marcabru (irônicas), do ano 900 ao 1300.

Outras obras eclesiásticas posteriores incluem os cantos de um rei, Ricardo I “Cabeça de Leão” com *Alleluia Justus Ut Palma*, o anônimo *Music Enchiarise Scholica Enchiriadis*, o *Organum* livre em *Ad Organum Faciendum In Arboris/Tuba Sacre Fidei/Virgo Sum*. Philippe de Vitry e Guillaume de Machaut foram compositores importantes de Missas dos Círculos de Notre Dame, com a *Messe de Nostre Dame*, *Machaut's Rose*, *Liz*, *Printemps*, *Verdure*. Além de Johannes Ciconia e *Beginning of Sus Une Fontaine*, Franscesco Landini e *Non Avra Pieta*, Jacopo da Bologna e o *Madrigal Fenice Fú*, Girardello, e *TostoChei' Alba Firenze's Caccia*. Léonie Pérotin e Guillaume de Machaut foram importantes compositores que inovaram a polifonia no gradual mais antigo dos medievais no início da renascença, o *Viderunt Omnes*. É possível comparar este mesmo gradual em tempos distintos, a primeira versão na Alta Idade Média, e a segunda, na Baixa Idade Média, com novas polifonias de Pérotin, bem mais tonais, o que pode resultar numa sensação fantástica de temporalidade imaginada, o que “levaria” ao espírito de duas épocas...

Relacionados a este período da Baixa Idade Média, crescente *Jubilemos*, *Exaltemos*, *Dominus*, *Ave Virgum Virginum*, *Factum Est Salutare/Dominus*, *Super Te Ierusalem/Sed Fulsit Viginitas*, Fragmentos de Worcester, *Adam De La Halle*, *De Ma Dame Vients/Dieus*, *Comment Dominus*, e Porroie/Omnes. Dentre os trovadores, acrescentam-se Petrus de Cruce, e *Aucunt Ont Trouvé/ Lon C Tans/Annuntiantes*. E, por fim, *Sumeris Incumenin*. Seleccionadas por Grout e Palisca, nesta lista possuem as referências mais concretas da maior quantidade de música modal grega do período especificado “medieval”, frisando que também é antigo ao tempo presente, ao mesmo tempo em que já se modernizava. Antiguidade é o tempo que fornece menos interpretações, duas delas, já vistas, para o *Epitáfio de Seikilos* e *Valsa de Orestes*, além da Canção babilônica de *Ugarit* que os californianos defendem ser o “modal grego” pelo lado babilônico. E mesmo, as notações propostas são mais controversas, desconexas com a teoria da música mnemotécnica e a tradição modal grega que parece demonstrar não terem se orientado, na Antiguidade, por este tipo de notação, que é, para dificultar ainda mais, cheio de lacunas que não existe um consenso de reprodução de uma precisão do que se ouvia na Antiguidade apenas pelas fontes sobreviventes. Há, portanto, neste repertório medieval, a maior precisão, dentre músicas mais antigas, do fenômeno

modal grego predominante. Ir-se-á agora em direção à renascença, e se verá que, daí em diante, predomina o gênero diatônico, ou seja, o modal grego, e ampliam-se as experimentações na sociologia das alturas dos modos gregos, que sempre permanecem, embora numa ampliação fenomenal de notação e partituras diversas que vão ocorrer, e que, se compreenderá, não extingue o objeto modal grego, apenas o categoriza como um ramo próprio, que está presente em quase toda a música Ocidental, e para tanto, nos próximos capítulos deter-se-iria aos valores gregos que renascem e quais os principais artífices nessa perspectiva: alguns teóricos da música deste período. E, mais adiante, nos outros capítulos, estudar-se-á Filosofia Clássica e História Metódica, Científica, Poética e Cultural. René Descartes em *Paixões da Alma*, *Discurso do Método* e *Metafísica*, não aborda os modos gregos em seu contexto, porém chegando bem próximo a uma disseminação desse campo do conhecimento em caráter de legado para a contemporaneidade, filosoficamente. *Paideia* é uma famosa obra do Filólogo alemão Werner W. Jaeger e que contém um capítulo dedicado ao pitagorismo. E os modos gregos, e no brilhante *Curso de Estética*, de Georg W. F. Hegel há um capítulo relacionável a modos gregos. Paralelamente, há um capítulo sobre modos gregos: Arthur Schopenhauer. Nietzsche e aspectos de sua primeira obra peculiar, sobre os gregos, enriquecem este trabalho, além do belo em Kant, e, Theodor W. Adorno, com sua crítica à indústria cultural. Com a base de historiadores culturais na metodologia, e historiografia sobre modos gregos das últimas décadas. O repertório medieval chama mais atenção neste trabalho, no entanto, não se preocupará em compor um repertório da modernidade e da contemporaneidade, pois com o advento da eletrônica, da computação e da indústria fonográfica, ocorre uma ampliação desse repertório, quando se seleciona alguns gregos e brasileiros, e ocidentais a iluminarem. Porque é muito mais complexo separar o que é modal e tonal moderno, e compreender-se-á porque este seria um trabalho ardiloso, e demasiadamente pós-moderno. O que deve se pontuar é que os gêneros diatônicos, enarmônicos e cromáticos, sobretudo os diatônicos, que caracterizam os modos gregos, permanecem com sua lógica fundadora em quase cem por cento do repertório da música ocidental e, salvo raras exceções, o esforço deu-se nesse sentido. Como este repertório é muito grande, a preocupação maior será com os filósofos e historiadores, e quanto à seleção de compositores, esta talvez se faça despretensiosamente, podendo elencar suas músicas de variadas estéticas e

gostos, discussões que também se verão filosóficas, e se tornando impossível de não esquecer uma série dos mesmos, dentre os lembrados. Portanto serão apenas exemplos, um critério maior estará nos compositores reconhecidos como modais gregos no século XX, dentre os quais trechos de Bela Bartók, e não são muitos. Ver-se-á, portanto, com a mente aberta para música independente de vaidades estéticas. Discussões sobre o belo serão filosóficas, elas pode tomar dimensão de consenso, dentro de padrões de exigências de bom gosto em Kant, mas nunca será total, e abarcará *música clássica* e *música popular* em geral, sem restrições. Os exemplos tomados são subjetivos, e escassos, e não trataram diretamente sobre pontos do objeto desta história, exceto em Hegel, Schopenhauer, Jaeger e Nietzsche. Exemplificando, se terá algumas passagens marcantes e exemplos de modos gregos para ilustrar a história modal grega. Este é o objetivo final, trabalhando inclusive os compositores modais gregos considerados mais célebres, talvez, até denominados, a certo modo, clássicos. Compreender-se-á também, com base no estruturalismo do antropólogo Lévi-Strauss, que tratou dos modos gregos, e cunhou o termo modal, a impossibilidade de abarcar tamanho de repertório, que demandaria uma arquivística complexa que nem as maiores emissoras de rádio sequer conseguiriam, incluindo conteúdos que possam ter passado discretos no cinema e nas literaturas. E não se fará uma seleção de obras da música clássica, pois mesmo que já estejam se tornando antigas hoje de uma modernidade cada vez mais distante, são inúmeras, diversificadas e complexas. E não faria sentido analisar suas partituras em detalhes, pela fusão tonal/modal grego, que oculta o elemento modal grego de forma a entender que ele existe, mas que é impossível sua análise em profundidade, uma vez que é difícil separar as linguagens, seja pelo ouvido, ou, seja pelos – *códigos musicográficos*. Aprofundar-se-ão nesses nuances do que seria essa ciência ocultada, e por quê. E no rumo ao *Renascentismo*, a História continua...

Figuras 32 e 33 – Imagens medievais.



Musica popular na Idade Média. As únicas sem partituras, o que sugere mnemotécnica modal grega e já tonal (Foto da foto).
Fonte: GROUT/PALISCA (2006, p. 76-84).

CAPÍTULO 3

OS MODOS GREGOS NA RENASCENÇA

Serão apresentados aqui os maiores expoentes da história da música influenciada pela cultura grega desde o início do quinhentismo, e quando houver relação com modos gregos, serão tratados ponto a ponto, com a fundamentação de Grout e Palisca. Revisitações de sua cultura nunca deixaram de ocorrer em todos os séculos até o século XX. Do século XXI há pouco conteúdo encontrado, portanto, as fontes existem. Principalmente do final do século XX, e são incontável acervo, mas até lá, muito ocorreu nos séculos XV, XVI, XVII, XVIII e XIX...

Com base em Grout e Palisca, os europeus, nos séculos “XV” e “XVI” (GROUT, PALISCA, 2006, p. 148), haviam combinado uma redescoberta do conhecimento antigo com novas descobertas e inovações para a produção de, conforme os autores consideraram, uma espécie florescimento da *cultura* e das *artes* que ficou conhecida como *Renascimento*. Segundo os autores, as mudanças na música eram de longo alcance. Respondiam a um crescente interesse em agradar os sentidos: os músicos desenvolveram um novo tipo de contraponto, com dissonâncias rigorosas e utilização generalizada “de doces sonoridades”, segundo os autores, e eles criaram novos métodos para escrever música polifônica, que incluiu uma maior igualdade entre as vozes, texturas mais variadas que inclui imitação em homofonia, uma rica polifonia e novas formas de material, e uma nova reformulação, criada, e emprestada. Nesse sentido, os autores relatam que teóricos e músicos renascentistas liam textos gregos antigos que exaltavam a música como parte da educação. Certo platonismo que atribuíam valor a cada cidadão como sendo dotado de capacidades possíveis em suas virtudes de cantar ou tocar a música, e eles descreviam o poder da música para evocar emoções e internalizar o caráter bom, idem quanto ao platonismo e aristotelismo na música, e escritores e músicos do século “XVI” (GROUT, PALISCA, 2006, p. 148-149) procuraram os mesmos papéis e efeitos para a música do seu tempo, em termos filosóficos. Com base nos ideais gregos, os compositores de música vocal teriam se esforçado em refletir em suas melodias os sotaques, entonações, ritmos e significados das palavras e Grout e Palisca continuam que a invenção da impressão da música, que se tornava cada vez mais acessível, criou um mercado mercantil para a música, contexto social em que se poderiam cantar amadores ou para seu entretenimento próprio, sozinhos, ou

ainda, como uma atividade mais social, propriamente dita. Demanda essa que teria estimulado novos tipos de música, próprias de seu tempo nas características, e um grande aumento na prática da música instrumental, conforme pontuam os autores. Não menos importante, o interesse do artista renascentista no indivíduo trouxe uma proeminência nova para os compositores, como os autores analisaram. Todos estes desenvolvimentos teriam afetado a música desde os séculos XV e XVI, um período de grandes mudanças para a cultura europeia, a literatura, a arte e a música. Para alguns, no momento em que parecia que as artes tinham renascido após um período de estagnação. Em *“História da França, (Histoire de France) 1855, Jules Michelet”* (GROUT, PALISCA, 2006, p. 148-149), citado pelos autores como uma obra que fornece esta noção cristalizada na Renascença (para o renascimento francês), passara a ser largamente utilizado para designar o período histórico seguinte, no tempo, à Idade Média. A ideia de renascimento procuraria captar os objetivos de estudiosos e artistas para restaurar a aprendizagem com base nos ideais e os valores das antigas Grécia e Roma, isto teria enriquecido a literatura, a arte, a música, e, para os autores, foi muito além de reviver o velho: a introdução de novas técnicas, da pintura a óleo para a imprensa trouxe mudanças consideradas mais radicais. Na análise, fica claro que a Antiguidade Clássica forneceu a inspiração para algo novo na história da humanidade, que incluiu novas formas de ler e entender a Bíblia, ou a literatura em línguas vernáculas, e o realismo e a perspectiva na pintura, e a alquimia científica. Ainda segundo os autores, na música, este período viria numerosos desenvolvimentos, destacam. Eles não ocorreram todos de uma só vez, e, para eles, a Renascença é mais bem entendida como um tempo de mudanças contínuas e sobrepostas, e não como um estilo unificado ou um movimento. Depois do início do século XV, e dali em diante, foi identificado que os músicos eram frequentemente de cargos de fora de suas regiões de origem, especialmente da Itália, o que segundo os autores, culmina num novo estilo internacional sobre elementos de tradições francesas, italianas, e inglesas, e são notadas novas regras para a polifonia, baseada em interpretações próprias no controle das dissonâncias, nas como assim foram, então, interpretadas... O conceito de dissonâncias e consonâncias é o que se transforma no tempo, como já foi dito algumas vezes, e a música apresenta um claro amadurecimento histórico, com relação às utilizações dos intervalos e tipos característicos dos modos gregos que se experimentavam sem cessar, onde foi identificada, pelos autores, uma permanência

do uso também das quintas e oitavas, e acrescentam que se evitariam as quartas, que diferentemente do mundo antigo, quando foram sentidas como dissonantes (na modernidade). Somam os autores, a isso, que a maior utilização de terças e sextas desencadearam sistemas de nova afinação. O século XV viu o surgimento de duas texturas principais que seriam predominantes no século “XVI” (GROUT, PALISCA, 2006, p. 148-149): o contraponto imitativo e a homofonia – a chamada *música do século*. Para os autores, é complexo especificá-la. Eles sugerem que ela soa mais leve, sutil, e, encorpada, e, para eles, com inovações modais gregas e modernas. Portanto, fica evidente que neste período, há rupturas que nos períodos anteriores, seja na Idade Média, e, sobretudo, na Idade Antiga, que não há muitos elementos seguros a se comprovar através da Arqueologia, da Literatura, e da História, e que a cultura material do renascimento deixa estes elementos claramente, e com maior segurança para a História – e que é fascinante! Burgos, feiras, comércio mercantil... A Europa estaria em uma nova posição no mundo, potencializadas questões globais.

No também renascimento do aprendizado clássico houve muitos paralelos na música, incluindo um renovado interesse na teoria grega antiga e ideal para música, e um novo enfoque sobre a configuração das palavras, com declamações mais precisas passíveis de maior identificação, enquanto parte de reflexões dos significados e emoções dos textos à moda filosófica antiga, ou com sua forte influência, sempre presente – os autores observam – e que vários importantes eventos políticos ocorridos nos séculos XV e XVI, incluindo o fim da Guerra dos Cem Anos entre França e Inglaterra em “1453” (GROUT, PALISCA, 2006, p. 149), a queda de Constantinopla para os turcos otomanos no mesmo ano, o fim do Império Bizantino, e a conquista dos Bálcãs e da Hungria pelos turcos, no século seguinte, foram o pano de fundo na dinâmica dos acontecimentos musicais históricos tratados, interligados entre si. Para o compositor, e acadêmico, Taffarello, um sinal de enfraquecimento da igreja católica se deu próxima a este período, quando a sede do papado passou por um cisma de curto período que contou com dois papas, um na Itália e outro na França, o que intensificaria o presente enfraquecimento até o início de reformas pentecostais, o que seria pouco lembrado.

Pensadores renascentistas tiveram maior acesso aos clássicos da literatura grega e romana e da filosofia do que seus antecessores medievais, afirmam Grout e Palisca, possivelmente pela maior procura, e das agora menores distâncias no âmbito das comunicações, além da escrita e seu crescente interesse.

Ataques otomanos a Constantinopla no início de “1396” (GROUT, PALISCA, 2006, p. 151), levariam muitos estudiosos bizantinos a fugir para a Itália, levando consigo vários antigos escritos gregos. Com a ajuda da pólvora, da álgebra, da geometria, do álcool e da bússola, inserem contexto os autores, eles teriam ensinado a língua grega para os estudiosos italianos, alguns dos quais teriam viajado para o Leste para ler os manuscritos de obras coletadas e desconhecidas para o Ocidente. Logo os clássicos gregos seriam traduzidos para o latim, com máximas de Platão, incluem, as sombras³ ficariam para trás, e as peças gregas e histórias renascem acessíveis para os europeus ocidentais pela primeira vez, o que promoveu uma efervescência cultural, intelectual e artística e no início do século XV, os estudiosos redescobririam cópias completas de obras na retórica de Cícero e Quintiliano, e mais além, neste mesmo século, outros textos da antiguidade romana também circulariam, incluindo obras de Tito, Lívio, Tácito, Lucrécio, dentre outros, enfatizam.

O prestígio crescente de escritos antigos corrobora novos usos. Considerado um forte movimento intelectual do Renascimento, o humanismo, do Latim "*studia humanitatis*" (GROUT, PALISCA, 2006, p. 151), (Estudos Culturais), o estudo das humanidades, as coisas pertencentes ao conhecimento humano, era constituído por humanistas que procuraram reavivar o conhecimento antigo, enfatizando o estudo de gramática, retórica, poesia, história e filosofia moral, centrados em clássicos escritos em latim e grego, conforme foi visualizado nos estudos dos autores. Segundo Grout e Palisca, humanistas acreditavam que esses indivíduos desenvolveram a mente no sentido individual, espiritual e ético, e ainda prepararia os alunos para uma vida de virtude e de serviço. Juntamente com a sua crença na doutrina cristã, eles tinham fé na dignidade e nobreza dos seres humanos e em sua capacidade de melhorar a sua própria condição por meio de seus próprios esforços. Aos poucos, os estudos humanísticos substituíram a escolástica religiosa que decaía, e com sua ênfase em lógica e metafísica, e sua dependência de autoridade, como o centro da vida intelectual e do currículo universitário típicos do antropocentrismo, tomam emprestados de fontes clássicas estudos patrocinados que também se tornaram clássicos, com o suporte de pensadores, artistas e músicos, os mais interessados nesta nova corrente, que foi a renascentista, e notável a influência de anéis de tradições entre sujeitos históricos no tempo e

³ Derrocada do monopólio cultural pela igreja.

espaço, na abordagem de Grout e Palisca, numa clara inversão de valores pela sociedade burguesa, que agora incluía a classe dos banqueiros, e em uma elite intelectual que detinha o conhecimento, que, parafraseando Francis Bacon, é poder.

O renascimento da antiguidade clássica, em nova roupagem é ilustrado pelos autores na *estátua de bronze de Davi*, de “Donatelo (1386-1466)” (GROUT, PALISCA, 2006, p. 152), como o primeiro nu autônomo desde os tempos romanos. A nudez na Idade Média era anti-tética a este período, pois era associada exclusivamente para mostrar a vergonha, como em fotos da expulsão de Adão e Eva do Jardim do Éden, e interpretações eram combatidas, ressaltam, e já a nudez de Donatelo mostra a beleza da figura humana, como nas esculturas gregas e romanas; em Donatelo, os humanos foram utilizados como modelos, a plasticidade era evocada de forma projetada nos gregos, assim, meios clássicos seriam usados para transmitir um tema religioso, por haver heróis bíblicos inclusive, em paralelo com os usos da própria igreja de estudos clássicos e humanísticos, em que somente ela detinha tal utilização, naturalismo da obra – sua tentativa de reproduzir a natureza realista – também está em sintonia com o esforço humanista de ver e “entender o mundo como ele realmente é”, uma doutrina deste tempo que se flexibilizaria cada vez mais assimétrica nos dogmas que ao contexto social vigente no mundo medievalista, dominado pela moral cristã reto-conservadora. Era a razão. Nota-se uma nova configuração, em que a arte era incentivada pelos mecenas, humanistas por ideologia, mas que incentivavam a lógica mercantil da acumulação primitiva, o que lhes era vantajosa, em uma questão lógica: a sociedade funcionava.

A imitação de modelos clássicos e ideal de beleza exhibe o naturalismo de “Donatelo” (GROUT, PALISCA, 2006, p. 152), típico da arte renascentista, características que traçariam paralelos na música, como em compositores que procuraram agradar ao ouvido com sonoridades e melodias belas, concebidas naturais, em vez de extravagâncias em experimentações, pois as inovações estavam nos usos da lógica modal grega bem teorizada. Contudo, a falta de música grega e romana real (em gravações ou notações, inexistentes, em maior precisão) fez a relação com os modelos clássicos de forma logicamente distinta à escultura, por exemplo, concentrando-se, pois, principalmente, sobre a música tratada nos escritos dos gregos, tão revisitados, que possuiriam uma semelhança com a escultura, aparentemente no idealismo pitagórico e platônico da essência estável a ser encontrada na crise existencial que foi já falada a respeito da peça

Hamlet de Shakespeare, e que só conseguia ser contraposta com a racionalidade e o empirismo de Descartes, com sua máxima “penso, logo existo” que só a religião ou a Filosofia com George Berkley conseguiriam superar com a crença no poder supremo de Deus, e o anti-materialismo, que responde também a crise de existência, e retorna ao mito do homem grego, humano, não perfeito, mortal, e a ética e moral de Kant e Baruch Spinoza, dão novos contornos à Filosofia Clássica dos antigos gregos, a posteriori, no entanto (fazendo um salto temporal, pois na *Renascença*, predominou a busca cartesiana pelo empirismo, racionalismo, e na arte, pelo realismo, o materialismo primitivo, que se amadureceria em dois séculos, ou três séculos, dentre outros ismos, incluindo o iluminismo, que impulsionaria a Europa). Assim a música percorreria caminhos amplos, buscas pelo antigo e o novo.

Um afresco de “Tommaso Cassai Masaccio, (1401-1428)” (GROUT, PALISCA, 2006, p. 153-154) ilustra todas essas características e acrescenta outra, conforme indicam os autores: um interesse no indivíduo – uma das primeiras pinturas a usar perspectiva, cria uma sensação mais marcada de profundidade, por exemplo, conseguindo o efeito de uma isometria irreal, como se estivesse lá na própria pintura, em vez de uma tela cartesiana – rostos, corpos, e poses naturais; cores contrastantes e perspectiva reforçam a sensação de espaço, criando uma composição clara e agradável; e a influência clássica se refletiria ainda nas colunas gregas com detalhe em estilo jônico e corintiano, nas capitais, nos arcos do teto modelado. Após o panteão romano. Nota-se que artistas estavam à frente no tempo.

Nesse sentido, das dificuldades de correlação artística concreta com aquele passado clássico, os autores destacam as grandes correntes de intelectuais e os artistas da música renascentista que teriam ficado profundamente afetados, embora em muitos aspectos, curiosamente a música trilhou sua própria caminhada. Sem música antiga suficientemente codificada, e na dificuldade de trabalhar a literatura ou a arte de retratar a realidade naturalista, objetivada sumariamente nas artes plásticas, os músicos refletiram o humanismo de outras maneiras e o núcleo do estilo internacional do século “XV” (GROUT, PALISCA, 2006, p. 155) foi um contraponto novo criado (motivos dos movimentos diastemáticos), teoricamente baseado em uma preferência por consonância, incluindo terças e sextas, bem como quintas e oitavas perfeitas, e em rigoroso controle das dissonâncias, como conceituadas, nova abordagem de contraponto confere aos músicos de alto valor colocados em evidência enquanto beleza, ordem, e estaria relacionada como

agradável aos sentidos, às atitudes que intimamente eram paralelas a tendências contemporâneas de arte, no entanto, a música ainda permanecia com sua estrutura modal grega, essencialmente: no quesito razões intervalares afixadas; trabalhando mais os pontos que não foram tão enfatizados pelos gregos, todavia, por meio das suas razões encontráveis, permitidas num plano racional lógico demonstrável, fiel, e mais ocultista. Ao relento, o modal grego mistificar-se-ia cada vez mais, e se procurará explicar mais além o que foi este processo de mascaramento, ocultação...

A distinção entre a prática nova e a mais antiga é nitidamente expressa no livro sobre *A Arte do Contraponto*, “1477 (*Liber de arte contrapuncti*)” (GROUT, PALISCA, 2006, p. 158-159), por Johannes Tinctoris (1435-1511), mais um dos tratados de difícil acesso⁴. Sua simpatia com o humanismo, segundo Grout e Palisca é mostrada por suas referências a vários escritores gregos e romanos, mas faltam exemplos de música antiga de um lado e de literatura, arte e arquitetura, do outro, em sua relação com as artes da antiguidade. Com base na prática do compositor, Tinctoris criara regras, estas regras que foram ainda mais refinadas em tratados posteriores e sintetizadas por Gioseffo Zarlino (1517-1590) em *Os Fundamentos Harmônicos*, de 1558 “(*Le institutioni harmoniche*)” (GROUT, PALISCA, 2006, p. 158-159) e Pietro Aaron criou novas concepções harmônicas. Uma nova ênfase em terças e sextas foi um desafio para a teoria da música, conforme os autores, e, para o sistema de ajuste de afinação, sendo que, ambos intervalos referidos foram responsáveis para mudanças, no que se conhece pela *historiografia da arte modal grega*, tratada – novas questões parecem surgir inéditas.

Teóricos medievais definiram como consonantes apenas a oitava, a quinta e a quarta, porque estes foram gerados pelas relações simples que Pitágoras teria formulado em sua explicação pioneira, respectivamente 2:1, 3:2 e 4:3, conforme já visto, e não se tem outros exemplos além destes intervalos, conforme asseguram os autores. Da influência de Pitágoras ou por outra razão mais obscura no amadurecimento dos usos de intervalos ao longo do tempo, curiosamente foram estes mesmo intervalos os usados durante a Idade Média: todas as quartas e quintas perfeitamente sintonizadas, segundo Grout e Palisca e conforme as

⁴ Este, de contraponto, é de um dos líderes do século XV, Tinctoris, deplorou as composições de músicos mais antigos, em que havia mais dissonâncias que consonâncias e proclamou radicalmente que nada escrito antes de “1430” (TINCTORIS, Johannes, *The Art of Counterpoint (Liber de arte contrapuncti)*, SEAY, Albert, American Institute of Musicology, 1961, p.14-15) valeu a pena de se ouvir. [tradução nossa] apud (GROUT, PALISCA, 2006, p. 158-159).

evidências. Neste sistema, uma possibilidade sugerida pelos autores é de que terças e sextas tinham razões complexas que os tornavam dissonantes, por definição da época, no âmbito das sensações causadas, foram consideradas fora de sintonia para o ouvido. Por exemplo, a *terça maior* tinha a razão de “81:64” (GROUT, PALISCA, 2006, p. 160), soando áspera, em comparação com a *terça menor* “(5:4 ou 80:64)” (GROUT, PALISCA, 2006, p. 158-159), muito embora não fique claro em que momentos foram trabalhadas as razões especificadas destes diastemas a eles. Numa afinação funcionaria muito bem para a música medieval, em que apenas quartas, quintas, e a prima foram concebidas consonantes, seja por influência pitagórica, seja por alguma sintonia do ouvido dos antepassados que não se define ou delimita precisamente por conta da distância no tempo e no espaço, de outro contexto inalcançável, e as terças e sextas maiores apenas aumentariam o poder da cadência medieval identificada pelos autores, em que uma terça maior e uma sexta se interligavam recorrentemente a quintas e oitavas desse seu repertório conforme os estudos científicos, incluindo, Donald D. Grout e Claude V. Palisca. Estes são termos tonais que foram muito associados a conceitos anti-téticos. Por exemplo, tonalidades maiores foram utilizadas para expressar alegrias, e, as menores, tristezas. Se Sensacional ou convencional, é complexo especificar. E nisso reside o pitagorismo: ocultismo, não porque se quer ocultar, mas só porque não se encontra.

Portanto, o Renascimento também trouxe de novo à vida o interesse no passado grego da teoria musical, e na verdade, o impacto mais direto do humanismo sobre a música estava na redescoberta de antigos escritos sobre música e em novas abordagens para estudar e interpretá-los, conforme os autores, durante o século XV, quando italianos caçadores de manuscritos gregos os emigram de Bizâncio e levam os principais escritos gregos sobre música para o Ocidente, incluindo os tratados de Aristides Quintiliano, Cláudio Ptolomeu, e Cleonidas, *Política* de Aristóteles, e passagens sobre a música na *República* de Platão e *Leis*. Até o final do século XV todos estes foram traduzidos para o latim, e fornecem, segundo os autores, uma maior visualização de seus usos quando comparados a usos dos eclesiásticos, nem sempre bem identificáveis. “Franchino Gaffurio (1451-1522)” (GROUT, PALISCA, 2006, p. 161), teria lido os teóricos gregos em traduções latinas e incorporou muito do seu pensamento em sua escrita. Segundo os autores, tratados de Gaffurio foram os mais influentes de seu tempo, revivendo ideias gregas, os elementos e o alcance do sistema tonal, que foi convencionalizado poucos séculos

depois e passavam a dar indícios mais consistentes de sua suposta gênese, podendo-se comprovar, mais factualmente, equilíbrios em acordes centralizando não apenas nas oitavas e quintas, mas com atenção especial para as terças maiores e menores, as novas relações da música com as palavras, e a harmonia da música formando um campo harmônico amadurecido e mais próximo da música moderna, com influências pitagóricas que permaneceram sobre a fantasia ou a impressão e que despertam os efeitos da música sobre o corpo, a mente humana e sua relação tida por cosmogônica, infinita, planetária, universal, sobrenatural, e este contexto está mais relacionado e historicizado, e, no entanto, nunca deixou de ser científico...

O teórico suíço (belga?) Heinrich Glareano (1488-1563) em seu livro *A Lira de doze cordas, "1547 (The LyreDodekachordon)"* (GROUT, PALISCA, 2006, p. 161), acrescentou quatro novos modos gregos para os oito tradicionais da igreja, usando nomes dos *tonoi* gregos antigos: *eólio*, *hipoeólio*, *jônico* e *hipojônico*, com adições, seguindo a lógica dos tratados medievais com relação aos antigos em termos de exemplificações dos modos gregos, e com novos amadurecimentos e pontos não tratados anteriormente, incluindo também pontos já conhecidos. Glareano é a figura mais discreta na história que se conta dos modos gregos, e que foi responsável pelos modos gregos bem próximos ao que se conhecem hoje, inclusive os nomeou pelos nomes legados, jônio, dórico, frígio, lídio, mixolídio e eólio, contemporaneamente. O lócrio foi assimilado pouco tempo depois, fechando a lógica completa, pela primeira vez, na história dos modos gregos. Pelo menos se tratando das fontes. Ele fez a teoria dos modos mais consistentes com a prática atual de compositores, para os autores, ao usar algo emprestado da cultura antiga para modificar sua herança medieval – Glareano era um homem típico de seu tempo. Por outro lado, a criação do modo eólio e jônio, entra muito também, na história da música, como o nascimento da forma tonal e talvez seja o ponto mais controverso dessa história e que desmerece seu papel frente aos modos gregos, uma vez visto que esse pioneirismo pode ter raízes próximas e coletivas e que já poderia apresentar indícios ao longo de séculos adjacentes. Esses modos seriam claramente visualizados como constituintes de um modo maior e outro menor no termo de acordes, diminuindo as solmizações, centronizações e utilizações livres das escalas dos modos no caso dos instrumentos musicais, sobretudo de cordas, gerando acordes fixos em que os modos estariam restritos, pode-se dizer que, de certa forma, os modos passaram a ser utilizados mais de forma fixa, agrupada, e

menos de forma livre. Agora os acordes levavam aos “modos gregos prontos”, quando que os modos gregos levavam a esta organização quando construídos por suas partes encadeadas e organizadas teoricamente por partes relacionadas logicamente. A lógica pôde ser visualizada como pronta, e mesmo sem sua teoria, poderia ser praticada, conhecida por novas linguagens, típicas de uma notação nova que se tornaria a linguagem tonal, propriamente dita, que floresceria com grande força na modernidade. O uso livre dos modos gregos permanecia mais na voz, e de forma inata, oculta, e, o mesmo valeria na sua instrumentação, em remanescência...

Conforme os autores, as pessoas na Renascença não podiam experimentar a música antiga em si, como eles poderiam com a antiga arquitetura, esculturas e poemas, mas, eles puderam ler os escritos de filósofos clássicos, poetas e teóricos que estavam sendo traduzidos recentemente e poderiam reexaminar a música à luz do que eles aprenderam sobre a prática antiga: nos séculos XV e “XVI” (GROUT, PALISCA, 2006, p. 162), muitas ideias que entraram em circulação foram inspiradas pela leitura de antigas descrições gregas de música. Entre estes, segundo Grout e Palisca, estavam a música como uma conquista social, a música como serva das palavras, transmitindo emoção, o papel dos modos gregos em diálogo em grande medida com o cromatismo, que também foi conhecido enquanto um conceito legado dos gregos, e permanente, mas com menor uso. Para enamornias, idem, acrescentam. E, surgiram as grandes operadramas – anunciam.

A visão grega da música e da poesia como praticamente inseparáveis, e da imagem do antigo poeta e músico que poderiam ser unidos em uma única pessoa, inspirou poetas e compositores a buscar objetivos artísticos, comuns mais a este exercício, que era menos comum anteriormente, e escritores tornaram-se mais preocupados com o som de seus versos, e, para os autores, além disso que foi referido, os compositores imitariam mais ainda os sons: a organização e a sintaxe de um texto orientaram o compositor na formação da estrutura do cenário musical e na marcação de pontuação no texto com cadências que expressaram diferentes graus de finalidade. No início do século “XVI” (GROUT, PALISCA, 2006, p. 162), conforme as leituras, a regra seguiria o ritmo da fala e não violava a acentuação natural de sílabas. As novas texturas de contraponto imitativo e homofonia, conforme explicam eles, permitiram que as vozes numa obra polifônica pudessem declamar o texto num mesmo ritmo, e onde antes cantores muitas vezes tinham liberdade para combinar sílabas, para os andamentos simbolizados e os

ritmos, compositores, segundo os autores, agora assumiram o comando, vendo o propósito de sua música como “serviço às palavras”, noções que, de certa maneira, eram dos antigos gregos, tanto na literatura, quanto na poesia teatral – refletem eles.

Antigos escritos, segundo os autores, já apresentariam descrições dos efeitos emocionais da música, e eles inspiraram compositores para tentar expressar através da música os sentimentos sugeridos pelos textos por eles estabelecidos, e se a música medieval ou a música do início do século XV foi para transmitir emoções específicas ou simplesmente apoiar e decorar o texto, segundo os autores, não é claro, já que o assunto foi pouco discutido, e as conexões entre as sensações particulares e específicos elementos musicais parecem impossíveis de desenhar-se, e conforme já foi refletido anteriormente sobre uma convenção arquetípica ou afetiva. No fim do século “XV” (GROUT, PALISCA, 2006, p. 162), e durante o século XVI ao XVIII, relatam os autores, todavia, os compositores, muitas vezes utilizaram intervalos específicos, sonoridades, contornos melódicos, movimentos contrapontísticos antes desconhecidos por insuficiência material, e outros dispositivos mais, para *dramatizar* o conteúdo, transmitir o que era, para eles, o sentimento do texto. Noção de *arte dramática* que seria pontual para Nietzsche, já com um certo distanciamento, no século XIX, e, até lá, há quatro ou cinco rupturas...

Um dispositivo identificado pelos autores, no início da modernidade, foi a possibilidade mais clara de escolhas dos modos gregos, conforme os estudos, em razão da influência dos discursos de Platão e Aristóteles que insistiram que cada um dos *harmoniai* gregos, ou os tipos de modos gregos em campos harmônicos puros, transmitem um *ethos* diferente que os músicos poderiam influenciar nas emoções de um ouvinte por sua escolha na harmonia, e as histórias de Pitágoras também parecem ter sempre uma influência: conta-se que acalmou um jovem violento a partir de um flautista e uma harmonia que resultou nesse controle emotivo; conta-se também, que, noutro contexto, Alexandre, o Grande, de repente levantou-se da mesa de banquete e se armou para a batalha, quando ouviu uma música no antigo modo frígio, e essas coisas que se dizem da música reforçam essas teorias ligadas ao sentimento, e se os gregos não teriam, de alguma forma, relacionado propriedades tonais, antigamente, sem teorizá-las, ou simplesmente por não ter se encontrado tais fontes. Teóricos e compositores renascentistas, conforme os estudos das fontes, assumiram que: o *harmoniai* grego e o *tonoi* eram idênticos aos modos da igreja, com nomes semelhantes, e que estes teriam os mesmos efeitos

emocionais descritos pelos gregos em alguma medida, e compositores às vezes escolhiam para definir um texto, um determinado modo baseado nas emoções que os escritores antigos associavam à harmonia ou *tons* de mesmo nome. Essa estética passa a ser internalizada pelo homem na prática cultural da música, e nem sempre se pode precisar a consciência total deste fazer, no sentido de que – se era uma regra da composição ou um efeito natural que poderia ser reconhecido de forma subjetiva nos termos da análise do produto dos compositores, comparáveis com as teorias do *ethos* conhecidas, e segundo os autores, mesmo quando não era esse o caso, o modo de uma obra polifônica assumiu uma importância muito maior na Idade Média que no Renascimento e a maioria dos compositores teve o cuidado de fazer o modo grego claro através cadências típicas frequentes com sustentação firme no final do modo grego, cadências que também eram conhecidas pelo termo próprio medieval, já estudado, o “tenor” (GROUT, PALISCA, 2006, p. 162) (que no renascimento passou a se designar como em uma linha de contrabaixo contínua). Apesar de alguns *acidentes* (conceito para notas não naturais) nas *modulações*, que foram notados, e outras alterações da chamada *música ficta*, a música europeia do canto gregoriano do início do século XVI foi essencialmente diatônica, ou seja, baseada quase que exclusivamente na teoria dos chamados modos gregos, e somente em meados do século XVI, compositores começam a usar o movimento enarmônico direto, como de Si para Si bemol: “B para B $\flat$ ” (GROUT, PALISCA, 2006, p. 163), inspirado no gênero cromático de música grega antiga, o acidente enarmônico mais usado. Por isso, por não saber qual o modo grego puro usado com lógica dupla, a nota Si bemol, poderia ser chamada de Lá sustenido (Lá $\sharp$). À Idade Média, seria uma espécie de trítone enarmônico, um vício, ou um elemento cromático estilístico, e, o *sustenido* e o *bemol* são termos modernos e não antigos...

Cada uma dessas ideias – a música como serva das palavras e transportadoras de sentimentos, e o poder expressivo de modos gregos e do cromatismo – que é um elemento distintivo novo na historiografia, relativo ao século XV e “XVI” (GROUT, PALISCA, 2006, p. 163), e na individualidade e inteligência desse homem moderno, não mais território quase que de domínio exclusivo da igreja, e cada origem na imitação da antiga prática, com base nos autores, conferiu à teoria descrita nos escritos clássicos, e embora menos direta do que imitações de literatura grega e romana, arquitetura, ou escultura, esses conceitos mostram a composição estética da música bem pulverizada no dito “movimento renascentista”...

Juntamente com o renascimento de ideias antigas, a Renascença também viria uma influência das novas técnicas, destacam Grout e Palisca, como na tinta a óleo, possivelmente usada pela primeira vez em “Flandres” (GROUT, PALISCA, 2006, p. 163), desde as mais frescas, mais reais, e de mais duradouras cores às temperas e tintas de água, acrescentam, e ela também secando mais lentamente, permitiria aos pintores fazer correções e conferir mais atenção aos detalhes, e, além disso, os autores sustentam que a introdução da impressão da música em maior escala é um fenômeno que tem maior disseminação de ainda mais efeitos de longo alcance, se comparada ao início dessa proliferação na Idade Média, quando passou a ser conhecida, visto que na Antiguidade Clássica não se pode dar por certa esta modalidade e os vestígios são escassos, quando comparados com a prática descrita da mnemotécnica via oralidade, no que é um pressuposto mais prudente. Ao fazer a divulgação mais ampla possível, tanto da música escrita, quanto da impressão feita com a música anotada, e à disposição de um público mais amplo, incentivava-se o crescimento da alfabetização musical e de novos gêneros e repertórios, refletem os autores, e que a editoração da música traria mudanças que eram tão revolucionárias para a música no século “XVI” (GROUT, PALISCA, 2006, p. 163), como o desenvolvimento da notação tinha sido para a Idade Média, ou como as musas e mitos para os gregos, ou ainda a roda, na pré-história. Em vez de alguns manuscritos preciosos copiados à mão e que se mostravam sujeitos a erros de percurso de sua formação e de suas variações, os autores sugerem que houve uma oferta abundante de novas músicas em cópias de precisão uniforme que era agora disponibilizada – não exatamente por um preço baixo, mas muito menos dispendiosa do que manuscritos equivalentes em tempos mais remotos, ressaltam. Consequentemente, os autores concluem que toda a Europa e as Américas sentiriam a música impressa espalhando-se para um público amplo e as obras de compositores que de outra forma teriam sido conhecidas apenas num pequeno círculo, ucronicamente; e a disponibilidade de música impressa, é o que encorajaria amadores e profissionais para formar conjuntos instrumentais, vocais, e mistos. Além disso, os autores inserem que a demanda por novas músicas passou de mão em mão com o surgimento de novos estilos populares, no que a oralidade à moda antiga, pressuposta, nunca deixou de ser um recurso na sua ininterrupta disseminação (a exceção do elo perdido na camada média da Antiguidade grega, em que nada foi encontrado, possivelmente uma queda da civilização). Eles ainda

alegam que a impressão se consolidou concretamente, seja como uma nova forma dos compositores ganharem dinheiro, seja diretamente por meio da venda de suas obras para editorações pioneiras, ou indiretamente, que, segundo os autores, seria a realização de um cartaz com seus nomes e composições melhor conhecidas, o que potencialmente acabava por atrair novos clientes. Enfim, a existência de cópias impressas preservou muitas obras para o desempenho e estudo de gerações posteriores, consolidando cada vez mais um mercado para isso, que se potencializaria com o advento da Revolução Industrial e a consolidação de um sistema capitalista mais maduro: arriscariam-se as notas do tom do século XVII e não mais das técnicas apenas, e agora estão inclusas as diretrizes das tecnologias...

A música assumiria posição central na Igreja Luterana por causa da valorização do próprio Martinho Lutero do que era a música para ele, segundo Grout e Palisca. Contam que ele era um cantor, desempenhando na flauta e no alaúde virtudes musicais, e, como compositor, admirava a polifonia *franco-flamenca*, em especial, suaves e alegres músicas de “Josquin” (GROUT, PALISCA, 2006, p. 213).⁵

O Flamenco surgiu como destaque na composição da jovem geração de 1520 a 1550, em toda a Europa, e entre os melhores ou mais conhecidos, enunciam os autores “Adrian Willaert (1490-1562 a. C.), Nicolas Gombert (1495 - 1560), Jacobus Clements” (GROUT, PALISCA, 2006, p. 224). Nasceram em Flandres, mas tomaram as mensagens em outros lugares, contam os autores, e estenderam uma tradição centenária, servindo igrejas na Holanda, onde Gombert passaria a maior parte de sua carreira, na capela do imperador Carlos V, a trabalhar em Madrid, Viena e Bruxelas, e Willaert tinham cargos em Roma, Ferrara, Milão, Veneza e, finalmente, onde foi diretor de música na igreja principal, de São Marcos, onde muitos músicos proeminentes ele treinaria, incluindo o teórico Gioseffo Zarlino, e compositores como “Cipriano de Rore, Nicola Vicentino, Andrea Gabrieli” (GROUT, PALISCA, 2006, p. 224). Sua escola era, também, modal grega, e não somente. Essas e outras informações são inseridas pelos autores, Grout e Palisca...

⁵ Possivelmente influenciado por Platão e Aristóteles, sugerem os autores, acreditava firmemente no poder educativo e ético da música. Dessa forma, cantando com os fiéis, juntos, poderiam se unir em proclamar a sua fé e louvar a Deus. Por estas razões, ele queria que toda a congregação “cantasse nos serviços, não apenas os celebrantes e o coro, como os católicos”. (LUTERO, Martinho, *ordem de missa e comunhão para a Igreja de Wittenberg*, 1523, Philadelphia. *A Imprensa Fortaleza*, 1965, p. 36). [...] **[tradução nossa] Apud.** Modos gregos também formariam a religião protestante na história da música, como ficou perceptível.

É importante destacar que o Flamenco, que se está falando não é o do violão/guitarra, hispânico moderno, embora tenham surgido, e talvez, nesta mesma época, um, dentre os ciganos, que se popularizaria cerca de dois séculos depois com Francisco Tarrega, e seus estudos avançados para violão, pela primeira vez. Ao mesmo tempo, “Gombert” (GROUT, PALISCA, 2006, p. 226) enfatiza os modos gregos, destacam os autores. Compositores renascentistas e teóricos viram os modos gregos como um elo entre as tradições cristãs e os efeitos emocionais da música antiga, fazendo claro que os modos gregos eram de vital importância de sua cultura e este mote está no modo 5, o modo lídio em F (Fá), segundo Grout e Palisca. A voz era eleita para ser a principal atuante no campo da utilização nas transpassagens de modos gregos, e do caminho em que se percorreria um modo grego e, segundo os autores, as cadências caíam muito sobre F, o modo final, com cadências subsidiárias sobre C (Dó) (o estilo flamenco que já dava indícios de tendência seguida desde a Idade Média e que se fortaleceu como um estilo típico, sobretudo da França e depois Espanha e onde também o violão possivelmente teria surgido). No início, as vozes de entradas alternativas em F e E (Mi) no campo de C, e as melodias, tendiam a se mover dentro dos limites definidos por essas notas e seus intervalos de mesmo campo harmônico, conforme nos estudos destes autores.⁶

De meados do século XVI, é possível visualizar a maioria dos madrigais como sendo para cinco vozes, com frequentes mudanças de textura, como asseguram os autores. Eles descrevem que compositores livremente alternavam homofonia e polifonia imitativa ou livre, conforme o estilo que viu-se florescer e os modos permaneceram mais nas vozes homofônicas e estavam sustentados por agrupamentos de modos, muitas vezes justapostos em formas de acordes maiores ou menores, trabalhando muitos pontos dos modos gregos polifônicos. O líder compositor madrigal, em meados do século, foi “Cipriano de Rore (1516-1565)” (GROUT, PALISCA, 2006, p. 250), flamenco de nascimento, Rore trabalhou na Itália, principalmente em Ferrara e Parma, professor como diretor

⁶ “Os movimentos naturais e movimentos acidentais, conceitos dos tons e semitons na sexta maior, décima terceira maior, terça maior, quarta ou décima primeira, décimas terceiras menores”, etc. foram descritas nas fundações harmônicas por “Gioseffo Zarlino (1517-1590)” (GROUT, PALISCA, 2006, p. 226). Segundo os autores, ele fez um dos tratados mais respeitados de meados do século XVI. Seus conselhos aos compositores sobre a forma de expressar emoções correspondem quase exatamente à prática de seu professor Willaert e este seu tratado: (WILLAERT, Adrian. *Gioseffo Zarlino, Le istitutioni* harmoniche, 1558, Livro III, capítulo 31, Claude V. Palisca, New Haven, Yale University Press, 1983, p. 95). **Apud**.

musical na igreja de São Marcos, em Veneza, com profundo interesse no humanismo e em ideias da “música grega antiga”, seguindo tradição que já foi vista.

“*Da le belle contrade d'oriente*” (GROUT, PALISCA, 2006, p. 250), foi publicado postumamente em 1566, na última coleção de madrigais de Rore. Os autores pontuam que Rore imbuía cada detalhe da melodia com o ritmo, conferindo sentidos e sentimentos aos poemas, como no caso deste soneto, modelado em Petrarca. Durante a obra, sílabas acentuadas, segundo os autores, se combinavam com notas mais longas do que as sílabas não acentuadas, criando às vezes a síncope, um conceito de pulsação melódica, como em “*dolce*” e “*lasci*”, exemplos usados pelos autores. A utilização da duração de acentuação, com o objetivo de refletir o conhecimento dos humanistas, que a poesia antiga grega e latina atribuía por sotaque quantitativo (comprimento da vogal ou sílaba), era realizada de forma oposta a acentos irregulares, como nas línguas modernas, segundo Grout e Palisca, que eles pressupõem como busca pela tradição grega do *ethos*: Rore e outros compositores de sua época imitavam o ritmo da poesia antiga através de toques em quantidades, afirmam. Por exemplo, os autores descrevem que uma mulher expressou tristeza quando o amante estava prestes a partir, na música. Combinações de vozes mudam a cada palavra ou duas, sugerindo aos autores, que interpretaram a falta de ar, no canto, associada a angústias recuperadas através de descansos frequentes na respiração. O compositor teria escolhido intervalos associados com tristeza nas teorias gregas e refletir inflexão de voz natural através dos contornos melódicos que os autores exemplificam no aumento dos semitons para “*T' en Vai*” (Vá Você); desencadeando em terças menores em um “*addio*” (adeus). “*Sola mi lasci*” (só você me deixar) foi uma frase cantada por uma só voz aguda, simbolizando “solidão”, enquanto evocaria um lamento dramático da mulher. Aquela frase também teria usado dois semitons próximos, A (Lá) - Si bemol e Si bequadro, para transmitir dor, caracterizando cromatismo grego com uso, que parece ser uma estética sempre presente, em meio a uma sempre maior predominância do gênero diatônico que caracteriza os modos gregos, pois o gênero diatônico é modos gregos, e o gênero cromático grego não é modal grego, mas é usado como um adorno, bem como o enarmônico. Detalhe menos frequente em modos gregos. Há momentos separados e simultâneos a ambos. As preferências de estilo variam constantemente ao longo destes séculos modernos e paradigmáticos...

Já no período anterior, o movimento cromático direto - de B para B bemol ou bequadro, ou qualquer semitom entre as notas, não tivera sido predominante no sistema guidoniano, por exemplo, de solfejo, em que notas sucessivas tinham que fazer parte do mesmo hexacorde, relembram os autores, mostrando uma maior preferência por modos gregos sem cromatismos neste medievo, ainda que estes por ventura fossem detectados, e conforme as leituras. Todavia em menor quantidade antes, segundo os autores. Mas os teóricos de meados do século XVI, afirmam eles, abraçaram muito mais o uso do cromatismo se comparado aos medievais, também como forma de reforçar a autoridade dos gregos, e não somente pelos modos gregos. Zarlino teria conferido grande aprovação do movimento cromático, apontam, junto com outros usos de acidentes para deslocar-se temporariamente para além das notas do modo diatônico, como maneiras de expressar sentimentos em formação. Rore frequentemente apresenta notas fora da lógica modal grega estável em um campo harmônico, misturando-os de forma experimental, tanto que a passagem do exemplo dos autores inclui todas as doze notas da escala cromática como se esta fosse “orientação de uma bússola”.

Rore não estaria só na apreciação cromática, conforme os autores. Compositor e teórico, Nicola Vicentino (1511-1576), propôs reviver os gêneros cromáticos e, inclusive enarmônicos de música grega em seu tratado, *“L'antica musica ridotta alla moderna prattica”* (GROUT, PALISCA, 2006, p. 250), (*Música Antiga adaptada à prática moderna*, de 1555), e utilizava movimento cromático em seus madrigais, e por vezes incorporou os tetracordes e o cromatismo grego de tal modo que, segundo os autores, até o final do século XV, o cromatismo já não era um efeito especial que remeteria aos antigos gregos na mentalidade cultural, mas um efeito comum, peculiar deste século. Associação ao grego não há, ou perdeu-se.

Tal qual Rore, inserem os autores que outros compositores italianos procurariam imitar o ritmo da poesia grega, de modo que os poetas franceses e compositores cultivaram a chamada *música medida* (*musique mesurée*). Membros da *Academia de Poesia e Música* “(*Académie de Poésie et de Musique*)” (GROUT, PALISCA, 2006, p. 258), formada em 1570, procuraram unir poesia da música “como nos velhos tempos” e reviver os efeitos éticos da música grega antiga, conforme indicam Grout e Palisca, e que ao apresentar a sua música para o público em geral, eles esperavam melhorar a sociedade, num remanescente esforço de Platão que sempre pareceu tomar uma grande referência em todas as novas

conceituações que iam surgindo – pitagóricas, idem. Conforme os autores, o poeta Jean-Antoine de Baïf escreveu versos estróficos em francês em antigos metros gregos e latinos, que ele chamou *verso medido em estilo antigo* “(*vers Mesures à L’antigo*)” (GROUT, PALISCA, 2006, p. 258). Como o francês não teria disponível as vogais longas e curtas das línguas antigas, os autores explicam que Baïf teria atribuído vogais francesas às durações, aproximadamente igualando o sotaque com os comprimentos. Estabelecer-se-ia posteriormente essa poesia, segundo Grout e Palisca, em compositores como Claude Le Jeune, o principal expoente do gênero, conferindo a cada sílaba longa uma nota longa, e a cada sílaba curta, uma nota meio longa. A variedade de padrões de verso produziu uma variedade correspondente de ritmos musicais nos quais se deram os agrupamentos duplos e triplos, alternativos e livres, como no “*Revecy Le Jeune venir du printans*” (GROUT, PALISCA, 2006, p. 258). Mais um tratado de acesso mais restrito, menos disponível para mais minúcias aqui, portanto. Só é possível tratá-lo por meio de interpretações relacionadas de uma forma sempre indireta, como tem ocorrido até então e este quadro não muda até os filósofos alemães. Estes tratados são espécies de tesouros.

A *Música Mesurée* seria muito madura para se tornar popular, argumentam os autores, mas, a experiência introduziu ritmos irregulares na atmosfera de *tribunal* “(cour)” (GROUT, PALISCA, 2006, p. 257-258), um gênero de música para voz com acompanhamento tonal que predomina na música vocal francesa em geral depois de cerca de 1580, com acompanhamentos menos modais.

Um dos mais famosos madrigais, de Thomas Weelkes, “*As Vesta was*” (GROUT, PALISCA, 2006, p. 260), conforme os autores, era em seu próprio poema. Elizabeth, que nunca se casou, segundo os autores, foi chamada de Rainha Virgem, e o poema invoca tanto Diana, a deusa grega da virgindade na versão romana, quanto Vesta, a deusa romana do fogo, lareira e casa, a irmã solteira de Júpiter, o Zeus do panteão romano, e numa clara inspiração dessa mitologia grega...

Improvisando em uma música para acompanhar a dança, que segundo os autores, teria raízes antigas, mas a forma conhecida é uma invenção típica do século XVI, que teria sido usada mais para peças instrumentais independentes, em vez de acompanhamento de danças. Variações conciliam a evolução com a repetição, com um determinado tema central – uma música já existente ou recém-formada, que traria uma nova linha de baixo (notas graves), o plano harmônico, melodia com acompanhamento, ou outro tema musical – e

apresentando uma série ininterrupta de variantes sobre o tema, explanam. Objetivamente, este estilo queria sempre evidenciar uma variedade e que poderia ser alcançada em termos de embelezamento, um ideal básico fomentado, segundo Grout e Palisca, e variações serviriam para entreter o ouvinte ou intérprete amador com ideias novas e demonstrar a habilidade do intérprete e do compositor, e todas estas formas, nas variações de jogos paralelos do orador, elaborando sobre um tema, sugere uma ligação com o interesse renascentista na antiga arte da retórica, oratória, ou persuasão. Seriam os elementos que deveriam estar presentes, contextualmente no século “XVI” (GROUT, PALISCA, 2006, p. 275), constataam eles.

Veneza, a cidade mais cultural, segunda maior italiana depois de Roma, era um Estado independente, conforme Grout e Palisca. Nominalmente, uma república, era, para os autores, uma oligarquia dirigida por várias famílias importantes, com um líder eleito chamado de *doge* (expressão veneziana para "duque"). Porque Veneza era uma cidade de comerciantes, e o principal porto para o comércio europeu com o Oriente, que tinha acumulado uma enorme riqueza, poder e esplendor por volta do século “XV” (GROUT, PALISCA, 2006, p. 280), guerras e outras desgraças sugerem a redução de sua posição no século XVI, no entanto, ainda controlaria extensos territórios na península italiana, e ao longo da costa adriática, ou seja, da Croácia em direção a Grécia, conforme indicam os autores. Assim, foi pelo controle do mar mediterrâneo, e dessas porções de terra que controlaram o comércio, sobretudo, o de especiarias com a Índia, que obrigava os espanhóis e portugueses a contornar o Cabo da Boa Esperança, na África, o que culminou na descoberta da América, do Brasil e breve funda a capitania São Paulo.

Na arte e arquitetura, como na música, o *Barroco* começaria na Itália: a teatralidade da arte barroca é vista nas esculturas de “Gian Lorenzo Bernini (1598-1680)” (GROUT, PALISCA, 2006, p. 294), que trabalhou para a igreja e outros clientes já no século XVII em Roma. Contraste para os autores com o famoso David de Michelangelo (1501-4), era o *David de Bernini* (1623), em que eles apresentam como a mudança do Renascimento aos objetivos do Barroco. Conforme os autores refletem, Michelangelo evocaria estatuária grega antiga com o seu nu, celebrando a nobreza e beleza da figura humana através de equilíbrio e proporção plástica, e retrata o seu herói, conforme os autores, como contemplativo, e, ainda, com apenas uma testa franzida, segundo eles, para sugerir a próxima batalha com Golias. Já Bernini mostraria o corpo dinâmico, músculos tensos, lábios e rosto tensos: seu

efeito dramático, os autores admitem, faria o espectador responder emocionalmente e não com admiração distanciada: uma noção típica do realismo renascentista que se fortalecia, e na música buscar-se-ia os mesmos efeitos, por outras criatividades...

Uns dos tesouros da história da música na literatura, por influência dos gregos, e que faz parte da literatura, são os cantos IX e X de *Lusíadas*, em que o português Luís Vaz de Camões narra aventuras inspiradas nos gregos antigos, diferenciando na forma da narrativa em que se envolve um contexto com “Musas”, evocadas, de outro panteão, com figuras e nomes do panteão romano baseado no grego, no final da obra, o que inclui o Epílogo. Baco refletido de Dionísio, assim como Mercúrio está para Hermes, que está para Vênus idem a Afrodite, assim como Marte foi Ares, Gaia era Tellus, Saturno era semelhante a Chronos, Júpiter a Zeus, Netuno que era Poseidon, Plutão, o Hades, Diana vertida de Ártemis, filhas Nereidas, Vulcano que era Hefesto, o Cupido era Eros, Juno foi Hera, Ceres tal qual Deméter, Minerva representou Atena, Fortuna foi Tique, e da Musa cantou a Ninfa...

Um teorba do período inicial do barroco, segundo Grout e Palisca, era um tipo de alaúde com longas cordas graves, normalmente usadas no acompanhamento de cantores. O nome alternativo italiano, *chitarrone* (*kithara* grande), refletiria, para eles, os interesses italianos na música grega antiga. Em forma de aparição desconhecida em 1589 destes instrumentos. Dá-se conta pelos autores, de que seriam florentinos, e representavam o poder da música grega; e a *tiorba* pode ter sido inventada para a ocasião de uma pintura de “Theodoor Rombouts (1630)” (GROUT, PALISCA, 2006, p. 300), pressupõem os autores, à medida que os artesãos instrumentais sempre laboraram de forma mais isolada, e deixando poucos vestígios e fontes. Estes fatos são muito contados pelos músicos...

Se os elementos acima tenderiam a caracterizar todo o período barroco, um aspecto da música que não se mantém constante é a organização harmônica: músicos no início do século XVII mostram os usos variando dentre os oito modos gregos medievais de trabalhar que fora comum dentro da igreja, mesclados com o novo sistema com mais modos expandidos em tons maiores e menores que surgira na Renascença com Glareano, e ficaram conhecidos na música tonal dos séculos XVIII e “XIX [...] Rameau” (GROUT, PALISCA, 2006, p. 306) em *Tratado em Harmonia*, de 1722, teria oferecido, conforme os autores, formulação teórica completa do novo sistema, que até já daria indícios de existência, por mais de meio século. Mas, para eles, como a versão renascentista do sistema

modal grego, tonalidades envolvidas gradualmente, longas utilizações de certas técnicas – progressão de cadência padrão, diminuição da utilização modal grega, sobretudo da quarta, e em certa medida, também da quinta, padrões convencionais de baixo, o uso de suspensão e eventualmente criações de um conjunto consistente de repetições – puderam ser codificados em teoria, e na presença de tais técnicas, mostram diminuição na influência contínua dos modos gregos na dominação do fazer musical enquanto prática cultural, ainda que estivessem presentes como estrutura, ela passa a transformar-se significativamente na sua aplicação prática e na cognição usual. Isso geraria um paradigma sério sobre as identidades musicais...

Um dos melhores exemplos das alterações mais sentidas no campo modal grego, deste tempo, é “Cláudio Monteverdi (1567-1643)” (GROUT, PALISCA, 2006, p. 297). E o curioso é que mesmo com todas as inovações, também no campo modal grego, sobre as dissonâncias e as terças e sextas dando suporte para a ideia tonal, no que seria mais uma simplificação do sistema também bem simples, o dos gregos, nos termos de exemplificações da lógica modal grega, é que supostamente teria corroborado com a concomitância de novas linguagens musicais para estas novas simplificações recém-apresentadas, e em razão que Monteverdi também tinha se inspirado pela cultura grega, diga-se, “resgatada”, ou tomada por influência, inspiração, empréstimo, ou o que quer que chame, foi intercambiada com contato direto ou indireto com a cultura helênica, analisam. O fato é que, dentre suas maiores obras, pode-se observar que três óperas sobreviveram, destacando duas de temas gregos: “*L’orfeo, Il Ritorno de Ulisse*”, (GROUT, PALISCA, 2006, p. 297), fundando assim, aquela que foi chamada a *segunda prática*. Iria-se, agora, aprofundar um pouco mais pela teoria histórico-musical do Renascimento Cultural...

Sobre as questões inseridas pelos autores, do semitom e temperamentos iguais: unindo vozes e cordas com teclados e alaúdes criaram-se alguns problemas quanto à afinação, e os autores observam que os músicos do século XVI teriam utilizado uma nova e maior variedade de sistemas de afinação. Foi preferida por cantores e violinistas a entonação modal grega, pois permitiu ajustes necessários para manter satisfatória a estabilidade e equilíbrio nos intervalos harmônicos como que em uma perfeita sintonia, alegam. Tecladistas não poderiam ajustar o tom durante a execução, segundo os autores, porque um anônimo teria inventado o chamado temperamento médio dos tons, o que permitiu mais tríades diatônicas para soar bem, mas com tensões diferentes. Instrumentos com trastes,

como alaúdes e violas, tem a organização das *casas*, *trastes*, e *rastilhos* necessários para usar temperamento igual para evitar que as oitavas “mintam” em notas próximas, e microtonalmente elas eram instáveis e a desafinação do teclado seria um ajuste mínimo e de equilíbrio proporcional entre as notas, por progressões matemáticas, evidenciam. Entender-se-á melhor nos próximos capítulos com auxílio da matemática e da linguística. Combinações desses três sistemas de afinação incomensuráveis na exatidão de virtudes humanas, e esforços psíquicos teriam provocado algumas das queixas mais amargas de Artusi contra a música moderna, conforme relatam os autores. Praticamente, os artistas compromissados trabalhavam a quantidade e a qualidade na variação de possibilidades em séries harmônicas, e, como compositores exploram uma ampla gama de cordas ou teclas, temperamentos “*more-nearly-equal*” (GROUT, PALISCA, 2006, p. 303, 304), ou seja, temperamentos ao mesmo tempo próximos, distintos e semelhantes, e gradualmente tornou-se aceita essa convenção do órgão, do piano, com grande tensão (força de tração da corda no instrumento), e doce sonoridade, não sacrificial, pois se mudam os materiais dos instrumentos, de mais animais, para mais minerais e vegetais, embora muitos músicos estivessem relutantes em abrir mão da pureza da mão humana em contato com a natureza real e selvagem, pura, que também passavam a ser possíveis na média de tons em *temperamento* das técnicas conhecidas e regras matemáticas afixadas com a “adequação” incógnita ainda. O sistema era variado e não uniforme, portanto, e todo o elemento sobressaía. Esta talvez seja a parte com menos fontes disponível, seja na Grécia Antiga, seja agora... É o que apenas se conta sobre coma pitagórica, nota do lobo, trítano do diabo, e etc.

Sobre acorde, dissonâncias e cromatismo grego, os autores descrevem uma composição musicográfica em um “baixo/grave contínuo” que levou naturalmente a pensar de sons consonantais como acordes em vez de conjuntos de intervalos mais modais gregos nas notas graves que poderiam gerar dissonâncias, tal qual o violão iria fazer com o violão de 7 cordas, no início de século XX, a época de ouro do Brasil, quando se trabalhavam belamente dissonâncias e consonâncias. Para eles, aquela ideia, por sua vez, levou a uma visão de dissonância menos como um intervalo entre as vozes do que como uma nota que faz com que, por meados do século XVII, convenções regidas no sentido de como poderiam ser introduzidas como resolutas. Cromatismo grego, para os autores, era uma fuga que servia para expressar emoções intensas de clímax em obras vocais, sugerir exploração

harmônica em peças instrumentais em nível de improvisação de ouvido absoluto, ou quase absoluto, e/ou para criar temas para tratar os novos contrapontos imitativos...

Modalismo grego e tonalismo vivem sua maior união e um dos capítulos mais ricos da história da música, que se motiva aqui, pela perspectiva da cultura musical grega idealizada, e abre caminho da ópera ao barroco do século XVII: o contraponto seria controlado mais virtuosamente e harmonicamente e carregado de expressão verdadeiramente nova, para os autores. A natureza do contraponto teria sido alterada durante a época barroca, pontuam. A polaridade entre os médios mais tonais e os baixos mais modais gregos e contínuos constituiria uma impressão ilusionista fantástica de equilíbrio entre as partes, substituindo a polifonia de vozes iguais típicas do século “XVI” (GROUT, PALISCA, 2006, p. 303, 304), com ênfase no baixo, em “contraposição”, ao esquadrinhar dos campos médios, convertidos de lógicas modais gregas mais para a formação de acordes e outros sistemas do gênero tonal, futuramente consolidado pela música clássica, moderna. Os autores observam que, mesmo em contraponto imitativo, as linhas melódicas individuais foram subordinadas a uma sucessão de acordes implícita no baixo, produzindo um contraponto impulsionado pela harmonia que pulsam modos gregos ocultos noutra grafia, duplicando a cognição de linguagens musicais possíveis de se estudar. Portanto este contexto refere mais a um tempo cultural que a sujeitos históricos determinados, situações singulares, ou obra específica. Com ritmo cada vez mais codificado, regular e flexível, e seus modos rítmicos, a música no período barroco era ou muito métrica ou muito livre, acrescentam Grout e Palisca, em consequência desses dois estilos distintos e simétricos em grande parte, o modal grego e o tonal. Compositores experimentaram ritmos dolentes para recitativos vocais e peças solo-instrumentais de improvisação, dentre as quais, citam os autores, as modalidades de tocatas e prelúdios. Transformando a música, esses novos ritmos regulares assinalados pela historiografia desta musicografia sobrevivente narrada por Grout e Palisca, quando comparada com a predominância em detrimento das mais antigas ou medievais, é possível visualizá-la como se transforma, e se valoriza, por exemplo, a cadência, para estimular a dança e que se tornaria cada vez mais difundida. Além dos códigos. Tonal = a simples e quadrado. Os autores explanam que Barlines simplesmente demarcou frases de comprimento igual ou desigual, e em meados do século XVI e XVII. Porém, segundo eles, o metro foi utilizado no sentido moderno da convenção da distância do *Sistema*

Internacional, da Física (análoga), marcando em função do tempo, medidas, padrões recorrentes de batidas fortes e fracas, com o valor e o número de batidas indicadas por símbolos dos mais variados em linhas (*pauta*). Os dois tipos de ritmos seriam o *flexível* e o *métrico*, aprofundam. E os autores identificam que eram frequentemente usados em sucessão para proporcionar contraste, como no emparelhamento de *recitativos* e *árias*, *fugas* e *tocatas*, nas melodias harmônicas destes séculos. Classificam os autores por *estilos idiomáticos*, portanto, referentes à grafia simbólica, diversificando o uso do legado cultural e musical dos gregos, em novas e mais ornamentadas polifonias, diversificando e misturando modos gregos em tonalidades de todo tipo, das puríssimas, às simplesmente puras, e algumas dissonâncias e consonâncias e misturas tipicamente históricas e claramente preferidas em n combinatórias de possibilidades de notas, frases e harmonias em vozes e instrumentos, enarmonias e cromatismos que em ações coletivas da prática cultural efetiva da música teatralizada, sintoniza sutilezas e regras ou tendências estilísticas nos estilos vocais e instrumentais, onde o modalismo, a enarmonia e o cromatismo, gregos, são a maior herança musical helênica, e os tons de acordes e novos usos da lógica modal grega mostram a transformação da música suportada por estudos desses gêneros gregos. Essa permanência no papel proeminente do solista improvisador no período barroco teria sido; segundo os autores, uma das razões que teriam ajudado a encorajar compositores a escreverem música e era, conforme sugerem os autores, “*idiomática*”, no sentido dos códigos e lógicas dos modos gregos, para alimentar sua contraposição em uma mídia específica para o violino, e que permitisse leitura até mesmo de voz solo. Assim, um código novo foi criado para ler por outros símbolos e aplicações diversas sobre o que eram os modos gregos, já centralmente mais situados na história do pensamento musical. Modal = pontuação. Partituras ampliam a capacidade dos modos gregos e outros usos, que mascaram o mais fundamental pensamento para os músicos de até então. Essa perspectiva só poderia irromper no pós-tonalismo dos próximos séculos. Comparável à Modernidade e Pós-modernidade, essa ruptura se daria em duas fases, uma, a Modernidade, que é marcada pela Primeira Revolução Industrial, que amplia e massifica a produção de violinos em seu modo (neste caso o modo de produção pré-capitalista, e não o modo grego) que, os autores constatarem a estatística que fez decair a produção de liras. Além disso, os autores situam na história que se usaria, para estudo, alaúdes e teclados e que tinham seus próprios estilos idiomáticos,

distintos na grafia simbólica e cognições de assimilação da aprendizagem, tendo adaptações gráficas adequadas para cada instrumento aprendido com seus diferentes estilos técnicos de execução e a pauta favorecia uma orientação, sobretudo rítmica, cada vez mais universal no Ocidente, relegando modos gregos na história ao quase anonimato, ou conhecimento alquímico. O segundo momento dessa ruptura se daria no século XIX e XX apenas, em que novas lógicas musicais passam a ser exploradas, tornando o modal grego ainda mais distante do campo do saber e da cultura geral ampla. Negligenciados pela imensa maioria dos historiadores na própria história, ficaram pouco compreensíveis e lendários, como na verdade sempre foram, e, talvez por isso sejam associados, os novos “idiomas tonais” que iam surgindo, como melhorias de técnicas para instrumentos de sopro, cordas e de voz (es). Os autores discorrem que nesta sociedade muitos cantores eram famosos, e professores de canto promoviam novos padrões, disponibilizando habilidades, no entanto, curioso é não sobreviver materiais que endossem a afirmação. Somente a musicografia, que sugere que fosse esta *prática social, cultural, pedagógica e oral*. Estilos para voz e para cada família de instrumentos gradualmente se divergem e se diversificam, acabariam se tornando tão distintos que os compositores poderiam conscientemente emprestar expressões vocais na escrita instrumental e vice-versa: há uma verdadeira dialética dos conhecimentos musicais, como enxergam os autores. O maior resultado da música modal grega e do cromatismo grego foi, também, segundo os autores, as enarmonias mais bem exploradas, e tonalidades características dos modos para abrilhantar a música mais bloqueada na grafia e, arquitetada, que tipificou algumas características dos modos gregos, e esse brilho eram as novas cores que os modos gregos causavam com outras características nas tonalidades trabalhadas com novas perspectivas. Causalmente, Grout e Palisca afirmam que a qualidade idiomática de muitas músicas barrocas se relaciona com outro traço: esta música está centrada sobre o desempenho modal grego e de outros gêneros gregos, com o trabalho das tonalidades, e mais que com o compositor ou a escrita. Isso mudaria com a cada vez maior orquestração e o advento da técnica, e, de um capitalismo. Tecnologia ampliada, diferente da técnica, na Segunda Revolução Industrial, a da eletrônica, geneticista, cibernética e robótica, que desvenda pelo lado da música, outras matemáticas na música dentre gregos mais pós-modernos. Leia-se Iannis Xenakis, que se verá no capítulo referente ao pós-modalismo grego, e pós-tonalismo, que

inclui estilos que podem ser considerados pós-modernos, incluída a música feita por computadores visual e mais nos capítulos referentes a estes estilos do século XX, em mais uma co-relação da história com a música, que só podem ser compreendidas em uma perspectiva de pós-modernidade. A arte do modal grego consiste, para Grout e Palisca, em jogos contínuos e descontínuos em que existem improvisos olímpicos e passam a ser também alvo de outros improvisos, os acordes tonais, gerando novas melodias e até mesmo contraponto acima do baixo dado. Solistas ascendem no brilho vocal e instrumental ornamentado das melodias destes tempos. Tais práticas de desempenhos, segundo eles, variavam em alguma dose, tipicamente de país para país, e de uma geração para outra. Estudiosos modernos e artistas tentavam inclusive reconstruir essas práticas com base em relatos escritos e improvisações transcritas, uma tarefa que permanece complexa e controversa na parte da musicografia, em grande parte, e para eles, também a palavra ornamentação pode sugerir a simples inclusão de decoração, mas os músicos barrocos viram isso como um meio para mover os afetos, e isso era o solista improvisador, que acabou se tornando o guardião da prática, visto que estudou o improviso, sobretudo, através dos modos gregos. Grout e Palisca reconheceram duas principais formas de ornamentar uma linha melódica: fórmulas breves chamadas de *ornamentos*, que chamaram *detrinados*, *voltas*, *apogiaturas* e *mordentes*, e foram adicionados a certas notas para enfatizar acentos, cadências e outros pontos importantes da melodia que descrevem os autores. Sinais especiais, às vezes, embora não indicados sempre sua inserção, estavam presentes nos códigos, segundo os autores. Evidentemente, estes conceitos eram a aplicação prática dos modos gregos, sobretudo, em detalhes na execução e nas relações intervalares trabalhadas que geram a dança dos sons e dos dedos, mão e todo o corpo do praticante, que na pós-modernidade ganharam novas designações, dentre as quais, *lick*, *tapping*, *bend*, *slide*, *digitação*, *arpejos*, e uma infinidade de outros ornamentos, alguns que até perderam nomenclatura no tempo, tais quais as designações medievais, e num contexto em que modos gregos condiziam a pequenas estéticas. Detalhes n. Os enfeites mais prolongados, tal como as escalas, arpejos, e semelhantes, foram adicionados para criar uma paráfrase livre e elaborada da linha escrita, complementar a ela, que a embelezava, explicam. Processadamente mais reconhecido como mais original de seu tempo, o modal grego é um fetiche da teoria dos afetos, associada ao prazer sonoro e espiritual, que

centralizou as investigações deste trabalho e se tornam a explicação central que mais interessa para quem quer estudar os modos gregos e sua função cultural sutil, nunca tão bem assimilada em termos científicos, que através destes conceitos históricos, chamado às vezes de *divisão*, *diminuição*, ou *figuração*, conforme elucidam os autores, foram especialmente apropriados para melodias em ritmo lento, podendo acelerar-se por grandes virtuosos incessados e admirados, tornando-se uma prática cultural permanente na música, iluminado, sobretudo, pelo som nos melhores solos de guitarra ou violão que se conhecem. Superestrutura daquele modelo, por exemplo, inserida pelos autores como a melhor constituição e descrição do que foi mostrado em trechos de uma *ária de ópera* de “Monteverdi, L'Orfeu” (GROUT, PALISCA, 2006, p. 304, 305, 306), obra que foi publicada com a melodia original em que, numa linha superior da pauta, o tenor era regido em tonalidade expressiva, acompanhado por uma versão embelezada que representa tipo de ornamentação do cantor, em uma performance normalmente instrumental, e que resultou nessa concebida capacidade de condensar os afetos do prazer do cantor, ou mesmo do ouvinte, e em instrumentos. Foi a projeção intelectual, a condensação de afetos na crença que os convertiam em um “drama agregado”, e isso funcionava!

Sobre as maiores transformações da música, a representação histórica dos conceitos modal grego em direção a uma maior exploração tonal, frente a este embelezamento sempre mais predominante, o tonalismo concentraria suas forças a fim de superar o modalismo grego, ou quem sabe torná-lo mais belo em maior dialética com novas experimentações tonais estimuladas, e, sensacional é esta perspectiva de Grout e Palisca em que um estilo serve ao outro para trazer novidades e enriquecer o fazer musical, na cultura ocidental. Se os elementos acima tendem a caracterizar a totalidade do período barroco, foi um aspecto da música que não se manteve constante na organização harmônica futura, perdendo o modal grego seu espaço, cada vez mais, para o terreno tonal. Os autores argumentam que os músicos no início do século XVII ainda se consideravam trabalhando dentro dos oito modos da igreja medieval ou no sistema expandido de doze modos, codificados por “Glareanus” (GROUT, PALISCA, 2006, p. 306). Estes, como já se sabe, seriam os modos gregos que se conhecem hoje. Não houve mudanças idiomáticas drásticas, desde este tempo, no terreno modal grego, e a lógica passou a ser totalmente visualizada pela história no que diz respeito à historiografia musical, ou seja: fontes. Isso causou preocupação aos filósofos do

século XIX em imortalizar este conteúdo em suas obras, uma preocupação mais negligenciada pelos historiadores de todos os tempos desde à Escola *Metódica*, passando pela *Escola dos Annales*, quiçá na querela pós-moderna. No último terço do século XVII, Arcangelo “Corelli, Lully” (GROUT, PALISCA, 2006, p. 306), e outros compositores escreviam a música sem hesitação em chamar de tonal, operando dentro do sistema de tons maiores e menores – as chaves que familiarizaram a música dos séculos “XVIII e XIX” (GROUT, PALISCA, 2006, p. 306). O *Tratado em Harmonia*, de Raumeau, em 1722, ofereceu a primeira formulação teórica completa do novo sistema modal grego para código de escrita específica e diferencial que foi chamado de tonal, e que até então já existia na prática, conforme os estudos dos autores, há mais de meio século, e já dava indícios claros de gênese na própria Idade Média. Com a modalidade renascentista do sistema modal grego, a tonalidade evoluiu gradualmente ganhando espaço de prática e adeptos, pois passa teoricamente a demandar uma atenção maior e mais especial de estudo. O modal grego, quanto mais era esquecido em suas origens, mais impressionava ou desagradava. Conforme os autores, no tonalismo, a utilização por longa data de certas técnicas-padrão e progressões cadenciais, movimentos de baixo pelas quartas ou quintas, que eram padrões de baixos aparentemente convencionais, o uso de suspensões para criar movimento para frente e para trás em *zigzague* (*inversões*), eventualmente criavam um conjunto coerente de rotinas, codificado em uma teoria dos modos gregos, simetricamente, conforme os autores compreendem. Mas, advertem os autores, que a presença de tais técnicas não significa que um trabalho deste tempo é tonal. É apenas a música da primeira metade do século XVIII, mostrando a influência contínua dos modos gregos, como reforçado aqui deste contexto historiográfico: “Grout [...] Palisca” (GROUT, PALISCA, 2006, p. 306).

Uma *ópera* (em italiano, “trabalho”), segundo os autores, é um drama com música que alterna continuidades e descontinuidades musicais e isso pode ser percebido até mesmo em certo nível do senso comum (veja a história cultural, na semelhança com o paradigma metodológico científico da ciência histórica moderna e contemporânea), *ópera* esta, que é encenada com cenário, figurinos e ação: o próximo passo desse florescimento musical foi o tipo de *ópera* chamada de um *livro pequeno* (em italiano, *libreto*), geralmente uma peça em verso rimado, ou sem rima. A arte da *ópera* é uma união de poesia, teatro e música, tudo trazido à vida através de ideais musicais e dramáticos inspirados nos antigos

gregos: desde suas origens em torno de 1600, conforme os autores destacam, tornou-se, o gênero da ópera, o líder nos séculos XVII e XVIII, e manteve a sua importância, nunca perdendo sua força cultural adquirida. Há duas maneiras que contam sua criação: em certo sentido, conforme os estudos esclarecem, a ópera foi uma invenção nova, uma tentativa de recriar em termos modernos a experiência da tragédia grega antiga: um drama, cantado por toda parte, e em que a música transmite os efeitos emocionais num teatro aristocrático ou burguês, embora que fosse a alguma medida, considerado popular, talvez, no entanto, em outro sentido, a ópera era uma mistura de gêneros existentes, incluindo peças e espetáculos de teatro, danças, madrigais e canções solo. Aos autores, ambas as visões estão corretas, porque os criadores da ópera basearam-se em ideias sobre a tragédia antiga – e, sobre gêneros medievais ou modernos, desconhecidas as teorias pela falta de fonte relacionada à música da Antiguidade Clássica grega, tratada “popular”.

Conforme Grout e Palisca, a associação da música com a poesia, remonta a tempos antigos. Os coros e discursos líricos principais nas peças de Eurípides e Sófocles foram cantados na Grécia Antiga, como bem lembram os autores. Dramas litúrgicos medievais eram também cantados, inserem. E o renascimento, com músicas populares e muitas vezes incorporadas fora do palco, na forma como se fazia nas muitas peças de William “Shakespeare” (GROUT, PALISCA, 2006, p. 307), desenham o legado grego em dimensões bem vertiginosas.

Uma fonte para a ópera, segundo os autores, foi o drama pastoral, uma peça em versos com música e canções intercaladas. Em uma tradição derivada da antiga Grécia e Roma de poemas de amor pastoral, ou seja, em áreas rurais habitadas, segundo os autores, por jovens rústicas e donzelas, bem como figuras mitológicas em assuntos simples, paisagens bucólicas, em que a nostalgia pela Antiguidade Clássica era apregoada, ansiando por um paraíso terreno “inatingível”, culminando em temas pastorais atraentes para poetas, compositores, e patronos – neste mundo imaginário, a música pareceria o modo natural de um longo discurso identitário. “*Favola Angelo Poliziano d'Orfeo*” (GROUT, PALISCA, 2006, p. 308), é o primeiro poema pastoral a ser encenado. Relatam que foi uma lenda de Orfeu, produzida em Florença, em 1471 e readaptada em 1912 por Alfredo Casella, dentre outros. Os autores transmitem que dramas pastorais tornaram-se cada vez mais populares nos tribunais italianos e academias durante o século XVI. Assuntos, estilos, tipos de caracteres mitológicos, e usos de música, e de danças, foram

totalmente esmiuçados, por estes que foram classificados, pelos autores, como os precursores da ópera. O estilo tomaria força e cada vez mais adeptos, instituindo-se.

Escutou-se o quão espetaculares soaram, aos autores, aquelas cenas de *A Mulher Peregrina* “(*La Pellegrina*)” (GROUT e PALISCA, 2006, p. 309-310), num casamento, em 1589, em Florença, dos Grão-Duques da “Toscana” (GROUT e PALISCA, 2006, p. 309-310), entre Ferdinand De’ Médici e Christine de Lorena. Vários artistas que mais tarde foram envolvidos nas primeiras óperas trabalharam sobre estes intermediários, incluindo seu produtor, compositor e coreógrafo “Emilio de Cavalieri (1550-1602)” (GROUT e PALISCA, 2006, p. 309-310), o poeta “Ottavio Rinuccini (1562-1621)” (GROUT e PALISCA, 2006, p. 309-310), e os cantores e compositores “Jacopo Peri (1561-1633)” (GROUT e PALISCA, 2006, p. 309-310) e “Giulio Caccini (1550-1618)” (GROUT e PALISCA, 2006, p. 309-310). O tema unificador, concebido pelo florentino “Giovanni de’ Bardi (1534-1612)” (GROUT e PALISCA, 2006, p. 309-310), foi o poder da música grega antiga nessa sociedade, ou, como os autores se referem, numa espécie de consumo de interesses de seus círculos. A música também foi elaborada, conforme ilustrado pelos autores, num pedaço de abertura, um madrigal para voz, alaúdes, e três cantatas, por Vittoria Archile. Mais tarde teria sido publicado com a linha vocal tanto na sua forma original quanto em uma versão altamente embelezada que sugere os ornamentos modais gregos brilhantes, em voltas, e, com “Archilei” (GROUT e PALISCA, 2006, p. 309-310), na figuração de um novo tipo de improvisação no desempenho dos modos gregos, em sua grande extensão. Vittoria Archilei, a soprano mais famosa de seu tempo, os autores classificaram um de seus desempenhos de harmonia como modal dórica, dos modos gregos antigos, no primeiro intermédio de *La Pellegrina* que também esteve sob representação de “Bernardo Buontalenti” (GROUT e PALISCA, 2006, p. 309-310). No prefácio de sua ópera *L'Euridice*, de Jacopo Peri, e que a chamou de “Euterpe da nossa idade” e descrita como “quem sempre encontrou a sua música digna de seu desempenho”, e mais, “adornando-a com os ornamentos e longas vocalizações, homofônicas ou polifônicas, que seu gênio animado inventa a cada momento, mais para ir junto com o costume de seu tempo, porque ela achou que neles residiria a beleza e o poder deste canto”. Ela acrescenta também que “os encantos e as graças não podem ser escritas”, e se escritas, não podem ser aprendidas “a partir da notação”. Citam essas interpretações, de Jacopo “Peri” (GROUT e PALISCA, 2006, p. 309-310). Fantástico!

Seguindo este raciocínio histórico, Grout e Palisca argumentam que a tragédia grega como modelo nesses gêneros musicais e teatrais forneceram materiais que os compositores incorporaram em óperas, mas a ópera nunca poderia ter surgido sem o interesse de estudiosos humanistas, poetas, músicos e patronos, em reviver a tragédia grega: foi o combustível – eles esperavam gerar os efeitos éticos da música antiga na Grécia através da criação de obras modernas com poder emocionalmente equivalente e ideal. Neste sentido, a ópera cumpriu um planejamento “profundamente humanista”, no que não se deu tanta atenção à noção do próprio Tucídides na impossibilidade de reviver o passado tal qual como aconteceu, a menos que se viva experiências que possam ser relatadas, e nesse sentido, se pode considerar experimentações humanistas combinadas com estudos diretos com a Grécia e com base em alguma materialidade que reforçava essa noção de busca pelo belo que há na cultura dos “*Greeks*” (GROUT, PALISCA, 2006, p. 310), e todas as obras musicais citadas podem servir de palavra-chave para a busca de diversas interpretações de músicos enquanto agentes históricos que interpretaram, por vezes, grafias confusas e não consensuais sobre suas formas práticas, muito relativa a possibilidade de tratar de um “espírito de uma época” cristalizada na música de todos os tempos tratados até o presente momento nesta obra. Um paralelo na música dramática, para o que seria, aos autores, uma tentativa de emulação da escultura grega antiga e arquitetura para constituir padrões a esferas artísticas das “sociedades cultas”. Eruditos da Renascença, segundo Grout e Palisca, discordavam entre si sobre o papel da música na tragédia antiga, no que já havia uma filosofia histórica sobre isso. Um ponto de vista, que apenas os refrãos eram cantados, foi colocado em prática em 1585 num desempenho em *Édipo de Sófocles*, de Vicenza em tradução italiana: “Andrea Gabrieli” (GROUT, PALISCA, 2006, p. 310), para a produção, conforme os autores, lançou os refrãos num estilo homofônico declamatório que enfatizava o ritmo da palavra falada, uma característica da poesia heroica que foi antiga e bíblica nalguma tendência à prática da igreja ocidental no medievo. Um ponto de vista contrário, em que todo o texto de uma tragédia grega era cantado, por sua vez foi expresso por “Girolamo Mei (1519-1594)” (GROUT, PALISCA, 2006, p. 310), um estudioso florentino que editou vários dramas gregos. Segundo os autores, enquanto trabalhava em Roma como secretário de um cardeal, Mei embarcou numa investigação completa da música grega, em particular, o papel no teatro. Depois de ler em grego quase todos os

trabalhos sobre a música antiga, que sobreviveram, ele concluiu, segundo os autores, que a música grega consistia de uma única melodia, cantada por um solista ou coro, com ou sem acompanhamento – concebeu-se que esta melodia poderia evocar poderosos efeitos emocionais no ouvinte através da expressividade natural de registros vocais, subindo e descendo, tom e ritmos de mudança e ritmo e eram os modos gregos vistos como uma melodia universalmente conectada em si como “uma coisa só”. Essa crença é que faz a ópera soar tão emocional pelos cantores contemporâneos que projetam miticamente a luz de tal realidade. Fantasticamente, a visualização completa e assimilada com compreensão efetiva de estudos dos modos gregos, mas estudados com minúcia e detalhamentos, passam esse sentido de unidade, da música legada dos gregos enquanto prática cultural bem definida por suas características próprias, quando se trata de conhecer um exemplo total de sua lógica dentro de um campo harmônico, e deixando-se levar pelas fantasias e emoções evanescentes que transcendem na ferocidade ou delicadeza da sensação, e quando servindo para as doze tonalidades possíveis do cromatismo em uma altura, e percebendo como se repetem em outros contextos diversos, criando ciclos notáveis, estudados, teoricamente praticados a toda história, em comum. Os autores relatam que Mei, depois de comunicada suas idéias aos colegas, em Florença, dentre eles, “Bardi e Vincenzo Galilei (1520-1591)” (GROUT, PALISCA, 2006, p. 310, 311), o último, um teórico, compositor e pai do astrônomo Galileu, dos quais, desde o início dos anos 1570, Bardi organizou uma academia onde os estudiosos discutiam literaturas, ciências e as artes e os músicos experimentavam novas músicas, e dos quais faziam parte deste grupo Galilei e Giulio Caccini (e, talvez, também Jacopo Peri, supõem os autores), que Caccini mais tarde chamaria de *Camerata* (que significaria círculo, ou associação). As cartas de Mei sobre a música grega por vezes apareceram nas agendas daquela agremiação cultural humana renascentista. Os autores citam o “*Dialogo della musica antica et della moderna*” (GROUT, PALISCA, 2006, p. 310, 311), (ou seja, *Diálogo de Música Antiga e Moderna*, de 1581), em que Galilei usou as doutrinas de Mei para atacar o contraponto vocal: ele argumentou que apenas uma única linha de melodia, com andamentos e ritmos adequados poderia expressar uma determinada linha de poesia uma ao outro. Na exatidão da poesia e da composição, quando várias vozes cantaram simultaneamente diferentes melodias e palavras, em diferentes ritmos, tinham notas lentas e noutras formas havia economia de notas, e em meio ao caos

resultante de impressões contraditórias nunca poderiam entregar a mensagem emocional ao próximo, e referem-se outras interpretações. Palavra-pintura, imitações de suspiros, e afins, tão comuns em madrigais, ele descartara, segundo os autores, como infantis conceitos. Apenas uma melodia solo, ele acreditava, permitiria inflexões de voz naturais de um bom artista. Nota-se cada vez mais um teor platônico de diálogo cultural, típico de uma sociedade ocidental decadente, e talvez a história pudesse se repetir nas defasagens de usos demasiadamente esgotados e a necessidade de novas perspectivas históricas. Seria um indício de declínio dos Estados Modernos frente às revoluções que estavam por vir, um sintoma ao mesmo tempo cultural e político dentro das esferas de linguagens musicais, dentro da educação musical? Qualquer teoria que seja, são questões pertinentes para a Nova História Social. No entanto, será visto que para declínios ocorrerem, existem ascensões, e se veria essa música em evolução ainda render bons frutos para a história da música, de quando ocorre o auge do desenvolvimento do gênero das óperas e outros, e a forte constituição de Estados Nacionais que dominaram o campo do poder, com o pleno desenvolvimento das cidades. Ver-se-á que ainda haveria certa efervescência da Idade Moderna, ao contrário do que se poderia supor, fazendo refletir que a sociedade ateniense antiga, apesar de demonstrar sempre o declínio dos helenos, tinha resistências e fortes aparatos burocráticos para manter o domínio da Pólis nalgum tempo. Entretanto, este tempo, que já foi menor que o da sociedade helênica, seria ainda menor para a modernidade, o que leva a supor que a Idade Média teria visto centralizações e fragmentações de poder em tempos proporcionalmente e gradualmente fracionados ao longo dos tempos históricos. Os Impérios ascendem, atingem seus auge, seus declínios, e caem, cada vez mais rapidamente, o que culminariam em ricos debates teóricos para a História. *Matemática musical* proporcional à *matemática histórica: tempo histórico/devir*. Conforme os autores Grout e Palisca, Galilei estava defendendo um tipo de monodia, um termo usado pelos modernos para abraçar todos os estilos de canto solo acompanhados e praticados em finais do século XVI e início do século XVII (como distintos da monofonia, que não estivesse acompanhada de melodia): ele teria moralizado e criticado o modal grego em detrimento de uma maior atenção ao tonal e suas preocupações. Canto solo, conforme apontam os autores, não era novidade; solistas cantaram poemas épicos estróficos e outras fórmulas padrão com acompanhamento, compositores escreveram canções para voz e alaúde, e era

comum à música uma parte de um madrigal polifônico enquanto instrumentos trabalhavam novos usos. As discussões sobre a *Camerata* de música grega levou seus integrantes a novos caminhos dentro do tonalismo que se fortalecia gradativamente, e a impressão de movimento, na história, é cada vez mais sentida pelos autores, que discutiram sobre música na “*Camerata*” (GROUT, PALISCA, 2006, p. 312). Segundo eles, após Bardi se mudar para Roma em 1592, as discussões sobre o desempenho de tais obras continuou sob o patrocínio de outro nobre, “Jacopo Corsi (1561 -1602)” (GROUT e PALISCA, 2006, p. 312). Entre os participantes, citam que estariam alguns veteranos de 1589, Ottavio poeta e cantor, Rinuccini, compositor, e Jacopo Peri. Convencidos de que tragédias gregas foram cantadas na sua totalidade no percurso de seus estudos, eles partiram para o método de recriar o antigo gênero de forma moderna. “*Dafne*” (GROUT e PALISCA, 2006, p. 312), de Peri, poema pastoral de Rinuccini, foi realizado em outubro 1598, segundo os autores, no palácio de Corsi. Apesar de apenas fragmentos da música sobreviverem, continuam os autores que esta foi a primeira ópera ao modelo das peças gregas: uma encenação de teatro, cantada por toda parte e com música projetada nas emoções dos personagens. Enquanto isso, seguem os autores, que Emílio de Cavalieri, que estaria no comando do teatro, arte e música na corte ducal florentina, havia montado cenas menores, com sua própria música em um estilo similar. Eles indicam mais uma obra. Em Fevereiro de 1600 foi a data que ele produziu, em Roma, seu jogo de moralidade musical “*Representação da Alma e do Corpo (Rappresentazione di Anima et di Corpo)*” (GROUT, PALISCA, 2006, p. 312), altura em que o trabalho estava com a mais longa etapa, inteiramente musical. Estas obras tipificaram a busca por novos meios expressivos que poderiam supostamente coincidir com as obras antigas e seus respectivos poderes atribuídos à música grega, em que sempre se acreditou mitologicamente e artisticamente em um humanismo que parecia centralizado. “*L'Euridice*” (GROUT, PALISCA, 2006, p. 313), foi realizada em Florença, em outubro, para o casamento de Maria De Medici, sobrinha do grão-duque, o rei Henrique IV, da França, conforme descrito nas leituras, e Cavalieri dirigira e Peri cantara o papel de Orfeu. Segundo os autores, a produção incorporada com seções de outra definição do chamado *libreto*, este criado por Caccini, não permitiria que seus cantores executassem músicas compostas por outras pessoas. Ambas as versões foram logo publicadas, e permaneceram as primeiras óperas sobreviventes concluídas de árias e madrigais

de “*Le nuove musiche*” (GROUT, PALISCA, 2006, p. 313). Mas, segundo os autores, Peri é mais pontual para o drama, porque ele encontrou uma nova maneira de imitar a fala e variou a sua abordagem de acordo com a situação dramática lhe pretendida.

E mais óperas, baseadas em drama grego, ainda estariam para vir...

Para os diálogos operetas, Peri inventou um “novo idioma”, que logo ficaria conhecido, segundo os autores, como o “estilo recitativo”. Identificado no prefácio a *L'Euridice*, uma lembrança de Peri remete à distinção feita na teoria grega antiga entre contínuas mudanças de tom no discurso e intervalo “diastemático”, a lógica em que se percorre o movimento modal grego, na prática em que defasagens identificam alterações do campo do tonalismo: conforme os autores, ele procurou uma espécie de “discurso-canção” que estava a meio caminho entre eles, semelhante ao estilo que os estudiosos imaginaram que os gregos usavam para recitar poemas em epopeias. Mantendo constantes as notas do baixo contínuo, enquanto a voz movia-se livremente através dos modos gregos entre consonâncias e dissonâncias, conforme Grout e Palisca, ele libertou a voz da harmonia suficiente para que se pudesse simular a declamação, de poesia livre em tons e intensidades, cada vez mais, leves, e quando uma sílaba ressaltava no discurso – em palavras, entoou – formava-se uma “consonância com o baixo”. Os autores acreditam que deveria ser muito estimulante a associação com o drama antigo: Peri seguiria, dessa forma, sua própria receita para o novo estilo – símbolos verticais identificavam as sílabas que eram sustentadas ou acentuadas na fala e as harmonias consonantes que as suportam; segundo os autores, símbolos horizontais, que expressavam as sílabas que foram passadas rapidamente na fala e podiam ser definidas como dissonâncias (marcadas com um asterisco) ou consonâncias contra o baixo e seus acordes implícitos, revelando assim a sensação de consonância e dissonância em um grau que também era relativo ao dos gregos ou medievais. As formas dissonantes eram introduzidas e passavam, aparentemente, a ser (re) conhecidas, e por vezes a violar as regras do contraponto, tipicamente uma característica da riqueza do modal grego, mas o esforço para imitar discurso isenta estas notas de convenções musicais comuns até aqui. Porque, para os autores, esta combinação de discurso como liberdade e sustentadas sílabas acentuadas harmonizadas, os autores relacionam à ideia de Peri a um caminho médio entre discurso e música, inovando significativamente a *práxis* da música. Três trechos de *L'Euridice* ilustrados pelos autores, informam três tipos de monodia empregadas por Peri. O Prólogo é

inspirado na ária para cantar poesias estróficas como praticado ao longo do século “XVI” (GROUT, PALISCA, 2006, p. 313, 314). Cada linha é definida como um campo de repetição e uma fórmula cadencial, e, segundo os autores, o cantor variava o ritmo um pouco a cada estrofe. A canção de “Tirsi” (GROUT, PALISCA, 2006, p. 314) é rítmica e melódica, semelhante a uma “Canzonetta” (GROUT, PALISCA, 2006, p. 315), ou seja, um musical dançado. Ela seria moldada por uma breve sinfonia, um termo genérico, segundo os autores, usado durante todo o século XVII, por um pedaço conjunto abstrato, especialmente um que serve, para os autores, como um prelúdio, discurso no qual narra *Dafne* a morte de Euridice em novo estilo recitativo. Designação tonal. O baixo e os acordes médios acompanhavam recitação, que é livre para imitar as inflexões e ritmos do discurso poético mais que o musical. Em momentos mais emocionais, Peri aumenta a expressividade de seu recitativo, usando métodos da tradição madrigal para transmitir sentimentos de um personagem, e conforme as imagens, isso é perceptível, mas, não convém analisar uma a uma agora. Narram os autores, que quando Orfeo primeiro reage à notícia da morte de Eurídice, seu choque de fôlego foi transmitido por descansos frequentes, e sua tristeza por suspensões dos acidentes, a dissonância, o cromatismo e as progressões harmônicas inesperadas, que constituiriam os trechos mais musicais cantados em contraste aos declamados. Em *L'Euridice*, Peri inventou um idioma que satisfizesse as necessidades da poesia dramática, e embora ele e seus companheiros logo assumissem que não haviam revivido a música grega, conforme os autores informam, eles teriam se alegrado por ter combinado um discurso que tinha sido usado no antigo teatro, com seu fazer musical estudado, em que fazia com que a cultura artística grega também fosse compatível com práticas modernas, conferindo prestígio à esta sua prática em seu tempo, refletem. Ao mesmo tempo que introduziu um novo estilo com base em modelos antigos, a ópera de Peri também emprestava as tradições das antífonas, dos madrigais, das árias, do drama pastoral e intermédios tonais, usando o mais adequado para cada momento do drama, conforme desenrolaram os autores, delineando uma variedade histórica de sonoridades usadas que demandariam análise extensas que aqui não hão de convir.

Há uma obra citada de Peri, “*Le musiche sopra L'Euridice*” (GROUT, PALISCA, 2006, p. 314), de 1601, que Peri chama os modos gregos de diastemáticos, importantíssimos também para formar este novo estilo de ópera

dramática recitativa, que buscou os valores e efeitos emocionais dos dramas antigos dos gregos, conforme a noção de seu tempo, e que já está bem esclarecida, então...

Os autores ainda esclarecem que os vários estilos de monodia, incluindo a ária, foram, assim, um estilo recitativo e madrigal, e que rapidamente teriam percorrido seu caminho em todos os tipos de música, das seculares às sagradas; a monodia tornou-se o teatro musical possível porque ela poderia transmitir, em toda a música de narração, do diálogo para o solilóquio, com imediatismo e flexibilidade necessários para a expressão tida como a verdadeiramente dramática e musical. Ver-se-á nas leituras de Nietzsche que este era o “*espírito da coisa*” na tragédia. Diversidade estilística de “Peri” (GROUT, PALISCA, 2006, p. 315-316), por ele foi introduzida, e, segundo os autores foi continuada e ampliada em todo o terreno da ópera posterior. Segundo os autores, este foi o compositor e o líder, foi quem adaptara a sua música, para a expressão dramática idealizada pelo humanismo, historicamente como tem sido legada pelos estudiosos do período. E o estilo nunca recuou, e é constantemente adaptado hoje...

Como os autores refletem, às vezes, não é o criador de uma ideia, mas a primeira pessoa a mostrar todo o seu potencial, que lhe confere um lugar permanente na história da humanidade. Por isso, foi com a ópera, cujo primeiro grande compositor que não era, conforme os autores, Peri, ou Caccini, mas Claudio Monteverdi que foi, dentre todas as obras e autores, a “tão mais imortalizada”. Primeira ópera de “Monteverdi, *L'Orfeo*” (GROUT, PALISCA, 2006, p. 316), foi, segundo os autores encomendada por Francesco Gonzaga, o herdeiro do trono de Mantua, onde teria sido produzida, em 1607. Ela foi inspirada, segundo Grout e Palisca, em *L'Euridice* no tema do discurso e na mistura de estilos musicais, mas, conforme a crítica nos autores, era musicalmente e dramaticamente mais eficaz. Libretista, Alessandro Striggio, organizara o drama para os habituais cinco atos, cada um centrado em torno de uma canção de Orfeo e terminando com um conjunto vocal que dramatiza sobre a situação, como o *coro ditirâmico* de uma tragédia grega. Monteverdi trouxe a sua experiência de compor óperas madrigais conscientemente expressivas e de intensos dramas, e acrescentam os autores que ele também usou um grupo maior e mais variado de instrumentos que Peri tinha usado; foi publicada em “1609” (GROUT, PALISCA, 2006, p. 316) a relação dos instrumentos usados, trompetes, trombones, cordas, harpas duplas, e vários instrumentos diferentes que, segundo eles, cada um possuía um momento na cena.

Monteverdi foi seguido de Peri, no uso de tipos de monodias, conforme os autores. Nesse sentido, seu prólogo, como o de Peri, é uma ária estrófica com *ritornello* (variações equilibradas na duração das entonações silábicas ora mais curtas ora mais longas), embora os autores destaquem que deva ser notado que esta ária específica é mais declamatória frente à maioria. Segundo eles, Monteverdi escreveu cada estrofe, variando a melodia e a duração das harmonias para refletir a acentuação e significado do texto, um procedimento que foi chamado, segundo os autores, de *variação estrófica*. Ele teria se utilizado de semelhante abordagem na a peça central do ato III do ária “*Possente Spirto de Orfeo*” (GROUT, PALISCA, 2006, p. 317), e incluídos nos conhecidos que marcam uma ornamentação “florida” nas primeiras quatro estrofes: o recitativo de Monteverdi é mais variado frente ao de Peri, passando de narrativa para expressão, agonizando na música como uma estética típica do teatro dramático ático da Grécia Clássica, como já visto. Para além da monodia, ressaltam os autores, Monteverdi incluiu muitos duetos, danças e madrigais, dentre outros estilos, proporcionando assim uma variedade de estilos contrastantes para refletir os humores variados no drama. Os ritornellos e refrões ajudavam na organização das cenas em esquemas de formalidades quase cerimoniais. Por exemplo, é citado o *Ato I* tal qual um arco emoldurado por variações estróficas no prólogo (cantada pelo personagem que personifica a música, tida no final do ato): característica ditirâmbica (dois coros), mais um madrigal e um *ballet*, alternando com recitativos, anunciam este recitativo “apaixonado”, tema da figura central do Orfeo, seguido por uma resposta de Eurídice e, em seguida, o mesmo *ballet* e madrigal em ordem inversa, todas simetricamente dispostas. Se o *ato I* foi idealizado consonante, que se convencionava por tradição numa gama estatística que despertassem os afetos apropriados para uma cerimônia de casamento, o *ato II* é uma estatística dramática dissonante, ou pelo menos associada à dissonância em claros anéis de tradição cultural, ou como também com base na visão dos autores – talvez, puramente convencional, poderia-se dizer que num passado inatingível, convenções se basearam nos afetos primariamente sentidos pelo ser humano a ponto de formular estéticas, no que constitui a teoria dos afetos. Orfeo e seus companheiros saúdam o dia feliz em uma série de árias concatenadas, cada uma com seu próprio ritornello, inseridos, conforme os autores, sem sequer uma pausa. A série culmina com uma ária estrófica para Orfeo, “*Vi ricorda*”, (GROUT, PALISCA, 2006, p. 318) no qual ele recorda sua infelicidade,

segundo os autores, memorialisticamente se voltando para alegria quando ele “ganha” Euridice. Esteticamente, pelo teor da história, ocorreram afetos alegres convencionados estatisticamente na música que serve, segundo os autores, às narrativas dos enredos dramáticos, e em paralelo a Canzonetta (carta canção), que foram detectadas como de Peri para Tirsi. Para os autores, os ritmos alegres dar-lhe-iam uma cadência convite ao corpo à dança, manifestando pulsações, e, a vida!

Uma tendência sempre aceita por um grande conceito na relação das sensações ou descrição do que se ouve e interpreta no teor das situações teatralizadas e que emergem da sonoridade melódica, sobretudo no trabalho do campo dos modos gregos: narram Grout e Palisca que no clímax da alegria, um mensageiro chega para trazer a notícia trágica de que Eurídice morreu de uma picada de cobra. Seguem relatando uma súbita mudança de instrumento contínuo de um órgão com tubos de madeira e de área de tons de modo jônico (C (dó) maior), ou seja, as notas naturais tidas como capazes de expressar algo que tem por estética predominante numa relação com contextos mais “alegres”, quer por ter se sentido e transmitido isso, quer por uma convenção que padronizasse essa estética, quer por influência em leituras platônicas; idem em eólico (A (lá) menor) marca o grito do mensageiro, “ah, evento amargo”, “(*Ahi, Caso acerbo*)” (GROUT, PALISCA, 2006, p. 318) em um apaixonado recitativo, caso de um contraste dos modos gregos e seu resultado prático da execução modal grega analisada nas fontes aqui utilizadas. Narram ainda os autores, que na primeira peça, companheiros de Orfeu não entendem e mantêm um canto em seu próprio mundo de tons e timbres, tais quais estivessem a perguntar o que está errado; mas depois, o mensageiro relata sua história, um pastor repete um grito de abertura, que se torna um refrão para o ato, com os outros personagens a se juntar a ela em um drama – estes usos da área que vieram a se chamar tonais, no que diz respeito inclusive ao timbre e à organização formal, foram usados com o objetivo do que seria um aprofundamento do impacto do efeito dramático, que promoveu uma espécie de espetáculo de novas habilidades possíveis, e, no uso de “Monteverdi” (GROUT, PALISCA, 2006, p. 318), todos os recursos estariam à mão para esse tipo específico de expressão, atestam. A renascença assiste a espetáculos se não gregos, quase “gregos” – meta-estética!

Revivido nestes termos, o lamento de Orfeo, “*Tu se morta*” alcança, segundo os autores, um novo patamar de lirismo para o recitativo que deixa as primeiras experiências de monodias muito mais amadoras se comparadas a este

verso (crítica dos autores). Conforme Grout e Palisca, a passagem de abertura, cada frase da música era como se cada uma no texto, se baseasse na anterior, intensificando-se através da altura, e do ritmo. Dissonâncias contra acordes sustentados, marcados com asterisco no código, segundo os autores, não só melhoraram a ilusão de expressão, como expressaram os sentimentos amargos de Orfeo. A passagem de um material relata Mi maior para um acorde de Sol menor, ressalta a ironia de que ele ainda vive quando Euridice - sua "vida" - está morta – e *Orfeo*, segundo os autores, foi tão bem sucedido que o duque “Vincenzo Gonzaga” encomendou segunda ópera – nas referências: (GROUT, PALISCA, 2006, p. 318)...

Segundo Grout e Palisca, já idoso, Monteverdi, compôs três óperas para os novos teatros populares em Veneza. Dois sobrevivem: “*Il ritorno d'Ulisses (O Retorno de Ulisses, 1640)*” (GROUT, PALISCA, 2006, p. 319), com base na última parte de um dos maiores clássicos da literatura clássica grega, a *Odisseia*; Homero.

“*Orontea Cestis*”, (GROUT, PALISCA, 2006, p. 323), segundo Grout e Palisca, escrito relacionado a Innsbruck em 1656, dimensionam Grout e Palisca, como sendo uma das óperas mais realizadas no século XVII, que aparece por toda a Itália e alcançaria o norte da Alemanha em 1678, e acrescentam que ela sintetizaria as mudanças que a ópera havia sofrido em meio século. Em vez de imitar a tragédia grega, os autores identificam o “libretista” como o sujeito que entrelaçava cenas românticas, com personagens de alta e baixa timbragem, e procuravam, enquanto um novo padrão de estética, em sua essência, entreter. O enredo, baseado em máscaras, com temas amorosos, para os autores, pressupostamente se dava em níveis sociais distintos, era em sua maioria de Veneza, e muito embora se constituíssem a certa distância dos atos heroicos da ópera antiga, e o que mais permanecia em sua característica, segundo eles, eram as linhas diatônicas, que caracterizam os modos gregos, que sustenta esta defesa até aqui, do modal grego...

Sonata de “Marini” (GROUT, PALISCA, 2006, p. 349) abre com uma melodia expressiva, que é uma reminiscência de um Madrigal solo de Caccini, segundo os autores, e se transforma quase que imediatamente com números sequenciais de violinos; seções rapsódicas e métricas alternadas, lembrando os contrastes de estilos recitativo e árias em *cantata* de Barbara Strozzi e *concertos* consagrados de Heinrich Schutz, preanunciam a contemporaneidade: uma seção apresenta bloqueio duplo, primeiro em estilo de cantar e, em seguida, em imitação; mais saltos através de uma série de 2 : 1, na característica da oitava em *glissandos*.

Sobre o que se refere à definição de melodias já existentes, como no século XVI, segundo Grout e Palisca, tocadores de órgão improvisavam em modos gregos, como também no que diz respeito a configurações de melodias litúrgicas para uso polifônico em celebrações da igreja; estas obras incluem versos de órgãos no canto gregoriano, como configurações e a modalidade *Kyrie Christe* em massas de órgãos Frescobaldi, e vários tipos de configuração de coral, a saber, como *corais de órgãos* ou *prelúdios de corais*, coletivamente, e compositores no norte e centro-norte da Alemanha teriam produzido, conforme os autores atribuem, essas configurações de coral em grande número e em uma grande variedade de formas após a metade deste século, e os primeiros exemplos aparecem em “*Tabulaturanova*”, de Samuel Scheidt, que nada tem a ver com a tablatura que se conhece hoje entre os músicos, que teria a mesma ideia de partitura popular no campo do tonal do século XX. Asseguram Grout e Palisca que há mais configurações nas obras de “Sweelinck” (GROUT, PALISCA, 2006, p. 349), por fim...

O Rei Sol chega ao auge do absolutismo monárquico, alimentando um iluminismo que autodestruiria seu próprio sistema, e com isso é ao mesmo tempo a representação máxima do poder em derrocada de seu declínio trágico cercado de requinte, música, *ballet*, e ideais inspirados nos gregos, segundo Grout e Palisca ilustram, não vendo o sonho da própria tragédia vivida de seu extermínio e a derrubada deste Estado Absolutista. “Louis XIV (1643-1715)” (GROUT, PALISCA, 2006, p. 354-355) denominou-se “Rei Sol”, um símbolo calculado e ideal para Luís como que um doador de luz. Ele identificou-se com Apolo, como deus do Sol grego, e, conforme os autores, ele encomendou muitas representações de Apolo na sua corte e na fonte de seu palácio (...) por essa razão, na fonte de Versalhes, o grande palácio de Luís XIV, até hoje mostra Apolo em seu carro que emerge do mar. Os autores contam que na mitologia grega, o deus Sol, Apolo, andava de carruagem através do céu cada dia, descendo para o mar, a oeste, toda noite, quebrando o mar a leste pela manhã, novamente pronto para subir ao céu. Louis XIV cultivaria uma imagem como “Rei Sol”, identificando-se com Apolo e com o Sol nascendo, utilizou dessas premissas e de outros direitos divinos do rei para legitimar seu poder autoritário: o barroco francês foi utilizado nas artes como políticas propagandistas da monarquia absoluta vigente na época, relacionam. O declínio, sob estas condições...

Louis XIII participou regularmente em música e dança na corte, e está fundamentado em Grout e Palisca, também, que seu filho Louis XIV ganhou

uma reputação como um dançarino brilhante, atuando em *ballets* aos treze anos de idade. Seus papéis incluíam Apolo no *Ballet des Fêtes de Bacchus* (Balé da noite, 1653), que cria sua identidade como o “Divino Rei Sol”. Segundo os autores, Louis reconstrói o Louvre, o grande palácio em Paris (eles destacam que agora é um notável museu), e constrói um vasto palácio em Versalhes, segundo os autores, e os jardins são igualmente expansivos: se estendem por quilômetros: jardins esculpidos perto do palácio, onde tudo é controlado e disciplinado, e nenhuma planta estaria fora de lugar ou permitida crescer selvagem ou descuidadamente, a rigor – imagéticas perfeitas para a *monarquia absoluta*, onde todos têm o seu papel no Estado ordenado governado por uma única visão totalitária e redutora, alienando as mentes da sociedade com uma cabeça fechada e até mesmo a natureza deve se submeter à vontade do rei – Versalhes proclamou o poder de Luís XIV e critica-se um propósito prático: o gozo maquiavélico da corte do rei monarquista e absolutista, que era defendido em acordo com a igreja em decadência, conforme já defendiam também os iluministas, Nicolau Maquiavel, Jonh Locke, Toma Hobbes, Montesquieu, Jean Jacques Rousseau, dentre outros, sobre diversas dimensões a esse respeito, como a *Teoria do Direito Divino do Rei*. Escassez, carestia e fome do povo, e com interpretações radicais dos filósofos iluministas, o próprio povo o guilhotinaria à frente do movimento popular da Revolução Francesa (R.F.), na tomada da Bastilha...

O Jardim fachada do Palácio de Versalhes, projetado por “Louis Le Vau” (GROUT, PALISCA, 2006, p. 356-357) entre 1661-1690, edifica-se, relatam. Colunas e arcos ecoam arquitetura clássica, e as estátuas mitológicas em todo o edifício e os jardins reforçam os laços que Luís XIV procurou fazer entre o seu reinado e a civilização Greco-romana. Os autores dimensionam ainda o tamanho do edifício, enfatizado pelo espelho d’água, como que feito para impressionar, (revela também o estilo de vida toda a nobreza francesa e suas comitivas – nisso, o *ballet* era uma dança, com música aos ares ditatoriais): os expectadores se sentiam mais em um tribunal da *Santa Inquisição* que em um espetáculo de uma corte dita tão refinada, e de tão bom gosto, que criava tensão e espalhava o medo e a revolta com a fome da população, as desordens sociais, e o caos com a indiferença da nobreza.

Mas experiências bem sucedidas de outros artistas, segundo os autores, convenceram “Lully” (GROUT, PALISCA, 2006, p. 359-360) que a ópera em francês era viável. Narram eles, que em 1672, com o apoio de Luís XIV, é outorgado a modo de título patrocinado um privilégio real concedendo-lhe o direito exclusivo de

produzir o drama cantado na França e estabeleceu-se a “*Académie Royale de Musique*” (GROUT, PALISCA, 2006, p. 356-357) (Academia Real de Música). Juntamente com seu libretista, o dramaturgo “Jean-Philippe Quinault (1635-1688)” (GROUT, PALISCA, 2006, p. 356-357), Lully reconcilia as demandas de drama, música no *ballet* em uma nova forma francesa de ópera: “tragédie en musique” (GROUT, PALISCA, 2006, p. 356-357), (Tragédia na música), mais tarde nomeada “tragédie Lyrique” (Tragédia lírica). Estes ainda eram clássicos inspirados “gregos”...

Dramas em cinco atos de “Quinault” (GROUT, PALISCA, 2006, p. 359-360), conforme os autores, combinaram trechos enfáticos da mitologia antiga ou contos de cavalaria descontraídos e frequentes, (divertidor desvio), longos *interlúdios* de dança e canto coral: ele habilmente mistura episódios de *romance* e aventura com adulação ao rei, a glorificação da França, e reflexão da moral. Seus textos foram utilizados veladamente como propagandísticos em sintonia com o uso de “Luís das artes” para a manutenção da ordem vigente e cada ópera incluiu um prólogo, muitas vezes cantando louvores do rei, literalmente, ou por meio de alegoria, as parcelas representadas – a de uma sociedade disciplinada bem ordenada, e a dos personagens e cenários mitológicos – reforçaram os paralelos que Luís procurou estabelecer entre seu regime e os da Grécia e Roma antigas, acrescentam os autores, portanto, é de se supor que era previsto a derrocada e o colapso do sistema tal qual Platão esforçava-se em evitar e os romanos, *idem*. Libretos também proporcionaram oportunidades para espetáculos para entreter o público, e a panfletagem e o enciclopedismo dissemina e inflama ideais iluministas, enquanto caminhava mais ou menos consciente à luta armada que toma à Bastilha.

“Jean-Philippe Rameau (1683-1764)” (GROUT, PALISCA, 2006, p. 432-433), conforme Grout e Palisca, obteve uma carreira profissional incomum, de passar duas décadas como organista nas províncias, ganhando reconhecimento como um teórico da música em torno dos quarenta anos de idade, e alcança a fama como compositor na casa dos cinquenta, quando ataca então como um radical revolucionário, e ele seria assaltado 20 anos mais tarde, para os autores, como reacionário. A ordem burguesa inverte os valores da sociedade, conforme o historiador da *Revolução Francesa*, *Furet*. Os escritos de Rameau fundam oficialmente a teoria da música tonal, e suas óperas estabelecem-no como o mais importante sucessor de Lully no rol dos maiores operísticos, ainda refletindo o mundo grego pela tradição modernista, humanista, renascente, e não abandonada.

Mas isso é apenas um sintoma da época de autoritarismo em decadência, visto que a Revolução Francesa só iria ocorrer em quase 50 anos, sendo que ela só seria bem visualizada algumas semanas antes. Ainda com alguma influência mais racionalista que ideológica e iluminista, é revolucionado todo um pensamento e um conceito da teoria da música na história: o tonal ganharia força...

A teoria da música, apontam os autores, engajou Rameau ao longo de sua vida: inspirado pelas obras de Descartes e Newton, Rameau abordou a música, segundo os autores, como fonte de dados empíricos que poderiam ser explicados em princípios puros e racionais. Ele descreveu a sua metodologia numa das obras teóricas mais influentes das já escritas: *“Traité de l’harmonie (Tratado sobre a Harmonia, 1722)”* (GROUT, PALISCA, 2006, p. 432-433). Porém o tonal é central neste tratado, não havendo elementos modais gregos. Eles ficam ocultos, “mascarados”, e isso dificulta o trabalho pela abrangência, e não será aprofundado...

A dívida de Descartes para Rameau pode ser vista em sua busca para fundamentar a prática da harmonia nas leis da acústica: consideradas tríade e *acorde de sétima* elementos primordiais da música, e provenientes tanto das consonâncias naturais da quinta perfeita, terça maior e terça menor, e nesse sentido, de acordo com os estudos de Grout e Palisca, e já embasado nos filósofos alemães que serão analisados no próximo capítulo. Uma música com novos desdobramentos consonantais por enfática e estética predominante, formalmente, gera uma nova tendência de estilo na vida cultural. São os tempos dos tonalismos...

Na abordagem sobre Rameau, cada acorde tem um tom fundamental, equivalente na maioria dos casos, para o que é hoje chamado campo harmônico (a nota mais baixa quando o acorde é organizado como uma série de terças e a ideia funciona muito bem tanto para pensar sobre o violão, quanto sobre o órgão), e em uma série de cordas, a sucessão dessas, afirmando que uma corda continua a sua identificação por meio de todas as suas inversões e, que a harmonia define suas “imagens sonoras” em coloridos fixos – o *“Hippolyte et Aricie”* (GROUT, PALISCA, 2006, p. 432-433), de 1733, mostra o baixo sobre a nota fundamental, numa passagem de uma ópera de Rameau. Rameau viu a música impulsionada pela dissonância, em contraste a consonâncias específicas que trabalhava: as sétimas e quintas, compondo as tríades, e segundo os autores, ele cunhou o termo da *tônica*, que permanece sendo muito usada para se referir a esta nota fundamental do campo harmônico em um acorde, os principais conceitos de

cifragens das simples às mais complexas, que incluem outros conceitos recorrentes em toda a história da música tonal, os de *notas dominantes* (a tônica no acorde com quinta) e subdominante (a nota e acorde uma quinta acima da tônica e vice-versa, caracterizando inversões); definidos esses três acordes como os pilares da tonalidade; e relacionados com outros acordes (que não tem nada a ver com os tetracordes gregos antigos, apesar de, aliás, ter algo a ver – a lógica), para eles, formulavam-se as hierarquias de tonalidade funcional. A progressão mais forte entre dois acordes no sistema de Rameau, segundo Grout e Palisca, é de um acorde de sétima da dominante de uma tríade na tônica, com as notas dissonantes da ordem de uma sexta para sétima ou terça para quarta (o que dependeria de uma análise completa de modos gregos no sistema tonal, possível, ao relacionar 1ª maior, 3ª menor, 5ª justa, 6ª diminuta, 7ª aumentada dentre outras), além de baixos fundamentais em queda de uma quinta (ou crescente para uma quarta). Outras progressões, que se referem os autores, de queda de quinta, são quase tão fortes, que de fato, os autores identificam que os movimentos pela queda de quinta foi o mais comum que qualquer outro. Através de tais progressões, o baixo fundamental dá a coerência musical e direção e ajuda a definir o campo harmônico. É possível ler estes detalhes em fontes documentais das suas obras (marcadas pelos colchetes), ajudando a estabelecer as tônicas locais do campo de C menor e B bemol maior, que receberam tratamentos privilegiados, e que os acordes de sétima prolongavam na música em frente até uma cadência em torque natural e agradável; reconhecidamente é em Rameau, e suas peças comprobatórias davam conta pela primeira vez na história de trabalhar modulações de campos harmônicos, que com o uso apenas de modos gregos se conseguiria com ouvido absoluto e memorização das escalas, um processo chamado de *modulação*, mas, advertem os autores sobre isso, que cada peça tinha uma tônica principal mais pura, como o conceito de pureza musical, seja ele modal grego ou tonal, a que outros campos harmônicos, em modulação, eram arranjos secundários, tal qual cromatismo grego, ou englobadas questões enarmônicas e ponto sobre modulação nalguma cara passagem descrita por Homero, e, que não poderia ser dada como certa disso, em Rameau, dito que a linguagem tonal tem força. Sobre estudos pitagóricos sobre, aqui nada se encontrou.

Teorias de Rameau tornaram-se lugares comuns na aprendizagem de todos que estudam e ensinam música, por isso, os autores defendem que é preciso um exercício de imaginação histórica para compreender o quão importante

elas eram na época: a maioria dos elementos foi descrita pelos teóricos anteriores, mas Rameau teria sido o primeiro a reuni-los em um sistema unificador, como os teóricos gregos antigos, ao que tudo indica, se preocuparam – lega-se assim uma nova linguagem que passa a ser adotada. Vivendo numa época em que a noção de leis universais da natureza, conforme os autores, como se estava na moda, e, Rameau encontraria na música de alguns de seus contemporâneos – dentre eles – “Corelli” (GROUT, PALISCA, 2006, p. 432-433) práticas harmônicas que podiam ser descritas, nesse sentido, de acordo com as leis universais, o que liga ao pitagorismo cósmico na semelhança do tratado. Outros escritores, genericamente informam os autores, popularizaram suas idéias, e no final do século XVIII, a sua abordagem foi o paradigma principal para músicos no ensino. Para eles, agora se musica ainda mais.

Johann Sebastian Bach, em meio a inovações de uma Indústria Cultural pujante que reorganizava as potências européias em jogo no cenário europeu, segundo os autores, escrevia duas *paixões* sobreviventes, contando a história da crucificação de Jesus, para o desempenho das Vésperas na sexta-feira em Leipzig. Tanto a *Paixão Segundo São João*, de “1724” (GROUT, PALISCA, 2006, p. 454), mais tarde reavaliada, com base nas passagens evangélicas “18-19” (GROUT, PALISCA, 2006, p. 454), como a *Paixão Segundo São Matheus* de “1727” (GROUT, PALISCA, 2006, p. 454), e revisada em 1736, em Mateus “26-27” (GROUT, PALISCA, 2006, p. 454), emprega recitativos, árias, conjuntos, cantados por coros e acompanhamento orquestral. Este tipo de configuração, segundo os autores, com base em elementos de ópera, cantata e orações, tinha substituído o tipo mais antigo composto por Schütz e outro, um que combinava a polifonia do cantochão com narração. Segundo eles, em ambas as *Paixões*, um tenor narra a história bíblica em um recitativo, um solista toca as partes relacionadas a Jesus Cristo e outras figuras bíblicas, e o coro canta as palavras dos discípulos, a multidão, e outros grupos tal qual em teatros da *Paixão*, tradicionais, e em outros momentos, o coro comenta sobre eventos, tal qual o refrão de um drama grego e os recitativos, interpolados às arias, serviram a um propósito semelhante, refletindo sobre a história e relacionando o seu significado para o adorador individual e retomando mais uma vez a tradição cristã, e além de *Paixões*, conforme Tadeu Taffarello, ele musicara uma Missa, e, depois, ele se alinharia ao pentecostalismo...

Na década de 1730, conforme inserido pelos autores, Handel inventou um novo gênero que o recompensaria tão ricamente como a ópera teve em

trazer popularidade: através do *oratório inglês*. O *oratório italiano* era essencialmente uma ópera sobre um assunto sagrado, apresentado em concerto, geralmente em um edifício religioso, e, mais do que no palco, descrevem os autores. Georg Friedrich Händel tinha escrito uma obra, “*La Resurrezione (A Ressurreição, 1708)*” (GROUT, PALISCA, 2006, p. 464), durante sua estadia em Roma: em seus oratórios ingleses, ele continuou aspectos da tradição italiana, estabelecendo o diálogo em recitativo e versos líricos como árias, análogo a árias de óperas na forma, no estilo, na natureza das ideias musicais e nas técnicas com intuito de expressar afetos. Mas Händel e seus libretistas introduziram, nos seus oratórios, elementos que eram estrangeiros à ópera italiana, tiradas mais de teatro clássico francês, da antiga tragédia grega, a paixão alemã, e, especialmente, o masque inglês e hino completo, compreendem os autores. *Oratório inglês de grega estética...*

Os coros estavam presentes nesta estética como gregos por influência, e a mais importante inovação de Händel nos oratórios foi, segundo os autores, o uso do refrão. Oratórios italianos tinham no máximo alguns conjuntos: experiência com o coro, de “Händel” (GROUT, PALISCA, 2006, p. 464): eles explicam que oratórios italianos tinham no máximo algumas poucas vozes. A experiência de Händel com música coral em sua formação inicial, para Grout e Palisca, tinha-o feito familiarizar com música coral luterana e levou-o a dar ao refrão muito mais destaque. Com a combinação sul-alemã de coro com orquestra e solista, ele foi especialmente influenciado pela tradição coral inglesa, que, conforme os autores, ele tinha absorvido e ampliado em trabalhos para a *Capela Real*. Assim, em seus oratórios, o coro ditirâmico faz uma contribuição crucial, na perspectiva dos autores. Porque ele desempenha uma variedade de papéis, participando da ação, que narra a história, ou comentando sobre eventos como o coro no teatro grego, como apontam Grout e Palisca. O personagem “Garnd” (GROUT, PALISCA, 2006, p. 464) e seu estilo coral, segundo os autores, elaborado a partir da tradição inglesa, cabe à ênfase do oratório como prática social coletiva, em vez de expressão meramente individual, havendo uma subjetividade na prática solista, como explicam.

Sobre o termo clássico, relacionado não só aos gregos, cabe explicar que alguns autores aplicam o termo estilo “*classic*” (GROUT, PALISCA, 2006, p.480-481) (clássico) – só para a música madura de Haydn e Mozart, enquanto outros o usam de forma mais ampla para todo o período da década de 1730 e até cerca de 1800 ou 1815. Contudo, os autores reforçam que o termo como

aplicado à música veio por analogia à arte grega e romana: no seu melhor, a música clássica possuía as qualidades de nobreza simplicidade, equilíbrio, perfeição formal, a diversidade dentro da unidade, seriedade ou sagacidade, conforme o caso, além da liberdade de excessos de ornamentação e confetes. É, para os autores, quase impossível usar o termo sem fazer juízos de valor. Eles refletem algo nesse sentido: será que é para aplicar apenas a Haydn, Mozart e Beethoven, em que essas qualidades são abundantes e cujas obras foram julgadas clássicas? E indaga-se se ou também para seus contemporâneos “menos modernos”, não importa o quão pouco sabe sobre eles? Questiona-se, devem também se aplicar aos seus antecessores medievais que usaram uma linguagem musical semelhante? Estes últimos são às vezes, conforme Grout e Palisca, chamados pré-clássicos, um termo infeliz que sugere o seu único valor era de pavimentar o caminho para Haydn e companhia, conforme fazem refletir os autores. De qualquer maneira, da mesma forma que se associam aos gregos, estes clássicos estão dissociados a eles na história da música ocidental. Cita-se Giovanni Pierluigi Palestrina, Schütz, Lasso, e posteriormente Beethoven, Felix Mendelssohn, Frédéric Chopin, Robert Schumann, Franz Schubert, Johannes Brahms, etc, como os maiores expoentes do legado grego na arte que passa a impregnar cada vez mais o Ocidente, e, sobretudo, a Europa, num modo geral, como argumentaram os autores. Clássico remete a grego.

Os autores acrescentam, que embora a ópera italiana permanecesse dependente de patrocínio aristocrático, também passou por mudanças que refletiam o pensamento iluminista, pois, a partir da metade do século, com vários compositores, libretistas e patronos trabalhou-se para trazer a ópera em harmonia com novos ideais de música e drama, que segundo os autores, tentaram fazer todo o projeto mais “natural” - ou seja, mais flexível em termos de estrutura, mais expressivo e menos ornamentado com modos gregos e assim, mais variado de recursos musicais. Eles não abandonaram a *da capo*, por exemplo, mas modificaram-na e introduziram outras formas também a fim de acelerar o ato representado, e de forma mais realista, conforme os autores; eles alternaram recitativos e árias de forma mais flexível. E para aumentar a variedade e o impacto dramático, fizeram maior uso de recitativo em arranjos fixos acompanhados, eles fizeram a orquestra mais importante como um veículo para descrever cenas, evocando o humor, e adicionando cor e profundidade nos acompanhamentos, e, ainda segundo Grout e Palisca, eles reintegram coros, muito tempo ausentes na

ópera italiana. Em todos estes aspectos, para os autores, eles procuraram afirmar a primazia do teatro e da música em subordinar os cantores solistas para este propósito maior, invertendo o foco de longa data sobre *Cantores Estrela*, da primeira ruptura ocidental com o modal grego. O argumento para tais mudanças foi articulado em “*An Essay on the Opera* (1755)” (GROUT, PALISCA, 2006, p. 498) (Uma Ópera Ensaio), por Francesco Algarotti, que foi influenciado pela abordagem mais integrada da ópera séria francesa e pelas tradições da tragédia clássica grega. Duas das figuras mais importantes desta reforma foram “Niccolò Jommelli (1714-1774)” (GROUT, PALISCA, 2006, p. 498) e “Tommaso Traetta (1727-1779)” (GROUT, PALISCA, 2006, p. 498). Compositores italianos que trabalharam nos tribunais onde o gosto francês predominara por Stuttgart, com Jommelli de 1753 a 1774 e, por Parma, com Tommaso Traetta de 1758 a 1765 – que naturalmente os teria influenciado para um tipo cosmopolita de ópera. Com Jommelli, segundo Grout e Palisca, compuseram-se uma centena de obras de teatro, que alcançaram grande popularidade, conforme os autores afirmam. Suas óperas para um fluxo mais contínuo dramático deu à *orquestra* um papel mais importante, incluindo o uso mais colorido de instrumentos de sopro e chifres, e Traetta teve como objetivo combinar o melhor da *tragédie en musique*, francesa, e, da ópera italiana, em seu “*Ippolito et Aricia* (1759)”, (GROUT, PALISCA, 2006, p. 498), sobre um libreto traduzido e adaptado a partir de Rameau, *Hipólito e Arícia*. Conforme os autores interpretam, além de pedir algo da música de dança de Rameau e *interlúdios orquestrais* descritivos, Traetta incluiu uma série de coros, comum na tradição francesa, mas raro na ópera italiana. Para os papéis de solo, ele usou os gêneros italianos de recitativo e ária, no entanto implantando várias formas além da ária *da capo* convencional. Sobre isso, os autores concluem que em seu próprio caminho, Traetta reconciliou os dois tipos principais de drama musical: o francês e o italiano. Por sua vez, destaca-se que com tema grego, nessa história (também um mito), de Hipólito...

“Christoph Willibald Gluck (1714-1787)” (GROUT, PALISCA, 2006, p. 498-500), conseguiu uma síntese vencedora do francês, italiano e dos estilos de ópera alemães, se tornando a maior influência grega na ópera, afirmam os autores. Historicizam também eles, que nascido de pais Bohemios, no que corresponde hoje a Baviera, Gluck estudou com “Giovanni Batista Sammartini”, (GROUT, PALISCA, 2006, p. 498-500), na Itália, visitou Londres, excursionou pela Alemanha como maestro de uma trupe de ópera, tornou-se compositor da corte do imperador Carlos

VI, em Viena, e triunfou em Paris, sob o patrocínio de Maria Antonieta. Os autores continuam que depois de escrever óperas em estilo italiano convencional, ele foi fortemente afetado pelo movimento de reforma na década de 1750 e colaborou com o poeta “Raniero de Calzabigi (1714-1795)” (GROUT, PALISCA, 2006, p. 498-500) para produzir em Viena, “*Orfeo ed Euridice* (1762)” (GROUT, PALISCA, 2006, p. 498-499-500) e “*Alceste* (1767)” (GROUT, PALISCA, 2006, p. 498-499-500). Conforme as leituras, em um prefácio de *Alceste*, Gluck expressou sua determinação para remover os abusos que haviam deformado a ópera italiana, de limitar a música para que os reformadores destacassem a sua função própria – para servir a poesia e avançar o enredo. Era isso, segundo os autores, que ele queria realizar, sem levar em conta, tanto, as convenções ultrapassadas do ária *da capo* ou o desejo de cantores para mostrar sua habilidade na variação ornamental. Ele, ainda segundo os autores, tinha como objetivo fazer a abertura de parte integrante da ópera (para se adaptar a orquestra) para a parte integrante que recobrava a dramática da ópera, ou seja, para se adaptar a orquestra com as exigências dramáticas musicais gregas ligadas a um universo dionisíaco, para diminuir o contraste entre a ária e o recitativo, definindo, delimitando suas tendências estéticas.

Gluck aspirava a escrever uma música de “uma bela simplicidade”, e para os autores, o que ele conseguiu especialmente em *Orfeu ed Euridice*, e em ambas, esta ópera e *Alceste*, considerada mais monumental, a música é moldada para o drama, com recitativos, árias e coros, misturadas em grandes cenas unificadas. Eles comparam os refrões finais de Jommelli empregados em suas óperas de Viena no início dos anos 1750, ao coro, de Gluck, *Fúrias*: no ato II de *Orfeo ed Euridice* é mais integrante da ação, como narram os autores nesta cena, de Orfeo descendo ao submundo, onde as fúrias desafiaram-no, em meio a tons estridentes reforçados por *trêmulos* de cordas, trompas, trombones, ele responde com súplicas, acompanhadas por harpa e cordas dedilhadas para simular a reprodução de sua lira na oposição entre a agressividade, o desespero e o descontrole, frente a serenidade, os refinamentos das músicas dos gregos. Oposição de forças espetaculares, timbres, tons, níveis dinâmicos e estilos, segundo os autores, ajudam a música a aprofundar a dramática graças ao melódico italiano, “Geramn” (GROUT, PALISCA, 2006, p. 498-500), seriedade e magnificência imponente dos franceses: *tragédie en musique*. Conforme os autores, ele agora estava pronto para o topo de sua carreira, que foi introduzida com a produção de

Paris Iphigénie en Aulide (Ifigênia em Aulis) em 1774, Gluck habilmente representado a si mesmo – foi representado por seus partidários – como que buscando provar que uma boa ópera poderia ser escrita para palavras em idioma francês, interpretam. Em uma carta ao jornal *Mercure de France*, em fevereiro de 1773, os autores relatam que ele professou um desejo de ajuda de Rousseau na criação de "uma nobre, sensível e natural melodia, música adequada para todas as nações, de modo a abolir essas distinções ridículas de estilos nacionais", assim, ele apelou de uma vez para o patriotismo e a curiosidade do público francês. O iluminista Jean-Jacques Rousseau já enxergou questões de linguagens e paradigmas, mas nada foi encontrado sobre modos gregos, apenas um libreto curto sobre *como ouvir* a música, bem inspirado, sensível, e outras abordagens aleatórias.

"*Iphigénie en Aulide*", (GROUT, PALISCA, 2006, p. 498-500), com um libreto adaptado da tragédia do dramaturgo francês do século XVII, "Jean Racine" (GROUT, PALISCA, 2006, p. 498-500), foi um tremendo sucesso, segundo os autores, e ainda, que Gluck seguiu rapidamente com versões revisadas de *Orfeo* e *Alceste*, ambos com textos em francês. Maliciosamente rival ao compositor popular napolitano "Niccolò Piccinni" (GROUT, PALISCA, 2006, p. 498-500), ambos compositores foram induzidos a escrever uma ópera, em Roland, pelo libretista de Lully, Jean-Philippe Quinault. Quando Gluck ouviu que seu rival já estava trabalhando em sua versão, Gluck define "Armide de Quinault (1777)" (GROUT, PALISCA, 2006, p. 498-499-500), o mesmo libreto que Lully tinha usado em 1686 para a próxima obra-prima de Gluck, "*Iphigénie en Tauride*" (GROUT, PALISCA, 2006, p. 498-500) (Ifigênia em Tauris, 1779), que é um trabalho de enormes proporções, que exhibe um excelente equilíbrio de interesse dramático e musical, conforme as leituras dos autores, além de ele usar todos os recursos do solo de ópera, canto coral, orquestra e balé, para produzir um efeito total de grandeza trágica clássica reflexa na tradição do drama antigo grego. Épico-modernos! Classe!

Óperas de Gluck, classificam os autores, se tornaram modelos para muitos trabalhos posteriores, especialmente em Paris, e sua influência sobre a forma e o espírito da ópera foi transmitida ao século XIX, passou por compositores como seu rival de outrora Piccinni, "Luigi Cherubini (1760-1842), Gaspar Spontini (1774-1851), Hector Berlioz (1803 -1869)" (GROUT, PALISCA, 2006, p. 498-499-500), etc.

As novas linguagens musicais de meados do final do século XVIII tiveram suas principais fontes, segundo Grout e Palisca, na música vocal,

especialmente na ópera cômica e em músicas vernáculas. Nesses gêneros, o desejo de entreter e de chegar a um público diversificado levaria a uma simplificação dos meios e um esforço para a mais eficaz, e, de expressão, segundo Grout e Palisca, "naturalista". De teatros italianos, narram os autores, os novos estilos se espalharam pela rede cosmopolita de músicos, compositores, e diretores foram para outras regiões, estimulando novos gêneros de ópera e música. Buscando atender o crescente gosto por uma música clara e universalmente atraente, os compositores teriam desenvolvido o que os autores chamaram de "um fluxo livre", logicamente organizado de idéias musicais que podem ser captadas em primeira audiência, simplificando os códigos a objetivos de embelezamento expressivos, eles concluem.

Os novos estilos foram inspirados, segundo os autores, pela música vocal, e segundo os autores, ainda que tivesse um enorme impacto sobre a música instrumental, criando uma nova abordagem para a melodia e forma, a mesma música vocal que abriu o caminho para uma nova sintaxe e retórica foi, para eles vítima de tendência, da moda. Conforme Grout e Palisca, embora "*La Serva Padrona*" tenha sido revivida por várias décadas, e a *Ópera do Mendigo* durar até o século XIX, outros trabalhos não se saíram tão bem. E como as óperas de Gluck também nunca foram totalmente esquecidas, *Orfeo ed Euridice* é agora, segundo os autores, um elemento permanente, e outra música vocal moderna passou rápido pelos palcos e até agora pouco se definiu sobre tais tendências neste período, quando houve diversas crises no campo científico da História, Filosofia e outros campos, como a Música (século XIX). É quando surge a Geografia clássica também, bem como a Filosofia e a História, e os conceitos de espaço vital que dão destaque a Alemanha, que havia ficado para trás neste cenário todo, em que o pano de fundo era o Colonialismo Exploratório Imperial de Portugal e Espanha na América do Sul e Central, África, Oriente e Oceania, e do Colonialismo de Povoamento da Inglaterra e da França na América Norte, e Exploratório na África, o enfraquecimento político da Itália desde o renascimento, que se fortalece mais no campo cultural, e mesmo assim, com menor expressão frente às outras potências, cenário este que tornou a Alemanha alheia, em face ao feudalismo estagnado e da aristocracia *Junker* absoluta (bem como ocorreria também com a Rússia na Revolução Russa, no Czarismo aristocrático e a feudalidade do boiados em suas comunas, leva o campo científico a equilibrar este quadro geo-político, em que a Alemanha sai à frente no Neo-colonialismo da África, o que leva a todas as grandes potências europeias,

inclusive a Itália, a explorar diversas partes do mundo neste Neocolonialismo, que só recuaria após duas Grandes Guerras Mundiais devastadoras, que viriam a ocorrer no século XX, que se reorganizaria neoliberalmente, quando ascendem ideologias como o anarquismo, o socialismo, o nazismo e o imperialismo norte-americano, etc...

Sobre a influência da cultura grega na música ocidental, Grout e Palisca concluem, por hora, que devido à forma como a história da música tem sido dita, enfatizando Bach e Händel como paradigmas da música barroca e Haydn e Mozart como mestres do estilo clássico, a música do século XVIII meio que é muitas vezes vista apenas como transição, quando que mais do que isso, a partir de sua própria perspectiva, músicos da época estavam envolvidos em uma discussão vigorosa sobre o gosto musical e estilo, e em uma busca constante para agradar seu público em crescimento, e trabalhando muito nisso e, assim sendo, para os autores, quando se depara com sua música, hoje, seria sábio medí-la contra seus próprios objetivos e valores e não os da geração anterior ou posterior, para perceber a beleza desta música riquíssima. Posteriormente, o século XIX culmina em uma retração do modal grego, sobretudo na Alemanha, quando os filósofos, em defesa do modal grego contribuíram com epistemologias inspiradas, compensadoras ante o *tonalismo*.

Os autores mostram ainda outros movimentos também grandiosos, e, dramáticos – o *movimento lento* é um *Funeral de março* em C (dó) menor, grandeza total ou trágica e *pathos* “mixolídios”, e a seção contrastante em C (dó) maior, cheia de fanfarras e lirismo de celebração, é seguido por um maior desenvolvimento da marcha e uma reprise variada, rompida com suspiros no final, o terceiro movimento, rápido, e o final é uma mistura complexa de variações com episódios fugazes, de desenvolvimento, e, marcaram como todos baseados em um tema da música do balé de Beethoven para as “*Criaturas de Prometeu*”. (GROUT, PALISCA, 2006, p. 581). Este momento, o de Transição do século XVIII para o XIX é profundamente marcado pelos acontecimentos da R. F. É neste período que a ordem burguesa é reinstaurada após violentas ações populares, que a Alemanha se consolida também como uma potência europeia, bem como os Estados Unidos da América após sua independência conquistada, como na Revolução Francesa, com violentas guerras civis, o que dispara um movimento, também com várias ideologias iluministas, na América Latina. Um período marcado por escravidão negra, e diversos genocídios étnicos. Mais curioso, se tratando de política, racismo ou religião, é ver como a história, como possivelmente a grega não deixou fontes que

comprovem o contrário, o fato de que as mulheres foram, a todos estes períodos, esquecidas, ou bem menos lembradas. As fontes que comprovam o contrário, certamente são uma minoria. A questão de gênero surge em meio a todo este campo histórico, artístico e cultural, e são realmente poucas as mulheres que foram imortalizadas na história, com papel central e ativo. Hildegard Von Bingen, foi uma das únicas, ou a única, que foi considerada escolhida de Deus, e que possuiria direitos divinos e reais. Mesmo assim, não se sabe se este poder era em autonomia proporcional aos mais diversos reis que detinham o poder suportados pela insígnia divina e real. Santa Joana D'arc foi uma mártir francesa que lutou contra a Inglaterra, no entanto, foi queimada viva em um auto de fé, e, no entanto os símbolos que a retratam como heroína na história visava os interesses políticos de uma classe de homens na direita monarquista francesa, de Henrique IV, e ela foi satirizada por Voltaire, e chamada de bruxa por Shakespeare. Curioso é notar que sua canonização só ocorre em 1909, curiosamente muito pouco antes da libertação feminina e dos movimentos sociais das mulheres trabalhadoras nos Estados Unidos. Também são bem místicas as formas como a Dama entra no jogo do xadrez, e a atuação de rainhas dotadas de autonomia política mais notável e em termos de influência política, dentre as quais, Izabel I, de Castela, Leonor, da Aquitânia, Branca, de Castela, Teofânia Escleraina e Matilde de Canossa. Foi no ano da Revolução Francesa que foi redigida a *Declaração dos Direitos do Homem e do cidadão*, em 1789. Olympe de Gouges questionou a declaração dos direitos do homem na Revolução Francesa, e dois anos depois, em 1791, fez a *Declaração dos Direitos da Mulher e da cidadã*. Executada em público na guilhotina, revela também um fator que não poderia ser esquecido nesta história. As mulheres são a maioria, mas na História, está minoria? Deve-se haver um esforço da História que busque recompensar este desequilíbrio, pois a capacidade feminina é igual à masculina, ora.

De qualquer forma, segundo Grout e Palisca, surgiam estilos mais robustos, após Antonio Vivaldi, Haydn, Mozart ou Beethoven, que são apenas nomes clássicos que possuem toda a carga genética musical modal grega na estrutura de suas composições, com variações muito originais, complexas e dissimulações da lógica mascarada, ou oculta em sua realização mais virtuosa, expressa em linguagens musicais novas, em grafias que conteriam o conjunto modal grego como sub-linguagem oculta dentro de suas operações, tornando essa caracterização um fator importante na delimitação do conceito de modos gregos

para a história, uma vez que se torna um fenômeno muito mais discreto, na história da música que se seguiria, em que fica cada vez mais complexo definir entre tempos marcados por modernidade, contemporaneidade (e pós-modernidade), o que de fato é modal grego, tonal, ou pós-tonal. Seria pertinente, agora, estudar História, Filosofia, para ver os métodos, discursos, epistemologias e o lugar que a *história dos modos gregos* passa a assumir aqui nessa história. Um lugar científico, poético, histórico, místico, ocultado, paradoxal, pois é vazio e ao mesmo tempo, cheio de sentido, e com a característica de suportar de forma distinta e única, o elo entre teoria e prática. Pois se tudo virou rótulo, estilo, estética, os tocadores de modos gregos que se virem para achar a sua (ou as suas), não é verdade?! Chega à Modernidade. E rumo, cada vez mais, a uma “pós-modernidade”. Mas, importante é não se esquecer da arte, a dos modos gregos, em primeiro lugar, e repensar toda a trajetória da música, seu lugar no mundo, e repensar a história como um todo. Quais são os passos que a humanidade está dando? Por que a humanidade está aqui? Que será da música, dos músicos, e da Indústria Cultural, ou da cultura Ocidental e Oriental? Quantas guerras mais serão? Quem são os donos do mundo? Onde está Deus, e como o ser humano esquece sua existência ou a ignora? A pós-modernidade chegou, mas antes, será necessário tentar compreender o paradigma com a contemporaneidade, com o final da modernidade ou não, e ver os Filósofos mais importantes da História. Uma revisão da literatura alemã sobre história da música também é apresentada no próximo capítulo. Direto ao século XIX: Nietzsche!

CAPÍTULO 4

O TONALISMO MODERNO E OS MODOS GREGOS OCULTADOS

Já adiantando as produções alemãs, destacar-se-á a primeira obra de Friedrich Nietzsche, *O Nascimento da Tragédia a Partir do Espírito da Música*, que é um livro emblemático de uma pesquisa profunda do autor sobre o pensamento grego e sua relação com a música. Este livro é mais acessível, e por isso terá atenção especial nesta pesquisa a partir do capítulo que se segue. Primeiro porque o problema da Tragédia permanece com Nietzsche, traz mais próximo ainda a questão poética⁷, e nesta obra específica, música, arte e tragédia, nesta obra, sobre o processo de criação do artista, envolve o mito grego *dionisíaco*. A primeira edição do livro, de 1871, possuía um subtítulo *o nascimento da tragédia da música a partir do espírito da música wagneriana*, e, ele foi escrito para ser o que ele pensou que poderia ser um tratado wagneriano. Como ele esteve praticamente sozinho na empreitada, este vínculo se perdeu na segunda edição que inclui um novo prefácio, em que *helenismo e pessimismo* passam a ser o subtítulo, e com o novo prefácio, *tentativa de autocrítica*, pode-se dizer, que é uma leitura trazida para um lado menos afetivo, e passa a ser visto mais em suas peculiaridades técnicas, sobre estética. Essa segunda edição, que passou a se chamar *O nascimento da Tragédia partir do Espírito da Música – Helenismo e Pessimismo* é de 1886, mas já sete anos depois de escrever a primeira edição, ele adquire a nova postura, quando entrava em grande fase, escrevendo *Humano Demasiadamente Humano*. Ele abandonara o projeto wagneriano, desistiu da *música total*, rompe com Richard Wagner, e corrige-a. Ele termina por chamar a verdade de uma mulher, que ele dizia em seus poemas, segundo conta-se, que era a sedutora Circe. O livro foi mal recebido na Alemanha, porque foi uma proposta única e solitária sobre o que era o fenômeno da Grécia. Segundo Henri Burnett, esta visão do helenismo foi equiparada a Aristóteles, não só pelo nível da abordagem, mas pelas questões que foram inseridas, que passam pelo medievo e pela modernidade, envolve a querela entre antigos e modernos, os conflitos entre França e Alemanha, e o cristianismo na influência do renascimento...

⁷ Rubens Rodrigues Torres Filho é o tradutor de poemas de Nietzsche, e o cancionista brasileiro, e Prof. Dr. Henri Burnett, possui graduação em Filosofia pela UFPA (Belém 97), mestrado e doutorado em Filosofia pela Unicamp realizou trabalhos artísticos midiáticos sobre este tradutor. Uma entrevista na ed. 95 do programa midiático Filosofia no Cotidiano, postado no Youtube em 12 de fevereiro de 2012, embasa estes trechos acima.

A proposta de incluir a música wagneriana abrangeu o conceito do *espaço vital*, já esboçado no capítulo anterior, como um contexto social a que ele estava inserido, por isso, ela foi considerada, à época de seu lançamento, muito ousada por denunciar o véu do cristianismo em todas as tentativas anteriores de recriar a tragédia grega, desde os cantos fúnebres da igreja bizantina, até as óperas modernas e dramas mais modernos. A proposta era de abertura para um mundo da tragédia grega revivida sem esta lente cristã, de sentimentos que, talvez, não se via muito na arte grega, como a compaixão ou o arrependimento, conforme diz filósofo...

A remontagem de uma tragédia grega demandaria que o público procurasse mais veracidade em Aristóteles – seria o conceito de expectador ideal...

Friedrich Wilhelm Nietzsche (1844-1900), pagou caro pelo idealismo e pela utopia, conclui Burnett, pela simples razão que, ainda que a Grécia Antiga possuisse alguns valores semelhantes aos cristãos, Wagner e Nietzsche acreditavam que a forma do público receber o drama teatral, ou o espetáculo que se queria pensar como sendo grego, que foi o eterno investimento do homem moderno europeu, não poderia acontecer, ou seja, essa crise de identidade de como se apegar aos gregos na arte, fazendo com que o passado voltasse o mais próximo possível em termos estéticos, artísticos mesmo, seria impossível. Idealizado nestes termos, não seria espantoso que fracassasse. Tomando por exemplo como o público enxergava um drama de Édipo antigamente, sem julgar ou condenar a sua tragédia, o que o homem moderno não conseguiria, pois ele está envolto pelo véu dos valores cristãos que eram concebidos naquela sociedade. Uma possibilidade, é de que talvez tenha permanecido ironicamente, ou propositadamente, no plano do idealismo, pois o livro gerou um forte impulso à vida e à arte em uma quantidade de pessoas significativa ao longo dos últimos dois séculos, e até hoje, e isso foi mais

preferível à obra – ao idealismo de conseguir fazer com que o público entendesse.⁸

Historicamente, se concatenará os teóricos da *História Cultural* para ajudar a perceber o que de fato é importante de se trabalhar nessa história dos modos gregos. A maior aglutinação destes estudos em um livro mais acessível que

⁸ Mas também é preciso deixar a sugestão para que se possa conhecer Hermann Abert. Fidele Amy-Sage, *La Musique et l'esprit*, Oskar Becker, *Fruh griechische Mathematik und Musiklehre*. J.F.H. von Dalberg, *Untersuchungen über die Ursprung der Harmonie*. During, I. *Ptolemaios und Porphyrios über die Musik*. Johannes Lohmann. *Die griechische Musik als mathematische Form*, G. Junge, *Die Sphärenharmonie und die pythagorisch-platonische Zahlenlehre*, Hermann Pfrogner, *Lebendige Tonwelt: zur Phanomen Musik*. B.L. van der Waerden. *Die Harmonielehre der Pythagoreer*. Tratam basicamente da visão musical da Idade Média e suas fundações, matemática e teoria musical, estudos sobre a origem da harmonia, Ptolomeu e Porfírio sobre a música, a música grega como uma forma matemática, teoria dos números, fenômeno para a música, dos pitagóricos, respectivamente. O *Manual de Pitágoras e Biblioteca* é o maior núcleo que concentra informações disponíveis, e uma bibliografia seleta de obras relacionadas com Pitágoras e filosofia compilada por David R. Fideler e Joscelyn Godwin. Enquanto a bibliografia de 400 títulos não foi a palavra final para estes autores, sobre escritos que dizem respeito a estudos de Pitágoras, e por se tornar extenso demais para este trabalho, deixaram os autores esta biblioteca de referência para pesquisas mais profundas, que não inclui todas as obras importantes que estão familiarizadas, e algumas obras que são menos citadas. Para fazer essa bibliografia mais útil, a lista de Godwin e Fideler foi dividida em várias categorias: texto de Pitágoras, fontes secundárias, Filosofia Clássica, Matemática, Música, Astronomia, medieval e renascentista, Geometria Sagrada, e sistemas inteiros. Algumas palavras de explicação foram adicionadas abaixo de cada título da categoria pelos autores, e os títulos estão dispostos em ordem alfabética por autor em cada categoria. O principal problema com este formato é que certas obras podem cair em mais de uma categoria. Apesar desta deficiência potencial, foi decidido pelos autores que as virtudes deste arranjo superam quaisquer potenciais inconvenientes. Para os indivíduos que estão começando um estudo do pensamento pitagórico, Godwin indica o melhor ponto de partida, que é, provavelmente, a seção longa e muito bem escrita sobre os pitagóricos, a ser encontrada em *WKC História Guthrie* da filosofia grega, no primeiro volume desta biblioteca (também virtual). Embora suas conclusões não sejam universalmente aceitas, outro excelente estudo é o artigo de Cornford sobre "Ciência e Misticismo na tradição pitagórica". Em termos de histórias gerais da filosofia grega, as contas de Pitágoras dado por John Burnet na filosofia grega precoce e John Robinson, em uma introdução à filosofia grega antiga foi considerado melhor que a maioria. O tema do neopitagórico no final do período helenístico ainda tem que receber o tratamento em grande escala que merece, mas boas histórias de filósofos neopitagóricos podem ser encontradas em *Dillon Os platônicos*. Nenhuma história de Pitágoras seria completa sem mencionar o ingente, embora, crítico, estudo de Walter Burkert, *Ciência em Pitagorismo Antigo*. Dois outros estudos que abordam o tema a partir de ângulos um pouco diferentes, são *Pitágoras Pássaro* e *Pitagorismo Precoce: Uma Interpretação de Provas Negligenciadas no Filósofo Pitágoras e da harmonia doce: Pitágoras. Cosmologia e Poética Renascentista*. Finalmente, Holger Thesleff fez contribuições muito importantes para estudos de Pitágoras, em dois volumes, uma *Introdução aos Escritos pitagóricos do período helenístico e os escritos de Pitágoras do período helenístico*. No último volume Thesleff recolheu e editou os textos gregos da biblioteca Pythagorica, helenística. No entanto como são muito mais difundidas obras sobre pitagorismo, eles buscaram relacionar de acordo com os estudos dessa biblioteca, disponível em versão virtual, e é possível relacionar fatos com estudo da história dos modos gregos. Com o foco necessário nos modos gregos, sem desprezar a importância de Pitágoras nessa história, sem deixar que sua aparência de lenda tome conta do projeto, uma vez que ele não deixou nada escrito, aqui se encontram histórias lendárias suas que se podem contar, e a relação que fazia da música com os astros e com o humor do ser humano, mas investigar a fundo parece ser infundado, visto que é um campo de muita pressuposição e pouca dedução, o que implicaria em doutorados, e aqui apenas consideraram-se as possibilidades, portanto. O mesmo valerá para Boécio, que também foi bastante estudado. A lenda, no entanto, não é ele, mas o seu próprio estudo de modos gregos e suas inovações, que trazem os modos gregos em aspecto por demais lendário, que merece um esclarecimento mais exigente. Como se procurou no capítulo II.

é o próprio livro de Grout e Palisca, norteador potencial até este momento, e essa biblioteca de Godwin seria um próximo passo aos iniciantes. Além de dar o salto à contemporaneidade (salto pós-moderno), as voltas à modernidade, e a constatação da *segunda* como nova consonância. Na primeira obra de Nietzsche, há uma pesquisa rica sobre a cultura dos gregos, núcleo inspirador deste capítulo, e com estes contextos foram refletidos no século XIX e como se recebeu, por essas gerações, todos estes novos acontecimentos que se transformavam em um ritmo mais acelerado em termos de dinâmica histórica. Será o tema principal deste capítulo, bem como uma análise básica dos modos gregos comparados com noções mais próprias do tonalismo e sua simetria distinta por linguagens, quando a linguística passa a se desenvolver cientificamente também, matérias que serão estudadas nas obras dos brasileiros Flauzino e Wisnick. Serão tratadas as questões da escala pitagórica para os filósofos no tempo do surgimento da Filosofia, e da História científica. Este capítulo será introduzido por noções de filósofos modernos sobre estética e beleza, no caso, os principais, que trataram de um viés grego para tanto, Hegel, Jaeger, Schopenhauer, Nietzsche, com tratamento idem a Copérnico, Sir Isaac Newton, René Descartes, e Immanuel Kant, no que esqueceram, junto a historiadores, dos modos gregos. Igualmente tangenciam toda a sua problemática, quando se vê sua simetria. Vê-se que nestes últimos filósofos, muitos dos temas como os métodos físicos, matemáticos e astronômicos que sempre foram interligados à música, perdem a força até mesmo em discussões de estética e arte, e isso influencia paulatinamente o esforço nos temas propostos e quase sempre em seu distanciamento no âmbito das análises científicas e históricas na história da música, exceto nos filósofos pitagóricos do século XX, que envolveu em sua maioria os músicos que serviram através também da ciência, bem como musicólogos. Também são apontadas mais influências da cultura grega em óperas posteriores, sobretudo de Wagner e Brahms, (ainda que tonais), a invenção do teclado cravo de J. S. Bach, dentre outras transformações importantes na história do modal grego. Para que se tenha uma ideia, considerada uma das *Paixões da Alma*, a música não foi tratada, de nenhuma forma, e neste de Descartes, que é dos clássicos! O mesmo se pode dizer para o *Discurso do Método* e *Metafísica*, ou mesmo antes, em obras clássicas de Galileu, Newton, dentre outros empiristas, cartesianos e racionalistas...

Faça-se justiça com a impossibilidade de utilizar os conceitos atribuídos nesta obra sem recorrer linearmente a Grout e Palisca, e pontuar as

leituras de uma pesquisa norte-americana que possui referências de acervos fundamentais para introduzir todas as questões sociais abordadas nesta historiografia. Para compensar sua quase exclusividade por um período longo de narrativa, por não ser um fichamento de metodologia, mas uma dissertação investigativa, que primou pela seleção dos temas neste livro, *The History of the Western Music*, pontuando cada passagem mais cara, o que demandou uma objetividade e um objeto que o instrumental de Grout e Palisca sanou no método indiciário de Carlo Ginzburg, que se trabalha aqui e será apresentado no capítulo seguinte. Para compensar a dispendiosa apresentação, certos de que é sintética em uma obra “homérica” como a de Grout e Palisca, num recorte seu bem específico e que demandou esta necessidade, mergulhar-se-á na Filosofia e na História, e render-se-á velocidade dissertativa no discurso aqui é narrado. A história continua...

O alemão George Wihellm Friedrich Hegel foi um dos precursores do marxismo do fim do século XVI e início do XVII. Ele é conhecido como o fundador do movimento idealista alemão que tratou da natureza na Arte, Filosofia, História e Teologia, e, dentre os pontos mais descritos, relacionavam-se com o espírito (em alemão, *Geist*). Em seu *Curso de Estética*, tratou sumariamente de Arquitetura, Escultura, Pintura, Poesia, e mais no fim, não deixou de fora a Música e a Cênica. Deste conteúdo, o que mais interessa é o capítulo segundo que antecede o último sobre a poesia e o drama. Circunscrita em setenta páginas, o filósofo alimenta boas perspectivas sobre a música, inclusive sobre o que se tinha por conceitos abrangentes em modos gregos, a transformações que já foram relatadas neste trabalho, tornando-se um trabalho que mensura tal qual um tesouro em meio às fontes das questões históricas caras, que estão relacionadas ao objeto de pesquisa.⁹

Hegel, na virada do século XVI para o XVII, passa uma visão pouco identificável sobre a música enquanto componente de um sistema de artes integradas, quando se refere a este período. Há poucos ecos. No entanto, mesmo sendo poucas as referências que trataram a música com a devida vênua, são reflexões ricas as que surgem com este filósofo. Sua descrição tem uma peculiaridade pela forma que enuncia os discursos. Sobre alguma influência na cultura grega conhecida, como já era muito comum de diversas formas e em todos os tempos estudados, o autor vai tratar da música traçando um paralelo analógico

⁹ Trata-se o “Capítulo Segundo [...] A música [...] Terceira Seção [...] As Artes Românticas: A Pintura, A Música e a Poesia [...]” (HEGEL, 1997, p. 288-358).

com a arquitetura, a escultura e a pintura, e para ligá-la à poesia, conforme práticas culturais já conhecidas com ênfase histórica nos gregos antigos. As questões ligadas à natureza, ao espírito ou a alma, e o idealismo tipicamente platônico permearam o teor das reflexões sobre as artes, que foram chamadas de *românticas*. A subjetividade da música é enfatizada e sua distinção com outras artes se dá em duas camadas: a física e a psicológica. O som enquanto “matéria prima”, ou a energia que compõe a música, não é o mesmo componente das outras artes, materiais, plásticas. E sobre o que chamou de lado formal da música, considera-se que está mais ligado ao que poderia ser comparado com a teoria dos afetos, de Descartes, ou seja, às sensações que se intercambiam. No entanto, diferente da arquitetura, da escultura, e da pintura, que consegue projetar o psicológico, a idealização das formas na mente com qualquer liberdade individual e que se pode materializar tomando formas que se decidem pelo artista que imita formas e reproduz conceitos concretamente. Isso não ocorre na música. Esta tem uma forma pronta que teria uma capacidade de emergir sentimentos diversos, mas é algo exterior ao homem, e esta exterioridade, para Hegel, tem razões claras. Por ser um conteúdo espectral, ou seja, invisível, ele está no ar, e toma uma aparência desconhecida, dos mistérios. Pensaram-se filosoficamente ao longo da história as questões pitagóricas, que eram mais vistas pelo lado religioso ou puramente artístico, ainda que sempre filosófico. O que chama a atenção na sistematização estética filosófica de Hegel é a sua humildade em assumir não dominar os conceitos teóricos que dessem conta de demonstrar racionalmente suas proposições. Desculpando-se por isso, no entanto, o autor passa a percorrer um trajeto curioso, com uma abordagem singular para seu tempo, que desembocará na poesia. Reconhece que as palavras são mais de sua alçada, e ouve na música a possibilidade de dar um tratamento melhor às mesmas, no que diz respeito alguma riqueza de sentimentos que se quer dar mais brilho às palavras. Esta é, para Hegel, a maior distinção das outras artes, pois não lida tanto com a imaginação, mas com elementos abstratos teóricos que se transformam em sentimentos que teriam a capacidade de revelar expressões e de conhecer o íntimo, ou a alma das pessoas. Lembrando que da música clássica em diante, o modal grego está cada vez mais disfarçado. Essa dimensão que toma os aspectos e aparências da música parece se tornar muito especial. Tem base, em alguma medida, nos filósofos antigos. Arquitetando regras em abundância, a música nunca pode ser vista. Apenas ouvida

e sentida na alma, não havendo obras concretas como na arquitetura. O belo existe enquanto conceito na música, tal qual na escultura, mas não há plasticidade, não há nada de concreto que demonstre isso tão bem quanto a própria música. Pode até se compor uma musicografia sua. Gráficos a revelar os desenhos das ondas sonoras. Contudo, nunca será a mesma coisa. Filosofia foi a melhor forma encontrada para Hegel descrever a música. Explicando com um discurso bem adequado, tenta expressar por palavras a infinidade de detalhes que a envolve, em um texto apaixonante. Conceitos como “fantasia”, são recursos para explicar a liberdade que o músico atinge em sua vida social, alicerçada no que seria uma “ilusão”, uma “magia”, que misteriosamente combina com situações que podem ser vividas realmente, ou gerar novas realidades ilusórias. Essas contradições que fazem sentido são típicas do discurso pitagórico, muito presente neste texto. Pode-se pressupor que este estilo de narrativa pode ser o mais adequado, o mais eficiente e belo quando se deseja tratar seriamente do tema artístico musical. Este discurso parece abrir possibilidades poéticas que são identificáveis, para um músico ou não, sensações semelhantes às que a música proporciona. A subjetividade, que seria um problema para a história, torna-se uma solução, quando na sua comparação com as outras artes, que também foram chamadas de românticas, visto que estas são objetivas no resultado, ainda que este resultado plástico possa ser subjetivo, a subjetividade da música parece ser mais predominante, e variações mais extravagantes podem conferir à música não um problema, quando que nas artes plásticas, essas extravagâncias não são tão possíveis quando se objetiva arquétipos específicos. Enfim, a analogia possui diversas inconsistências, e assume uma dimensão de tentativa de classificar e identificar os lugares das artes herdadas dos gregos pelo mundo europeu, sobretudo. A poesia é, para Hegel, mais bem visualizada como próxima da música, pela proximidade física de sua unidade básica, que é o som, e pelas sensações que também podem causar, ainda que a poesia muitas vezes, quando isolada de qualquer música, possa causar sono ou outras sensações (incluída a leitura, ou a declamação furando o silêncio) que a música causaria em menor grau, e outras sensações seriam quase impossíveis só pela poesia, sendo que o estado de espírito musical parece conferir mais brilho, até mesmo para o sono, por exemplo. De qualquer forma, em certo ponto, Hegel assume que todas as artes, normalmente possuem uma objetividade de harmonia entre diversos elementos. Harmonia, que era um conceito pitagórico. Embora não

sejam muitos, nota-se que são raros os filósofos que percorreram este mesmo caminho em abordagens sobre música. Um problema que o alemão indica, é o vazio de significado que a música tem sem as palavras, quando vista isoladamente. Para que seja considerada arte, o padrão de exigência costuma ser alto, sendo que a boa apresentação de sua forma para que se torne agradável, envolve complexos detalhamentos, ainda que haja a noção de que a simplicidade também é bela, no seu caso específico, quando se vê que a música é simples e complexa ao mesmo tempo: mais um paradoxo pitagórico. Sua aceitação envolve não só as técnicas, mas uma boa conexão com os sentidos simpáticos e parassimpáticos do cérebro, nas informações que se absorvem pelos ouvidos de quem ouve, trazendo a forte impressão de que almas se encontram neste campo propício, e o resultado, é imprevisível. Grandes artistas musicais parecem ter um maior domínio da segurança de fazer música com finalidade que agrada aos sentidos em geral. Efetivamente se destaca que, Hegel, por tratar de uma forma geral a música, poderia muitas vezes não ter se expressado da melhor forma, podendo explicar alguns conceitos que se tornariam confusos pelo uso de expressões que sugerem conceitos distintos e homônimos no campo da antimatéria. Entretanto, foi identificado que se faz compreender em todos os pontos, e adota-se seu texto como excelente no resultado, ainda que com um esclarecimento ou outro que poderia ser mais técnico, a filosofia rege impecavelmente, demandando, no entanto, nalguns momentos específicos, certa dificuldade no entendimento contextual total claro. Sobre os sentimentos mais identificados na música, Hegel descreve um intercâmbio possível no âmbito de júbilos, “serenidades, bom humor, caprichos, alegrias, triunfos, angústias, tristezas, amarguras, dores, desesperos, melancolias, adorações, respeito, amor”, dentre tantos outros, que se sugerem. Sugere ainda que o “oh! e ah! da alma” (HEGEL, 1997, p. 301), tornam explícitas estas questões, quando se percebe que a música facilita os risos e os suspiros. Sobre os afetos sugeridos, seja na música que acompanha a poesia, seja na poesia interpretada para a música, são nos aspectos da consciência de suas formas que se torna possível seu trabalho, ou sua missão. As considerações racionais ficam, por assim dizer, ocultas, quase que desprezíveis, exceto aos músicos, que não tem em seu reconhecimento estas considerações, mas no resultado delas na maioria dos casos. Em menor grau estariam os músicos que teriam o dom de fazer a música de forma, diga-se, “inconsciente”, ou sem consciência das considerações racionais pelos seus nomes e

formas sistemáticas, o que é quase impossível, e se daria apenas de forma prática, ou quase que totalmente prática. Isso pode ocorrer ao músico que tem domínio destas teorias, e internaliza-as, praticando quase que sem atenção, e esta dormência da consciência pode resultar em uma maior ilusão de dom inato, aos que estudaram seus conteúdos formais e estéticos, ou mesmo ao receptor dessa música, quando houver. Hegel filosofou que só depende de cada indivíduo encarar a música pelo lado mais emocional, ou mais racional, já que são possibilidades inerentes a ela própria. Hipnoticamente, entretanto, os indivíduos podem se flagrar mais frágeis que a música, não conseguindo lidar com a liberdade em escolher sempre por um ou outro efeito evanescente, seja ele racional ou sentimental. Esse efeito hipnótico e sua invisibilidade no som, explicam este ponto fascinante e ao mesmo tempo inquietante. Para o autor, quando a música carece de um conteúdo mais ou menos profundo, ou, de uma expressão mais animada, poderá ocorrer que:

[...] sem nada ser alterado, encontremos prazer na sonoridade e na euforia puramente sensíveis ou que sigamos a evolução melodiosa e harmônica à luz de considerações puramente racionais, sem que a nossa alma se sinta arrebatada ou comovida [...] (HEGEL, 1997, p. 305).

Quando se encontra a questão da habilidade musical, muito valorizada, enquanto virtude: “É mesmo peculiar da música essa análise racional pela qual uma obra de arte seria apenas o produto de uma hábil virtuosidade” (HEGEL, 1997, p. 305), mas, a uma hipnose, de outro lado: “quando fazemos abstração desta atitude racionalista, para adotar uma outra, feita de ingênua imparcialidade, somos imediatamente atraídos pela obra de arte musical e por ela nos deixarmos arrebatados” (HEGEL, 1997, p. 305). Isso é a dimensão associada ao divino ao longo de grande parte desta história, por deixar fortes impressões de um poder elementar que reside no oculto, no invisível, no espectral sonoro. Quando se objetiva mudanças de ânimo, basta se entregar. Como quando se está relutante e se deixa tomar pelo ritmo, entrar na dança, ao movimento do corpo e deleite das melodias e da harmonia das músicas, de forma contagiante ocupando o que foi chamado de “espírito da coisa”. Essa expressão será constante neste trabalho e analisando outros filósofos, pois, ela expressa algo muito difícil de descrever. Outra relação forte, tanto com a história, quanto com a física, é a relação que traça com o tempo, destacada por Hegel, e na música esta relação é mais forte que com

qualquer outra arte citada, primando por seu objeto como comum ao da história, e da não possibilidade de estarem segregadas a música e história. Hegel cita como absurdos os escritos antigos numa espécie de sintoma de sua época em não compreender os contextos emocionais de Orfeu, por exemplo, em hinos mitológicos na harmonização dos animais domésticos e dos homens ou do canto dos guerreiros do *Tirteu*. O autor traça a relação da música de marcha militar como promotora de colocar os sentimentos dos guerreiros em ordem, a ordem do ritmo guerreiro. E sugere que na Revolução Francesa, essa foi a função da *Marselhesa*. Hegel destaca que os músicos, sobretudo os instrumentais, precisam não só de virtuosidade técnica, como espiritual, o que não pode ser esquecido pelos músicos bem técnicos, portanto. Racional e emocional, objetivo e subjetivo. São paradoxos que não se anulam. Hegel segue filosofando que a harmonia estética e o refinamento não se dão pelos sons em suas unidades de duração no tempo ou das notas com seus valores precisos, mas graças a essas precisões conhecidas no tempo e suas relações em conjunto é que estabelecem uma obra musical de mais bom gosto. Aqui residiria outro paradoxo pitagórico simples que pode ser complexo. Unidades compõem um sistema finito, ou que pode ser imaginado como limites bem restritos que se estendem infinitamente, dentre os quais, do um ao nove na matemática. A lógica pode se tornar infinita ao se acrescentar um zero ao um e formar o dez, o onze e assim sucessivamente até o infinito. As variedades de relações que se dão tal qual este sistema matemático, mas na música, também foram tidas como infinitas pelos ocultistas. Por isso a música era tratada como finita e infinita ao mesmo tempo. Ficou bem lógico, por mais que, à primeira vista, pareça ilógico. O autor pontua que só por relações mais híbridas ou numéricas existe o auxílio eficiente no terreno dessa filosofia musical, que sempre foram escolhidas mais ou menos arbitrariamente, e isso foi designado, por Hegel, como uma prática cultural, um hábito, um costume de toda a história, desde o surgimento das formas de escrita, em que nota-se uma maior riqueza histórica, pelo lado dos gregos. Ali estaria a maior relação com a arquitetura, no que se refere a proporções conhecidas e trabalhadas. Sobre o tempo, os compassos, a euritmias, estes estariam antes de tudo dentre os elementos, pois sem o tempo não existiria sons, e a melodia estaria em seguida, estando ela presa a regras do tempo, ou não, e neste caso, os modos gregos poderiam independer das regras do tempo ou mesmo adequar-se a elas, se tornando a maior manifestação de liberdade da arte, ainda que restrita às suas

proporções como única regra geral, residindo na delimitação de sua natureza, e pode refinar-se. Hegel passa a trabalhar questões filosóficas sobre o tempo da música e sobre a melodia que gera a noção, que se tem cada vez mais consistente (ou sempre existente de difícil mensura), da harmonia. Harmonia em Mozart, por exemplo, para Hegel, é tão incrível, que qualquer explicação científica, teórica, nunca poderia passar a mesma sensação que a harmonia dos instrumentos musicais em um diálogo rico. No entanto, a poética de sua própria obra, ou qualquer poesia, ainda parece ser o que chega mais próximo da música em termos de profundidade possível no tratamento dos sentimentos universais. Inclusive, a subjetividade. Para se envolver, seja com uma música, seja com um poema, é preciso estar aberto, entregar-se. E nesse sentido, a música é mais eficaz. Os poemas têm em certo grau essa capacidade, quando deleita-se com a leitura ou a declamação. E se dominando os sentidos, à semântica das palavras. Já com a música, mesmo sem nenhum conhecimento de qualquer linguagem, e vazia de sentido, é capaz de promover sentimentos. Vejam-se como canções de ninar embalam bebês sem nenhuma cognição formada. A vibração é mágica! Harmoniosa. Não perceber essas questões pode estar relacionado à insensibilidade. São questões psicológicas que não interessam tanto à história. Hegel simplifica essa questão comparando a ordem dos sons com a ordem das imagens, sobretudo as cores e os contornos e relevos. Quando se tem, por exemplo, tonalidades firmes como o azul e o vermelho, que são facilmente sentidas pelo sentido visual como cores mais próximas de sensações – frias (azul) e quentes (vermelho) – existe uma precisão simples na sua aparência que faz vê-las com esta tonalidade. O mesmo ocorre com os modos gregos. Há, como nos contornos de um desenho, os limites entre uma cor e outra. Mas estes limites, quando se misturam, expressam outras cores, outros sentimentos mais difíceis de notar de forma totalmente consciente. O violeta é uma mistura do azul e do vermelho, e gera outra sensação, não necessariamente morna. É o que ocorre quando a música é trabalhada harmoniosamente misturando formas, tons, gerando perspectivas complexas. Dessa forma, Hegel passa a explicar os modos gregos tal qual neste trabalho, partindo da unidade mais simples, fundamental, a sua oitava (descoberta pitagórica) como a relação mais simples seguinte a esta fundamental. Explica dessa forma o conceito da escala de sons que alimenta, de forma abstrata, a linguagem tonal. Sua determinação se dá pela tônica escolhida. O autor observa que as variedades que

resultam dessa simples organização, feita pelos gregos antigos, são cada vez mais exploradas pelo tempo ao longo da história, identificando na música moderna uma variedade muito maior de possibilidades utilizadas que no mundo antigo, por exemplo. Dessa elaboração grega, o autor constata a possibilidade de se criar, na modernidade, um “sistema de acordes”. (HEGEL, 1997, p. 325). O autor segue trabalhando os conceitos de consonâncias e dissonâncias da modernidade, já visto que repousava sobre os intervalos de terça, sexta, e nona, e, Hegel incluiria a sétima, mais explorada em seu tempo por Rameau, como também visto, não se estendendo no detalhamento desses conceitos. Observação essa, é importante se levar em consideração que os conceitos de dissonância e consonância como relações não harmônicas e harmônicas, respectivamente, parecem sofrer alterações ao longo dos tempos históricos, sugerindo fortemente uma coletividade humana do fazer musical em que as dissonâncias parecem diminuir, vindo a ocupar um espaço próprio na pós-modernidade. Ou converter-se em consonâncias e garantir seu espaço histórico, combatido ideologicamente. Embora ainda haja estes conceitos, hoje, a música contemporânea se diversificou muito. O autor ainda destaca que as questões concernentes à melodia, em suas progressões, foi a menos tratada da história da música, e, um pressuposto, para isso, é o fazer dos artesãos. Estes detêm estes conhecimentos de forma isolada, trabalhando laboriosamente na produção de instrumentos musicais, com tal perfeição e aplicação de conhecimentos matemáticos de progressões e geometrias, variações estas que são muito mais complexas e menos exploradas, ficando mais no ambiente dos ateliês de *lutheria*, que foram menos condensadas teoricamente em documentos e informações históricas de arquivo, disponíveis. Sobre a liberdade que é apregoada pela estética grega, Hegel tece considerações importantíssimas, para o estudo de modos gregos:

Na sua livre expansão dos sons, a melodia paira, por um lado acima do compasso, do ritmo e da harmonia, mas por outro lado, para se expandir, não dispõe de outros meios de realização além dos movimentos rítmicos e compassados dos sons, nas suas relações essenciais e necessárias [...] (HEGEL, 1997, p. 329).

É o paradoxo mais complexo que existe no entendimento de modos gregos. Conceitos de liberdade na música em seus elementos isolados: melodia, ritmo e harmonia. Sua liberdade é sempre reforçada, mas há uma negação dela

quanto à sua própria natureza. Suas regras, leis, a prendem (a música) a elas, encontrando a sua vasta liberdade desta ordenação necessária: “A evolução da harmonia encontra-se, portanto, encerrada por assim dizer nestas condições da sua existência e não se deve procurar subtrair-se às necessidades que dela dimanam” (HEGEL, 1997, p. 329). A independência dos modos gregos em sua realização dependeria de seus próprios modos, sua própria forma, essência, funcionalidade e:

[...] pelo fato deste último laço que a une pela harmonia, a melodia, em vez de perder sua liberdade, desliga-se apenas da subjetividade, com tudo o que comporta de arbitrário e casual, de progressões caprichosas e transformações bizarras, e é somente isso que confere a sua verdadeira independência [...] (HEGEL, 1997, p. 329).

Logo, há um conformismo quanto à natureza de sua constituição, para que se possa gozar desta liberdade, dessa independência, paradoxalmente relativa pelos seus meios existentes fixos; paradoxalmente, conforme pensa Hegel:

Com efeito, a verdadeira liberdade não se opõe à necessidade como um poder estranho, hostil e opressor; mas comporta-se a respeito dela como para com um elemento substancial, imanente e idêntico a si próprio; de maneira que ao obedecer às suas exigências, nada mais faz do que seguir as suas próprias leis [...] (HEGEL, 1997, p. 329).

Assim essa ideia, ao mesmo tempo, “democrática” e “libertária” parece se adequar bem ao conceito do uso de modos gregos: “e conformar-se com sua própria natureza, ao passo de afastar-se dela, se afasta de si própria, tornando-se infiel a si mesma” (HEGEL, 1997, p. 329). Muito embora se possa negar totalmente esse modelo dentro de uma composição, e parece que os gêneros enarmônicos, cromáticos, e outros, sempre servem para não atrofiar-se nesta sensação sufocante da lei dos modos puros, que por ventura venha a ser sentida na música, resolvendo assim esse problema de liberdade, que só se potencializa, orna:

[...] é certo que, em si, o compasso, o ritmo e a harmonia não passam de simples abstrações que, isoladas não têm qualquer valor musical e apenas adquirem uma existência verdadeiramente musical pela melodia, no seio desta, como seus momentos e aspectos [...] (HEGEL, 1997, p. 329-330).

É nesta complexa dialética em jogo que está a música, e os modos gregos estão como o que há dentre os maiores alimentadores históricos da própria música: “É na realização de um acordo entre a harmonia e a melodia e na conciliação das diferenças que as separam que consiste a arte da grande composição, é nisso que reside o seu mistério” (HEGEL, 1997, p. 330). Dessa dinâmica variada há a solução do mistério, compreendendo que os modos gregos, se tocados sem qualquer subjetividade harmônica, não soam mais que notas vazias, sons vazios. O mesmo ocorreria com pulsações de ritmo sem nenhuma lógica ou sentido. Quando harmonizados entre si, trazem o brilho possível da música. É fantástico conseguir unir modos gregos aos acompanhamentos tonais. Juntos, potencializarão o pulso, independente de quem carrega quem, no sentido de reger a harmonia, o tonal e o modal tornam possíveis uma música fantasticamente harmoniosa. E mostram uma atividade belamente coletiva, e muito mais dificultosa, quando levada individualmente, e estimulem-se as práticas coletivas dos grupos humanos. Segundo Hegel: “No que se refere ao caráter particular da melodia, eis, segundo a minha opinião, aquilo que se pode dizer de mais importante a tal respeito” (HEGEL, 1997, p. 330). Outra grande contribuição de Hegel é reconhecer que a música pode ser apenas tonal, e, ela ainda sustentaria como base sólida, o desenvolvimento modal grego, de forma brilhante como jamais houvera. Isso só teria a valorizar os modos gregos. Entretanto, essa graciosidade não pôde ser notada por todos os músicos ou compositores, o que fez com que declinassem os conteúdos de que tratam, deixando a música ainda mais artificializada, e perdendo significativamente o seu brilho possível. Mas o modalismo nunca foi abandonado por completo na história da música, tendo na modernidade uma ressignificação histórica surpreendente, embora pouco compreendida, ao longo dos estudos da história. O objeto modal grego se enriquece e se enfraquece ao mesmo tempo, adiante, na história, criando mais um paradoxo inebriante. Parece ser a moral dessa história. Trata de algo, talvez divino, e esse é o seu campo, sua relevância viva. Assim, para o autor, a melodia é indissociável da harmonia, e frisa que, a desarmonia puxa novas harmonizações, criando repetições, retornos, gerando instabilidades que sempre conseguem se estabilizar; mantêm o controle de algo que parece ser incontrolável, assumindo a politropia, ou seja, a multiface musical. Seu meio, é seu princípio e seu fim. Para Hegel, os mais atentos aos modos gregos na modernidade foram Palestrina, Francesco Durante, Antonio Lotti, Giovanni Battista Pergolesi,

Gluck, Händel, Gioachino Rossini, Haydn, Mozart, Vivaldi, Bach e Beethoven, e a obra *Lieder*, de Schumann. A incrível atenção da harmonia com as palavras ou expressões, possibilitou a riqueza da ópera italiana, exemplifica Hegel. Os estilos épicos, lírico, dramático, recitativos ou declamatórios, são formas diferentes de lidar com a relação entre a música e a poesia. Hegel segue filosofando sobre relações entre a música e a poesia ao longo da história, desde Homero às óperas modernas, com pouca base material para a história, tecendo contribuições mais filosóficas (mas, importante fonte histórica). No fim do capítulo, no entanto, Hegel faz uma observação curiosa. Distingue o músico dos outros homens. Os homens, profanos que seriam, por não serem dotados do dom divino musical, preferem ouvir o que chamou de música para acompanhamento, que seria principalmente a voz [e as sutilezas inteligíveis dos modos gregos nela e não presentes nessa voz]. Já o músico, por ser conhecedor destas teorias, preferiria a música instrumental, que permite uma virtuosidade distinta. O pensamento está correto. Faz sentido: “Por isso é neste domínio que pela primeira vez se afirma a distinção entre o conhecedor e o dileitante” (HEGEL, 1997, p. 353). Ouvinte, não músico, normalmente gosta das ligações melodiosas com a sua própria alma. Desinteressado pelas questões puramente musicais, pormenores que não domina ou sequer conhece, ele não tem uma atenção tão disciplinada para “nuances musicais”. Já o músico, está sempre a fazer novas descobertas e tem um gosto peculiar em intercambiar conhecimentos com outros músicos, inclusive pondo a provas uns aos outros, valorizando a quantidade de conhecimento que cada um guarda, e as inovações, ou resultados tidos como belos. Hegel segue fazendo reflexões sobre composição, imitação, interpretação, e, execução musical. Sua escrita se apresenta bem leve, inspirada, e poética, fazendo jus ao tema escolhido. Parece ter sido o grande combustível da parte longa que se segue deste livro, que trata da poesia até o fim (de Hegel). Ele demonstrou uma sensibilidade e uma ousadia pouco tentada, a de descrever a música por meio de uma narrativa filosófica. O resultado foi o mais belo para a música, desde Homero, talvez. E se verá como outros poucos teóricos se igualam neste quesito. Sempre mantendo o foco do objeto nos modos gregos. Não se esquecendo dos gêneros cromáticos e enarmônicos. Estes gêneros, também gregos, junto ao modal grego e ao tonal moderno, são tudo que alimenta a música, e é quase impossível não associarem-se. No entanto, os modos gregos, e depois o tonal moderno, sempre apresentaram maior recorrência, e estes outros gêneros, por

vezes, propositais, por outras, acidentais, fazem da música um complexo jogo de códigos; condutas musicais, e, concentra um grande e completo esforço harmônico.

Agora, para compreender as progressões matemáticas, seleciona-se o exemplo de Luis Barco, da Universidade de São Paulo, retirada de seu documentário “*Harmonia das Esferas*”, Tv Cultura, apenas para mostrar a diferença nas linguagens modal gregas e tonais, que alimentaram esta história. E este conteúdo será seguido de uma foto da foto da parte referente a modos gregos, música bizantina, e progressões matemáticas, realizadas pelo grego Ianni Xenakis, (material complementar anexado no final desta dissertação no formato de fotografia do texto). Abaixo, uma fotografia do vídeo de progressões geométricas e aritméticas:

Figura 34 – Esquema de Luís Barco, matemático de progressões musicais.

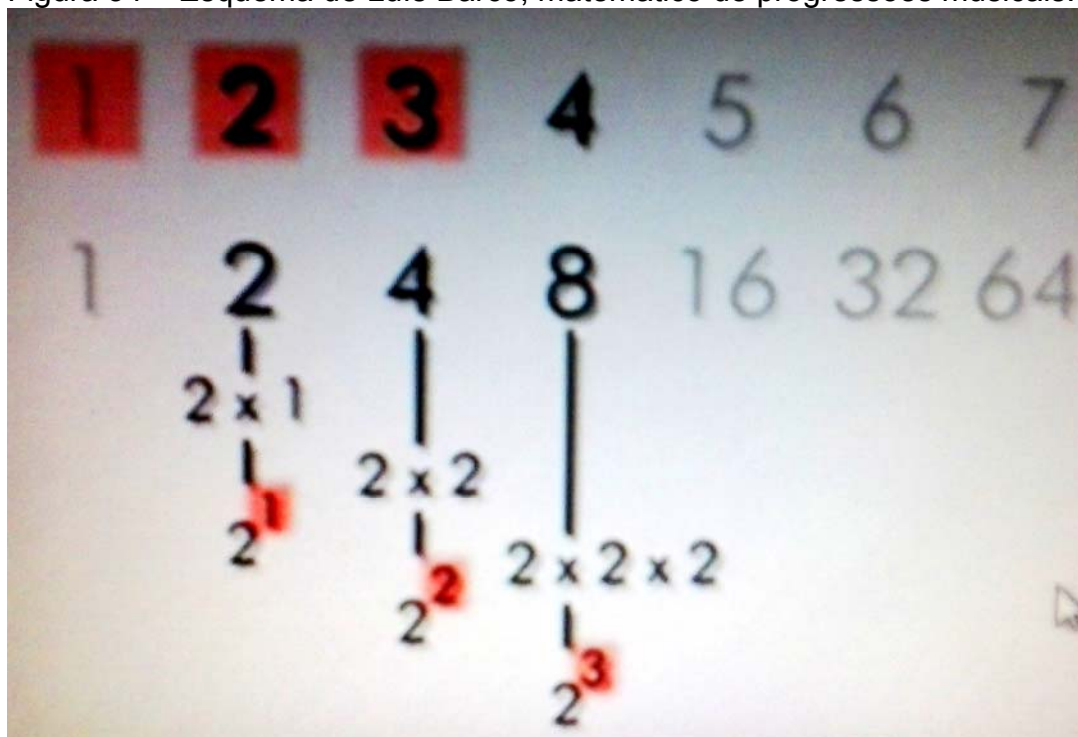


Foto do vídeo.

Fonte: BARCO. (Tv Cultura, documentário *Música das Esferas*).

O esquema de Luis Barco permite analogia entre *linguagem* e *vida*. Imagine-se que os quadrados grandes vermelhos, são os *modos gregos*, a raiz, como de uma árvore. A analogia é com uma progressão aritmética. 1, 2, 3, etc. Agora se imagine que existe uma repartição na história, não como precisão ao tempo ligado aos *fatos*, mas a *tendências*, como diria Michel Bréal, filólogo e filósofo

da linguagem. E agora, imagine-se que a *progressão geométrica* sinalizada no quadro, na linha abaixo da progressão aritmética, 1, 2, 4, 8, 16, 32, etc. seja um tronco: o *tonal*. Ele é autônomo, mas está ligado à *raiz*. Dele surgem ramificações *explicativas* de sua lógica, que seriam a copa e as flores, as *bases exponenciais* como os frutos, e os expoentes, são as sementes, que correspondem ao modal grego em outra escala, modificada na tensão (*logarítimos* ou lógica de ritmos). Logo ali temos novas *raízes*, novas relações brilhosas. É o ciclo da vida. Ocorre uma ruptura de práticas, que constituem paradigmas temporais históricos, que se consegue precisar mais ou menos no tempo histórico em que, as ferramentas da linguística elucidam em pontos da linguística textual, por exemplo, Halliday, Hasan, Vandik, que estudaram os estruturantes na formação de coerências em determinados sentidos (*estilos*), ainda que não atribuísem análise de sentido a elas, poderia-se comparar à intertextualidade em partituras modernas coerentes. Não se analisam elas aqui, por fugir ao recorte estruturante em modos gregos, que ficam ocultos como “sementes em frutas que ainda não caíram do pé”, não é preciso vê-las para saber que estão lá. Do mesmo modo, neste trabalho, procurou-se analisar a *raiz* dos modos gregos na história, e não as *sementes*, pois as sementes dentro dos *frutos tonais* são de análise mais dificultosa. Música possui discursos (ou estilos), como seria o enunciado para Benveniste. Na música há a coerência modal grega, e a coerência tonal, em padrão de intenção clara aos compositores ou músicos, mas não tão clara em análises de partitura ou estilos a leigos. É o que seria a “A. D. de partituras”, ou seja, a análise de seus discursos (não só no poema cantado, mas nas harmonias ademais instrumentais), cujo o pai é Pêcheaux no discurso de linguística, ou Saussure, que é pai da linguística moderna, em relação a estruturas de entidades significativas, quando há em modos gregos, mais uma aproximação com sua raiz na musicografia, com sua intenção de coerência e não aleatoriedade em séries sintagmáticas e associativas. Michel Bréal ilumina a *lei da repartição* como distinção entre uma coisa e outra, e para nós, esta distinção é apenas histórica, pois é uma distinção entre sinônimos, o modal grego e o tonal, possibilitando diferentes usos e percepções imediatas por distintas cognições. Ela se dá, portanto, em duas camadas, ou pela oposição de uma a outra, e por isso a escolha do recorte do objeto da raiz em oposição à da semente, e aos próprios frutos, ainda que, destacando a transformação, ou seja, discutindo a história desta *repartição*. Assim, Bréal pergunta “podemos colocar fatos desse gênero fora da história da linguagem?”

(BREAL, 1992, p. 34). Responder-se-ia: na música. Ou na *história da música*. Mais precisamente na repartição entre o tonal e o modal grego, que se confere dramática na História. Não obstante, para Bréal, em *Ensaio de Semântica*, a oposição é mais efeito da repartição na história do que causa primordial, e esta lei tira partido de abundâncias do que já existe (num plano real matemático, ou em um esquema biológico, análogo, ou, em modos gregos na música), se apegando a uma matéria para se manifestar em alguma mudança, já que ela não cria, mas relaciona, e o aperfeiçoamento é subjetivo para Bréal, o que não caberia neste trabalho defender, uma vez que uma folha ou um fruto, ou uma flor, ou mesmo um caule, não pode aperfeiçoar uma raiz (ou até pode), mas logicamente o contrário. A raiz alimenta os troncos e as ramificações. O tonal pode no máximo, dar sequência a ciclos vitais para novas raízes. Para o autor, em superproduções abundantes ao longo dos tempos, significativas, estas mudanças dicotômicas, e não, mais do que se repartirem no sentido de oposição, elas não se dividem ou repartem, mas somam, ou seja, repartem, juntas, mesma função, dividem mesma proposta, se fazem vitais uma a outra. Nada se deveria fazer sozinho. E deveria ser a última coisa desejável...

O alemão Werner Wihelm Jaeger, contemporâneo a Hegel, foi um filólogo dedicado aos estudos dos gregos. Este autor ficou também conhecido como historiador da Filosofia, embora não possuísse esta formação. Seu maior clássico é *Paideia*, um extenso trabalho dedicado à memória da cultura grega, dedicando cerca de trinta páginas ao tema musical, e se refere aos modos pitagóricos. Identificaram-se conteúdos.¹⁰ Conforme estes estudos, se percebe que o discurso e a prática pitagórica de uma suposta seita artística, tem sua influência com discussões antigas sobre o *ilimitado*, em grego, *apeíron*. Para Tales de Mileto, era a água. Para Anaxímenes, era o ar. Para Anaximandro, era tudo. Para Aristóteles, no entanto, era a matéria. O pensamento era no sentido de crenças em volta de uma *religião monoteísta*. Nessas doutrinas, o conteúdo era denso, existem diversas máximas conhecidas sobre, sobretudo, de Anaximandro, sobre equivalências entre o início e o fim, e sobre sentenças do tempo. O conceito de *cosmos*, segundo Jaeger, não era empregado com absoluta certeza conhecida por Anaximandro. Certamente, é encontrado em Anaxímenes, mas muito possivelmente tem sua pedra fundamental

¹⁰ No capítulo *A Primeira Grécia*, no subcapítulo “O Pensamento Filosófico Sobre a Descoberta do Cosmos” (JAEGER, 2001, p. 198, 211), e, sobretudo nas análises do capítulo *À Procura do Centro Divino*, do sub-capítulo de análise da *República 1*, de Platão, sub-item, a seguir, “A crítica da formação musical” (JAEGER, 2001, p. 767, 795).

lançada por Anaximandro. São tidas como uma das mais claras rupturas religiosas do mundo grego antigo, ainda marcado pelo *politeísmo*. Pitágoras de Samos é citado como um grande pensador jônico de difícil definição de personalidade histórica. Ele foi imortalizado como um pesquisador e experimentador de ciências, educador, e fundador de uma seita. Heráclito o teria menosprezado. Menosprezava também a Hesíodo, Xenófanes e Hecateu. Pitágoras também era conhecido, segundo Jaeger, como uma espécie de curandeiro. Esta visão é muito importante para a história social da musicoterapia, mas não tem fundamentos sólidos para o filólogo alemão. De qualquer forma, porque deixou seus seguidores, reconhecidos por Aristóteles. Eram indivíduos que gostavam de estudar e praticavam os estudos, em grego, *mathemata*, e Heródoto teria mencionado a *seita dos Órficos*, fundada por Pitágoras, que estudava o *Universo cósmico*, por *astronomia*, *astrologia*, *meteorologia*, e outros pontos geográficos, comportamentos exteriores ao homem, e estudos de *Geometria Sagrada* e *Fundamentos da Acústica* e *Teoria da Música*, que era o reflexo da *Ordem* exterior ao homem interiorizada, quando foram criadas a teoria das transmigrações das almas e a *filosofia natural milesiana*. Os números [inúmeros] possuíam uma significação tão abstrata quanto se conhece hoje, mas sua aplicação servia para esferas da vida humana. A descoberta dos números foi uma revolução descrita no *Prometeu*, de Ésquilo. Toda a cultura seria fundamentada em uma relação mística com os números. Jaeger considera que o olhar pitagórico se tornou “pueril” e essa relação investigativa com o numérico, o redutor de todas as coisas, perdeu intensidade. Foi essa a prática dos pitagóricos, platônicos, neopitagóricos e neoplatônicos, e radicou todo o racionalismo. Para Jaeger, isso é fácil de visualizar na relação com a música, na educação musical fundamentada em leis sonoras, e as lendas a que se referem Pitágoras como educador e músico e, sua seita, foi uma tradição incorporada à cultura ocidental e sociedade, e que está cada vez mais distante. No século VI tiveram o seu auge no espírito grego a relação não só com o *direito*, a *política* e a *medicina*, mas também, com a *pedagogia musical*. O mundo de Sólon, de Anaximandro. A legalidade cósmica, um mundo de leis, e lei musical. A inspiração deste sistema foi a harmonia musical, e foi sentida nos âmbitos mais variados. Sua constituição se pautava em *números*, *geometria*, *tectônica*, *arquitetura*, *poesia*, *retórica*, *religião* e *ética*. Toda a estruturação da vida deste homem interior baseado na natureza do ser, descoberta. Pensamento metafísico na essência. Jaeger pontua que os filósofos foram influenciados pelos

órficos. Essa seita, ou religião, não se sabe, deve ter fundado o mito de origem da alma. E o culto délfico a *Apolo* e cultos de sua união a *Dionísio*, também refletiam, para Jaeger, necessidades espirituais novas, ligadas à pureza do espírito, oposta ao conceito de matéria, sobretudo da carne (corpo). Segundo Jaeger, uma tábua talhada com dizeres em ouro “Também eu sou da raça dos deuses” (JAEGER, 2001, p. 211) são da suposta seita órfica, e foi encontrada em sepulcros do sul da Itália, região em que Pitágoras estendeu a maior parte de suas atividades, e Empédocles seria outro filósofo impregnado de cultura órfica. As melhores discussões sobre *shphrosyne*, *dike*, *hybris* e *pleonexia* são todas relacionadas a divindades, à alma, e, laconismo legislador. O autor segue com questões de crítica em formação musical em Platão, questões já analisadas, e acrescenta que “Platão não é o primeiro filósofo grego que censura a poesia” (JAEGER, 2001, p. 770). Xenófanes, Heráclito e Eurípedes se posicionaram com muita crítica sobre Homero e Hesíodo. Já Ésquilo e Píndaro, não. Esta crítica, segundo o autor teria continuado até com os padres cristãos, que tiravam seus argumentos desses gregos muito antigos. Desta crítica de Platão, se renova toda a *Paideia* grega, ressitematizada de novo. “É por isso que esta atitude se torna de tão difícil compreensão para o homem atual, visto não haver muito tempo que a “arte” moderna teve de libertar-se, entre dores ingentes, do moralismo do Século das Luzes” (JAEGER, 2001, p. 771). Contexto dos gregos era outro, oras, muito embora se aplique em diversas sociedades ao longo dos tempos. “Não é que seja nosso propósito inquirir aqui da verdade ou falsidade desta teoria; a única coisa que nos interessa é deixar claro uma vez mais que ela não corresponde à maneira de sentir dos gregos” (JAEGER, 2001, p. 771). Para o alemão, as críticas sobre a música são pontos complexos quando se tenta visualizar a *Paideia* substituta de Platão no idealismo. A melhor identificação da crítica é compreender o ideal *kalokagathia*, que expressa uma ética normativa e moral ao cidadão como guardião de seu Estado. Por isso, limitar a imitação modal grega, para fins dramáticos e poéticos, é evitar que se anulem a personalidade do guardião de guerra. Suprimindo alguns modos gregos e deixando outros para fins pedagógicos, a prática artística antiga e helenística se tornaria mais limitada, mais abandonada em detrimentos de outras funções mais adequadas, politicamente. “Para a cultura grega, a poesia e a música são irmãs inseparáveis, a ponto de uma única palavra grega abranger os dois conceitos. Mas após as normas referentes ao conteúdo e à forma da poesia vem a música, no atual sentido da palavra” (JAEGER, 2001, p. 786). Para

o autor alemão, a música se tornou em Platão, demagoga do reino dos sons, alimentada por pontos conflitantes supostamente iniciadas pelas *teorias órficas*. Na exatidão dos modos gregos, Platão vê a possibilidade de controles efetivamente políticos. Sobre este controle nos modos, Jaeger reflete: “O próprio Platão remete várias vezes aos especialistas no que se refere ao lado técnico da teoria da harmonia e anota que Sócrates conhecia a *teoria de Dámon*, a qual fizera época no seu tempo” (JAEGER, 2001, p. 787). Portanto, para Jaeger, esta teoria era a famosa *teoria do ethos*. Glauco era o homem culto na técnica musical que endossa a sua “*Paideia* dos “guardiões”” (JAEGER, 2001, p.789, 790). E sobre os modos gregos, propriamente ditos, o autor alemão esclarece a breve crítica platônica: “É por isso que só se dão indicações tão sumárias como a de se prescindir da melodia lídicamista e lídica tensa, por serem próprias para a lamentação e o duelo, previamente proibidos na crítica da poesia” (JAEGER, 2001, p. 787, 788). E sobre Glauco e os modos constatados, “Igualmente se reprovam as melodias lânguidas, quer jônicas, quer lídias, boas para as orgias, mas inaceitáveis aqui, porque nem a embriaguez nem a languidez ficam bem aos “guardiões”” (JAEGER, 2001, p. 788). Sobre os modos dórico e frígio, os mais permitidos: “O interlocutor de Sócrates, o jovem Gláucon, que encarna os interesses da juventude culta, sente-se orgulhoso de poder fazer gala dos seus conhecimentos da teoria da música. Dá-se conta de que nestas condições prevalecerão só as melodias dórica e frigia” (JAEGER, 2001, p. 788). Jaeger identifica também uma supressão parcial de instrumentos musicais com o mesmo intuito, não de fortalecer um espírito espartano grego, mas de uma política ateniense específica, quando foram aceitas as líras e cítaras, em detrimento de flautas, harpas e címbalos. Essa seria uma tendência que marcou a comédia ática, e que retorna na modernidade, tempo deste filósofo. Outra importante constatação, é que, se o conceito de educação divina das musas é abandonado, e a música perde parte de seu status de cultura máxima dos gregos, ainda em Platão, é a música enfatizada como a maior das artes, acima da pintura e da escultura, pouco tratadas da mesma forma que foi a música juntamente com a poesia. Ainda que, este ponto seja obscurantado, o autor revela a carência de tratados, de abordagens. Esclarece:

[...] é a música que continua a ser o *alimento verdadeiramente cultural*. Também neste ponto o pensamento platônico não está exclusivamente enformado pela tradição. Platão coloca-se conscientemente o problema de se é ou não legítimo o primado que

a tradição da *Paideia* grega reconhece à musica sobre as outras artes [...] (JAEGER, 2001, p.793).

Mas a confirmação estaria nessas conclusivas: “são o ritmo e a harmonia os que mais fundo penetram no íntimo da alma e os que dela se apoderam com mais força, infundindo-lhe e comunicando-lhe uma atitude nobre” (JAEGER, 2001, p. 793). Por fim, a maior contribuição de Jaeger, que não se encontrou em nenhuma outra proposição (apenas Heródoto, em fragmento não identificado), é a possibilidade de influência de uma *seita órfica*. As fontes são os fragmentos XXI e XXII de Xenófanos, influência convergente nos debates estoicos e dos sofistas, nos debates platônicos, e em Aristóteles, já conhecidos: *Política* e mais o “*De Sensu* 1, 437 a 5” (JAEGER, 2001, p. 791). *Poética* de Aristóteles, e Horácio, também fazem menção à teoria do *ethos* de Dáimon e de Sócrates. Embora não sejam referidos diretamente, os pitagóricos, na obra de qualquer um destes que pudesse confirmar a seita órfica, os maiores pressupostos estariam em *Metafísica*, A 5, de Aristóteles, onde são citados Leucipo, Demócrito e Anaxágoras, todos do século de Pitágoras, o que endossou sua teoria. Concluindo sobre *Paideia* de Jaeger, o autor constatou que a primeira atitude de retroceder artisticamente e limitar seu fazer sempre atribuído desde a *Paideia* homérica, só poderia mesmo alcançar sua realização, efetivamente, “compreende-se, pois, que esta ideia da formação surgisse precisamente no seio do povo mais artístico do mundo, os gregos, onde a capacidade do prazer estético alcançou um grau mais elevado que em nenhum outro povo da História” (JAEGER, 2001, p. 781). Visto o que é a sociedade helenística. De qualquer maneira, Jaeger enfatizou um tema caro a historiadores, e reconhece que a estrutura musical por si, da forma como se criou, se ecoou pela história, são motivos mais que lógicos a marcarem, gregos, a História da Educação...

Outra obra cara para história da música, e seu reflexo com a cultura grega, é *O Mundo Como Vontade de Representação*, de Arthur Schopenhauer, filósofo e músico moderno. O autor cita Platão e Aristóteles, e explana sobre questões do tonalismo, uma nova tendência de sua época, figurando principalmente sobre dissonâncias, o baixo contínuo, intervalos de sexta, quarta e quinta. Além de terças dominantes, dissonâncias e retornos a tons fundamentais. O autor eleva a música enquanto arte, relatando estar separada de todas as demais artes, e ser a mais eficaz no objetivo artístico de tocar a alma. Toca em pontos do tonalismo, como

a magia que os modos menores e maiores inauguram ao longo destes tempos. Para Schopenhauer, a música é a representação máxima da vontade, e seu imediatismo, ou seja, sentido na sua assimilação prática imediata. Renegou extensos detalhes de sua constituição de forma suficientemente imediata por qualquer narrativa. Impossibilitada uma representação imediata, tal qual na prática, qualquer representação de plano racional será sempre indireta, não podendo representar diretamente seu imediatismo. Assim, o autor buscou, em analogias mais próximas da poética tecer sua narrativa que tentou se aproximar de tal imediatismo da “Vontade” ideal. Sua linguagem própria, ainda que tenha se apegado historicamente às palavras; estas nunca deram conta de expressar fielmente sua natureza singular. É, para o autor, a música, a linguagem que mais se definiu como universal, ainda que não tenha atingido este patamar por completo, plenamente por todas as partes do mundo. Assemelha-se mais aos números, arquiteturas e geometrias, mas ultrapassa o mundo físico fenomenal em seu sentido metafísico da “coisa-em-si” (SCHOPENHAUER, 2001, p. 345). As poesias nas óperas, por exemplo, apenas estariam para a música como uma relação de comparação, mas nunca efetivamente descrita com a sua própria essência. Sua expressividade, quanto mais próxima da essência musical, mais se torna dotada de expressividade reconhecível, amável. Superficialmente, o autor reflete que mesmo representações matemáticas mais complexas, como a irracionalização de números, em sua impossibilidade no mundo antigo, limitaram a compreensão de modos gregos em aspecto muito mais básicos que sua total constituição matemática. Assim, fica complexo tratar a pureza musical, na maior dificuldade de sua abordagem, em que modos gregos se misturariam de acordo com perspectivas possíveis, tornando sempre o maior complicador no estudo de modos gregos, em que os tons se misturam. Vira um malabarismo de nada errar:

[...] cada quinta se relaciona com o tom fundamental como 2 para 3, cada terça maior como 4 para 5, cada terça menor como 5 para 6 etc. Pois, se os tons são corretamente referidos ao tom fundamental, não o são mais entre si, já que, por exemplo, a quinta deveria ser a terça menor da terça [...] (SCHOPENHAUER, 2001, p. 348).

Fora as questões de afinação e temperamento, que devem sentir-se.

Assim, o autor compara os usos de modos gregos como atores com voz em este ou aquele papel, e essa escolha é a mais intuitiva, e a menos fácil de praticar, confusa em aspectos de dominação não intuitiva, ou aplicar o objeto modal

grego. Para isso se desenvolve o tonalismo, como forma de concretizar e facilitar esta dificuldade. A maior contribuição do autor estaria frente ao papel da História, da Filosofia e da Poesia frente a este conteúdo. Para tanto, tece fortes críticas ao trabalho dos historiadores, como o mais distante de atingir eficazes abordagens deste tema, e faz uma apologia da Filosofia como a teleologia mais próxima de representar a verdadeira música.¹¹ O imediatismo que se refere a proposições de Gottfried Wilhelm Leibniz, também seria mais aproximado pelo filósofo. Uma apreensão musical, ou deveria seguir por uma explanação ou por *história dos conceitos*, ou pela *filosofia dos números*, do grego Pitágoras e do chinês I-Ching, que se constituiria de uma filosofia da repetição e explanação constante dos conceitos musicais, que se tornariam o mais equivalente ao conteúdo musical inatingível, e esta é, para ele, a verdadeira Filosofia.¹² Rumo cada vez mais em direção, do discurso sobre a Vontade de Schopenhauer, em Nietzsche, o autor que foi a campo, na Grécia, e levou estes resultados à Alemanha, que se apresentarão...

Com o objetivo de introduzir a densidade do estudo do filólogo alemão, Friedrich Nietzsche, sobre os gregos, e, a música, se traçará antes um breve debate sobre estética e exigências para o bom gosto que há no filósofo Immanuel Kant. O belo é, em grande parte, o objeto de seu trabalho. Envolve as artes em geral, e por isso foi considerado que é aplicável à música, sobretudo, no que se refere aos gregos e ao que emana de sua conhecida cultura. Sua obra, *Observações Sobre o Belo e o Sublime*, fornece no próprio título alguma dimensão do teor das reflexões que virão. Um desinteresse sobre aspectos da inteligência tendem a conferir obras moralmente mais belas. O interesse intelectual faria com que esta beleza se encontrasse mais oculta, ou imperceptível. Pois o sentimento estético é comum a todos os seres humanos e não se encontra tão facilmente em tratados racionalistas. Essa beleza seria mais discutível. Essa universalidade do conceito de beleza não diz respeito a gostos particulares, mas pressupõe que seja um sentimento que todos teriam de forma consensual. Uma sutileza psicológica estaria no prazer desinteressado, que agrada artisticamente, e suas afinidades racionais ficam melhores quando omitidas neste plano. Mas existe um plano racional

¹¹ Na página 245, cita as musas. Na página 325, julga que o trabalho dos poetas é mais fiel que o dos historiadores, que apresentariam apenas uma infinidade de inutilidades que servem apenas aos Estados. Pois o historiador, salvo raras exceções, para este autor, incorre em erros assimilados pelo mero acaso, e não dispõem de conhecimentos matemáticos mais profundos. Já os poetas, se assemelhavam aos matemáticos, na exatidão de sentimentos expressados.

¹² Das páginas 336 a 350 desta obra, têm sua Filosofia, disponibilizada para mais detalhes.

e lógico para isso, que não consegue reajustar o mesmo fator de beleza que existe na arte totalmente desinteressada de revelar os aspectos da inteligência a que estariam ligados. Todavia, Kant enfatizaria que para que tal sentimento prazeroso, livre, desinteressado, sem conceitos e universalmente partilhável, é preciso reconhecer que o indivíduo possua certo *preparo*: conhecimento, sutileza, sensibilidade e refinamento. Esse preparo estaria oculto no interior da *cultura* da qual estes sujeitos refinados fazem parte. O juízo de gosto é válido como aspecto característico da sociedade no terreno da cultura. Embora cada indivíduo possua gostos distintos, admiti-se que a beleza é um pressuposto da humanidade em um acordo unânime: delimitar em mesmo tom de crítica especializada, o que é belo. Arte e cultura, gregas, são uns bons exemplos disto que propõe o autor. Kant cita nesta obra que um bom vinho ou uma bela música podem ser apreciados por muitos, tal qual uma estante cheia de livros pode trazer uma satisfação momentânea a um proprietário que sequer os leu. Essa apreciação é vazia de conteúdos, ao mesmo tempo em que é preenchida de sensações. É mais um paradoxo da arte musical. É justamente nessa contemplação desinteressada que se reforça essa beleza, restringindo demais o espaço intelectual, que se torna uma problemática clara para as áreas científicas do conhecimento que se propõem a tratar deste tema. A exigência se torna um fardo pesado a estes teóricos corajosos, pois esse refinamento é muito mais raro em indivíduos de uma sociedade como um todo, e só é possível via formas diversas e pulverizadas de educação. Embora Kant reconheça que a todos foi dada essa tendência ao refinamento, pois um “homem jamais é inteiramente desprovido de vestígios do sentimento refinado” (KANT, 1993, p.36), são poucos, no entanto, os que a desenvolvem: “Entre os homens, são bem poucos aqueles que se comportam de acordo com princípios” (KANT, 1993, p.36). Contudo, a todos isso é possível, pois, “todos os corações humanos, embora em porções diferentes, foram infundidos pelo amor à honra” (KANT, 1993, p.36). Aqui pode observar-se um discurso típico do iluminismo, à medida que confere grande importância à educação como força de aperfeiçoamento individual. Outra obra de Kant, *A Crítica do juízo*, elaborada em 1790, pode ser considerada o tratado que funda a estética filosófica moderna. Em direção contrária a estética cartesiana e racionalista, Kant defende o julgamento do belo relacionado ao gosto individual. As sensações metafísicas passam a entrar em choque com habilidades de entendimentos filosóficos, gerando grande riqueza neste tema para a Filosofia,

inclusive na prática da ética, que foi, propriamente, frutificada da Filosofia. Romper-se-iam dois *tipos de beleza*: a beleza livre, desprovida de conceitos, e a beleza dependente destes conceitos. Por isso, para Kant, não há regras que possam forçar alguém a reconhecer o que é belo, e, portanto, não seria prudente defender exemplos de beleza fundamentados em planos racionais. Dito popular, que “gosto não se discute”, se faz impecável quanto à verdade dessa afirmação, uma vez que esse campo se torna minado de críticas e discórdias do subjetivismo. O belo tem sua base na cognição, e compreender essa cognição independentemente dos prazeres, são uma atitude que vai depender do esforço racional de cada indivíduo em compreender ou não estas questões. O estado de espírito é o que julga, no imediatismo, se é bela ou não uma música, no sentido de prazer universal. Deste prazer procura-se dimensionar planos racionais que procuram explicar esta beleza, e nunca a atingindo, apenas em caráter subjetivo. A objetividade da beleza reside no prazer desinteressado e universal, e seria impossível combater esta realidade. Portanto, a beleza que está sempre associada ao mundo grego e sua arte é um consenso dos mais históricos no campo da beleza universal, e pode ser trabalhado no campo das ideias, da compreensão, uma vez que possui fundamentos para se visualizar isso. A teoria estética de Kant, sistemática e global, tem semelhantes pontos de influência nas obras de seus contemporâneos mais ou menos próximos, dentre eles, Johann Wolfgang Von Goethe, Friedrich Schiller, Hegel, Schopenhauer, e Nietzsche, e influenciaria também escritores e filósofos do século XX. Traçando este paralelo kantiano ao objeto nietzschiano promove-se a conclusão este capítulo:

História e música. Música e história. Duas palavras – conceito –que abrangem alta amplitude. Em que escala pode ser dada essa amplitude? Possivelmente uma à escala da outra. Se a história no Ocidente é mais eurocêntrica, a música, por conseguinte, também é. Ocidentalizou-se na porção tida como ocidental do planeta. Possuem suas contraposições. Abrangem uma série de ciências naturais e humanas, independentes a elas ao mesmo tempo. Estão indissociáveis da Filosofia. São muito arraigadas aos mistérios relacionados aos gregos que, só, foram destrinchados um a um, e, decodificados. Aqui também se decifra. A filosofia, a história, a música, o teatro. Tudo se repete de um lugar comum: essa civilização grega. Teatro no sentido, sobretudo de tragédia. Friedrich Wilhelm Nietzsche, sim, o grande “filósofo” alemão, misturou tudo isso ao afirmar que a tragédia nasceu “a partir do espírito da música”, e fez história com o livro *Helenismo*

e *Pessimismo*. Filólogo, nessa sua obra, a primeira oficial e trabalho de conclusão de sua faculdade, divaga sobre o “espírito da coisa”, muito inspirado após voltar de uma viagem com finalidade de “pesquisa antropológica”, que realizou na Grécia. Na autocrítica, reverbera a não compreensão que passa a compreender, ao indagar novamente, já se indignando, e, sublimemente trágico, faz praticamente a “coisa em si”, ironizando. E esse é o “espírito da coisa”. É claro que não dá para entender, e ao mesmo tempo, quase, passa a ser tão óbvio! Ele é tão vívido, nas suas indagações:

[...] o nascimento da tragédia a partir do espírito da música? Música e tragédia? Gregos e música de tragédia? Gregos e obra de arte do pessimismo? A mais bem-sucedida, mais bela, a mais invejada espécie de gente até agora, a que mais seduziu para o viver, os gregos – como? Precisamente eles tiveram necessidade da tragédia? Mais ainda – da arte? Para que – arte grega? [...] (NIETZSCHE, 1999, p. 13-14).

Nietzsche encontrou uma agulha no palheiro: a importância de culto a Dionísio: no contexto histórico, um deus dos gregos, que está na música, melodicamente, que inebria os expectadores no teatro, os atores, e os praticantes de música, naquele coral que ficou conhecido como – o *coro ditirâmico dionisíaco*.

A indignação é válida. O questionamento é incisivo. O autor já deixa evidente que não é necessário filosofar somente em alemão, mas também em grego. Realmente, como pode ser possível ter tanto e ao mesmo tempo não ter nada? Será que as muitas interpretações históricas contidas ali, e aplicáveis em outros contextos, tais quais os conceitos de ascensão, auge e declínio é uma herança da cultura grega? Como pode o músico sofrer tragédia em sua própria trilha sonora tão enriquecida? Se isso fosse possível, talvez nem fosse trágico, e quem sabe, seria cômico... É por tudo isso que se torna sublime. O artista é apossado com “o espírito da coisa”. Não com conceito de ídolo, mas como “expectador ideal”, de Nietzsche, que é ator apolíneo também, que tem coros femininos dionisíacos para estimular sua plasticidade lutando com sua perversidade, entrando em cenas musicais e em outras canções sequenciais a esses coros. O mascarado apolíneo. Um artista, não um deus. Desempenhava o grego este papel. Sob regra estética, social. Era profundamente indissociado do mito, da presença sobrenatural da alma.

Nietzsche já encontra uma boa resposta à ciência, quiçá, tão à moda “grega”: simples e complexa; esclarecedora e confusa, iluminada e cega, paradoxal:

Seja o que for aquilo que possa estar na base deste livro problemático, deve ter sido uma questão de primeira ordem e máxima atração, ademais uma questão profundamente pessoal – testemunho disso é a época em que surgiu e a despeito da que surgiu, ou seja, a excitante época da Guerra Franco-Prussiana, de 1770-1. Enquanto o troar da batalha de Wörth se espalhava sobre a Europa, o cismador de idéias e amigo de enigmas, a quem coube a paternidade deste livro, achava-se, algures em um recanto dos Alpes, muito entretido em cismas e enigmas e, por conseqüência, muito preocupado e despreocupado ao mesmo tempo, anotando seus pensamentos sobre os *gregos* – núcleo deste livro bizarro e mal acessível a que será dedicado este tardio prefácio (ou posfácio). Algumas semanas depois, e ele próprio encontrava-se sob o muro de Metz, ainda não liberto dos pontos de interrogação que havia posto à pretensa “serenjoivialidade” dos gregos e da arte grega, até que, por fim, naquele mês de profunda tensão em que se deliberava sobre a paz de Versalhes, também ele chegou à paz consigo próprio e, lentamente, enquanto convalescia em casa, de uma enfermidade contraída em campanha, constatou consigo mesmo, de maneira definitiva, “o nascimento da tragédia a partir do espírito da *música*” [...] Adivinha-se em que lugar era colocado, com isso, o grande ponto de interrogação sobre o valor da existência. Será o pessimismo *necessariamente* o signo do declínio, da ruína, do fracasso, dos instintos cansados e debilitados – como ele o foi entre os indianos, como ele o é, segundo todas as aparências, entre nós, homens europeus e “modernos”? Há um pessimismo da *fortitude*? Uma propensão intelectual para o duro, o horrendo, o mal, o problemático da existência, devido ao bem-estar, a uma transbordante saúde, a uma plenitude da existência? Há talvez um sofrimento devido sua própria superabundância? Uma tentadora intrepidez do olhar mais agudo, que exige o terrível como inimigo, o digno inimigo que pode pôr à prova sua força? Em que deseja aprender o que é “temer”? O que significa, justamente entre os gregos da melhor época, da mais forte, da mais valorosa, o mito *trágico*? E o descomunal fenômeno do dionisíaco? O que significa, dele nascida, a tragédia? – E, de outra parte: aquilo de que a tragédia morreu, o socratismo da moral, a dialética, a suficiência e a serenjoivialidade do homem teórico – como? Não poderia ser precisamente esse socratismo um signo de declínio, do cansaço, da doença, de instintos que se dissolvem anárquicos? É a “serenjoivialidade grega” do helenismo posterior, tão-somente, um arrebol do crepúsculo? A vontade epicúria *contra* o pessimismo, apenas uma precaução do sofredor? E a ciência mesma, a nossa ciência – sim, o que significa em geral, encarada como sintoma da vida, toda a ciência? Para que, pior ainda, *de onde* – toda a ciência? Como? É a cientificidade talvez apenas um temor e uma escapatória ante o pessimismo? Uma sutil legítima defesa contra – a *verdade*? E, moralmente falando, algo como covardia e falsidade? E, amoralmente, uma astúcia? Ó Sócrates, Sócrates, foi este por ventura o *teu* segredo? Ironista misterioso, foi esta, porventura, a tua – ironia? (NIETZSCHE, 1999, p. 13- 14).

Os gregos são incontestáveis mesmo, na tragédia. É o que a história, a música, ou qualquer sinfonia filosófica, também devem ser. Parece

impetuoso, mas é. É coisa de principiante – um juvenil. A simplicidade dos modos gregos. Esse é o Nietzsche. É pobre, mas ali está contido toda a estrutura cultural, social de tudo o que é o porvir, o vem e o virá. E deve ser por isso que, num futuro pretérito apropriado, ele próprio pode ter se chateado um pouco com a obra que pariu anos antes, porque julgou ela ser própria para algum artista excepcional daquele que se necessita alcançar, e que, no entanto, sequer se desejaria encontrar. E por medo da verdade? Da coragem? Indaga nesse sentido, o alemão.

E “o que é dionisíaco?” (NIETZSCHE, 1999, pág. 16). Parece que ninguém sabe de nada! Vai ver que não é nada, ou será que é? É um tempo muito distante, 4 ou 2 milênios a. C, ou 4 ou 2 séculos a. C.... Não é motivo para não crer que não era somente o belo... E o feio? Existente, condição da existência um do outro? Existências distintas? A saúde expressa na arte, por tornar-se apologética não exclui corpos doentes e mortes trágicas, ou corpos não sadios? Entretanto, deve estar correto propor o pessimismo a uma civilização que beirava à perfeição...

Dessa forma, a estética já conhecida da música levaria a buscar seus antecedentes, o que, como ecos, a fez, ou ela como pessoa em forma de mitos, histórias, imaginação de múltiplas formas. Para Richard Wagner, criador da ópera épica, contemporâneo a Nietzsche, seu velho amigo e filósofo rival, é a arte, mais que a moral, a atividade do ser humano (atividade metafísica). Não parece ser um tema que incite o cristianismo ou o “anti-cristianismo” que, essa questão, com ignorantes argumentos, pode se tornar, no sentido pejorativo do termo, fundamentalista. As obras póstumas de Nietzsche sobre o tema, mesmo que relacionadas com música, mitos de deuses, dentre os quais, Dionísio, deve ser fruto de um equívoco ou de um infeliz suspense atrativo, misterioso tempero de ricas leituras, que em nada prendem o leitor a não ser em insistir em cansá-lo com o vazio da discussão. Ou os termos e conceitos dados a estes casos religiosos, ou pagãos, não são claros o suficiente. Mas é curioso relacionar tudo isso com a abordagem, bem como pensar no filósofo alemão, e o que ele deveria pensar sobre tudo isso. Não obstante, o fato é que essa ucronia não é papel legítimo cabível à História, tão pouco, aconselhável a ela, mas arrisca-se que Nietzsche pensava na compaixão como um catalisador para algo bom, e não tem a ver só com sexo, por exemplo. Talvez, de algum lado da Filosofia seja usual, do qual não terá arestas comuns com História; via de regra, deve haver exceção. Isso tudo é a tragédia. O “espírito da coisa”. Mas que “coisa”? Adiantando, não é o mito do anti-Cristo em Dionísio. É tão

somente de música. Música com personalidade própria que segue, por anéis de tradição oral (guiado pelas deusas, *Sagas*?), em certa confusão quanto a sua fundamentação, muito claramente típica, que a diferencia. Pode ser o embate de alguns mitos das *Musas* (música, história e poesia) *versus* das *Sagas* (oralidades) *versus* das *Graças* (artes). E em se tratando do “espírito de outra coisa” que talvez pareça começar também na região da Grécia, mas que deve ter tomado um rumo ao Oriente e que não penetra na América, em termos de gênese; origem propriamente dita. É outra música com características orientais. Nesse caso, as questões morais ficam por conta da Filosofia, porque não parece ser materializável tal discussão em temática de como a música é em sua sistematização teórica. Matizada em papiros, tábuas de argila ou mármore, e, que, em instrumentos musicais, ganha vida, o que inclui as cordas vocais e sua harmonia com a natureza do canto dos pássaros e, outros barulhos desconexos dão sentido que extravasa o campo do exato quando misturadas aos sons racionalizados. Buscou-se explicar além do mito o que é isso. Pitágoras? Sim, mas apenas sua métrica não soluciona a questão. Há outros fatores que passam sem importância. Possibilidades disponíveis conhecidas através de artefatos arqueológicos que remontam aos períodos antigos, uma matemática antiga que se reflete em um estudo demasiadamente extenso que se perde em meio a mitos e lendas de civilizações do passado. E o que se sente, metafisicamente? Não se pode materializar como corpo constituinte de uma ciência propriamente dita. Porque é misticamente semiótica, muito embora a Filosofia exerça papel suficientemente satisfatório, com propostas bastante extensas, e se equipara a religiões ou ciências. Fenomenologia, filologia ou pessimismo, o que quer que seja o “espírito da coisa” também não deve ser “imperialista”, tão pouco “totalitário”. Também não é “romantizado”. No entanto – e talvez – Zaratustra. Assim falou Nietzsche: “*ridendo, severum dicere*”. O delírio do anti-cristo não parece ter espaço no mundo artístico, e Nietzsche inicia a obra com a verdadeira problemática aqui presente: a ciência com meta-estética é a ciência da estética? Certamente, se sim, tem relação com arte. E se a arte, em que a Grécia é o berço da civilização e da arte, como já foi dito exaustivamente, porém, ninguém pode permanecer no berço para sempre: tudo ligado a escultura, pintura, música, teatro, é elemento que tem a influência do que foram os *cultos apolíneos* e *dionisíacos*, porque estes eram os deuses da arte dos antigos gregos, em seu tempo, em seu contexto histórico. Assim:

Teremos ganho muito a favor da ciência estética se chegarmos não apenas à intelecção lógica mas à certeza imediata da introvisão [*Anschauung*] de que o contínuo desenvolvimento da arte está ligado à duplicidade do *apolíneo* e do *dionisíaco* [...] Tomamos estas denominações dos gregos, que tornam perceptíveis à mente perspicaz os profundos ensinamentos secretos de sua visão da arte, não, a bem dizer, por meio dos conceitos, mas nas figuras penetrantemente claras de seu mundo dos deuses. A seus dois deuses da arte, Apolo e Dionísio, vincula-se a nossa cognição de que no mundo helênico existe uma enorme contraposição, quanto origens e objetivos, entre a arte do figurador plástico [*Bildner*], a apolínea, e a arte não-figurada [*unbildlichen*] da música, a de Dionísio: ambos os impulsos, tão diversos, caminham lado a lado, na maioria das vezes em discórdia aberta e incitando-se mutuamente a produções sempre novas, para perpetuar nelas a luta daquela contraposição sobre a qual a palavra comum “arte” lançava apenas a ponte; até que, por fim, através de um miraculoso ato metafísico da “vontade” helênica, apareceram emparelhados um com o outro, e nesse emparelhamento tanto a obra de arte dionisíaca quanto a apolínea geraram a tragédia ática. (NIETZSCHE, 1999, p. 27).

História. Música. Teatro. Poesia. Arte. A arte, portanto, se apresenta como vontade e tragédia, para Nietzsche. As artes plásticas têm seu elemento apolíneo óbvio, para ele. É só conviver com um artista, dos mais “aéreos”, e notar como contemplam a natureza e outras coisas, e de como revelam os seus sonhos noturnos de verão com tanto desprendimento que, numa rápida distração, até se esquece de que se trata de um sonho e parece uma realidade estranha, e quando se pergunta – como é que foi? – ele lembrará que é sonho! Sua arte está em transpor o sonho, as visões doces e belas inculcadas pela não matéria misteriosa que os constitui, e aplicar plasticamente o seu estado apolíneo. Lúcido e real. Mas também está intrinsecamente ligado ao dionisíaco, que Nietzsche propõe como euforia, entusiasmo, êxtase, um graal dionisíaco – que não é o *santo graal*. Na verdade é um paradoxo completo entre uma consciência mais sóbria, ou, outra, involuntária, não sóbria. Dia e noite, real e sonho, mas bem misturados em confusão por permutas de sonhos reais e reais sonhos é o devaneio proposto pelo alemão. De qualquer forma, para Nietzsche, é a música a arte dionisíaca. Ela causa embriaguez. Teatro e poesia estariam, conforme ele, em um elo entre Apolo e Dionísio. Solução da perfeição. E por isso Nietzsche defende o entendimento da música: “realidade inebriante que novamente não leva em conta o indivíduo, mas procura inclusive destruí-lo (...) *similiforme de um sonho*”. (NIETZSCHE, 1999, p. 32). Esta autodestruição, em Hegel, aconteceria, também, em um processo inversamente

proporcional, em que o indivíduo vira instrumento para a realização de uma manifestação autônoma, que é a música, que se autocria, ganha contornos de intensidade, configura sentidos e realidades cósmicas, e, como que de forma independente em que o indivíduo é um mero instrumento transpassador de sua natureza. Ela se inicia do nada, como um furacão, e ela própria se autodestroi, tal qual fosse o fim de um furacão. E os modos gregos, estáveis, lá no olho do furacão.

Essa é a consciente autodestruição, que deve, pensando melhor, estar iludida e desesperançada ou confusa, que geraria a tragédia – o torpor estado de sonho na vida real, se é que existe o real, para não ser rankeado – *A Insustentável Leveza do Ser*, de Kundera – ou o éter. Nietzsche passa a sonhar, ou realizar, os sonhos gregos, ou ao menos imaginar reais, e, que imaginação! Porque ainda com indícios óbvios, tais quais cores, relevos e formas; com a natureza terrena, ainda relaciona-os lúcido, e, os realiza, enfim. Sobre o dionisíaco, segue ele:

Na mesma passagem Schopenhauer nos descreveu o imenso terror que se apodera do ser humano quando, de repente, é transviado pelas formas cognitivas da aparência fenomenal, na medida em que o princípio da razão, em algumas de suas configurações, parece sofrer uma exceção. Se a esse terror acrescentarmos o delicioso êxtase que, à ruptura do *principium individuationis*, ascende do fundo mais íntimo do homem, sim, da natureza, ser-nos-á dado lançar um olhar à essência do *dionisíaco*, que é trazido a nós, o mais de perto possível, pela analogia da *embriaguez*. Seja por influência da beberagem narcótica, da qual todos os povos e homens primitivos falam em seus hinos, ou com a poderosa aproximação da primavera a impregnar toda a natureza de alegria, despertam aqueles transportes dionisíacos, por cuja intensificação o subjetivo se esvanece em completo auto-esquecimento. Também no medievo alemão contorciam-se sob o poder da mesma violência dionisíaca multidões sempre crescentes, cantando e dançando, de lugar em lugar: nesses dançarinos de São João e São Guido reconhecemos de novo os coros báquicos dos gregos, com sua pré-história na Ásia Menor, até a Babilônia e as Sáceas orgiásticas. Há pessoas que por falta de experiência ou por embotamento de espírito, se desviam de semelhantes fenômenos como de “moléstias populares” e, apoiados no sentimento de sua própria saúde, fazem-se sarcásticas ou compassivas diante de tais fenômenos: essas pobres criaturas não têm, na verdade, idéia de quão cadavérica e espectral fica essa sua “sanidade”, quando diante delas passa bramando a vida candente do entusiasta dionisíaco. Sob a magia do dionisíaco torna a selar-se não apenas o laço de pessoa a pessoa, mas também a natureza alhada, inamistosa ou subjugada volta a celebrar a festa de reconciliação com seu filho perdido, o homem. [...] Agora, graças ao evangelho da harmonia universal, cada qual se sente não só unificado, conciliado, fundido com o seu próximo, mas um só, como se o véu de Maia tivesse sido rasgado e, reduzido a tiras, esvoaçasse diante do

misterioso Uno-primordial. Cantando e dançando, manifesta-se o homem como membro de uma comunidade superior: ele desaprendeu a andar e a falar, e está a ponto de, dançando, sair voando pelos ares. De seus gestos fala o encantamento. Assim como agora os animais falam e a terra dá leite e mel, do interior do homem também soa algo de sobrenatural: ele se sente como um deus, ele próprio caminha tão extasiado e enlevado, como vira em sonho os deuses caminharem. O homem não é mais artista, tornou-se obra de arte: a força artística de toda a natureza, para a deliciosa satisfação do Uno-primordial, revela-se aqui sob o frêmito da embriaguez. (NIETZSCHE, 1999, p. 30- 31).

Dionisiacos bárbaros, sem Apolo, são como “bruxas”. E há indícios dos modos gregos dóricos na investigação de Nietzsche, e como arquiteturas musicam Apolo, que protege os malefícios dionisiacos, revelando que o elemento apolíneo se dá dentro da música também, e a estética, possivelmente, consiste em equilibrar esses elementos, o que Nietzsche constatou ser raro. Uma qualidade ligada a manipulações espirituais de crença. O modo dórico é o apolíneo, etc, etc, etc.

A mãe natureza, em grego, “*Hourótrophos*” (DURAN, 2004, p.18), deusa mãe, escultura de 3500 a 3000 a. C. é uma obra de arte plástica das mais antigas já descobertas e anterior a uma civilização neolítica fundada no matriarcado, disponível em qualquer museu ou enciclopédia que trate de Antiguidade Clássica. É um indício forte encontrado e apresentado por Julio Duran e sua coletânea “A Grécia Antiga”. É que o conceito da ilusão na natureza é um “tempero” na medida em que há um equilíbrio para que subsista a beleza natural, que seria, e talvez, a conciliação entre dois modos, um apolíneo e outro dionisiaco. Em Homero e homéricos, Nietzsche pressupõe, e legitima, que modos, dionisiacos, dão espanto e pavor, logo:

Depois dessas pressuposições e contraposições gerais, aproximemo-nos agora dos gregos, a fim de reconhecer em que grau e até que ponto estavam neles desenvolvidos esses *impulsos artísticos da natureza*: o que nos colocará em condições de compreender e apreciar mais profundamente a relação do artista helênico com os seus arquétipos ou, segundo a expressão aristotélica, “a imitação da natureza”. Acerca dos *sonhos* dos gregos só se pode falar em termos de suposição, e ainda sim com escassa certeza, a despeito de toda a literatura onírica e das incontáveis anedotas a respeito dos sonhos: dada a incrivelmente precisa e segura capacidade plástica de quem eram dotados os seus olhos, unida a sua luminosa e sincera paixão pela cor, não possível abster-se, para a vergonha de todos os pósteros, de supor que também os seus sonhos possuíam uma causalidade lógica de linhas e contornos, de cores e de grupos, uma seqüência de cenas semelhantes a seus melhores baixos-relevos, cuja perfeição nos

autorizaria certamente, se tal comparação fosse permitida, a caracterizar os gregos sonhadores como Homeros e Homero como um grego sonhador [...] De outra parte, não precisamos falar apenas em termos conjecturais para desvelar o enorme abismo que separa os *gregos dionisiacos* dos bárbaros dionisiacos. De todos os confins do mundo antigo – para deixar aqui de lado o moderno –, de Roma até a Babilônia, podemos demonstrar a existência de festas dionisiacas, cujo tipo, na melhor das hipóteses, se apresenta em relação ao tipo de festa grega como o barbudo sátiro, cujo nome e atributos derivam do bode, em relação ao próprio Dionísio. Quase por toda a parte, o centro das celebrações consistia numa desenfreada licença sexual, cujas ondas sobrepassavam toda vida familiar e suas venerandas convenções; precisamente as bestas mais selvagens da natureza eram aqui desaçaimadas, até alcançarem aquela horrível mistura de volúpia e crueldade que a verdadeira “beberagem das bruxas” sempre me afigurou ser. Contra as excitações febris dessas orgias, cujo conhecimento penetrou até os gregos por todos os caminhos da terra e do mar, eles permaneceram, ao que parece, inteiramente assegurados e protegidos durante algum tempo pela figura, a erguer-se aqui em toda sua altivez, de Apolo, o qual não podia opor a cabeça da Medusa a nenhum poder mais ameaçador do que esse elemento dionisiaco brutalmente grotesco. É na arte dórica que se imortalizou essa majestosa e rejeitadora atitude de Apolo. Mais perigosa e até impossível tornou-se a resistência, quando, por fim, das raízes mais profundas do helenismo começaram a irromper impulsos parecidos: agora a ação do deus délfico restringiu-se a tirar das mãos de seu poderoso oponente as armas destruidoras, mediante uma reconciliação concluída no devido tempo. Essa reconciliação é o momento mais importante na história do momento grego: para onde quer que se olhe, são visíveis as revoluções causadas por este acontecimento. Era a reconciliação de dois adversários, com a rigorosa determinação de respeitar doravante as respectivas linhas fronteiriças e com o periódico envio mútuo de presentes honoríficos: no fundo, o abismo não fora transposto por ponte nenhuma. Quando vemos porém como, sob a pressão deste pacto de paz, a potência dionisiaca se manifestou, reconhecemos agora nas orgias dionisiacas dos gregos, em comparação às Sáceas babilônicas e sua retrogradação do homem ao tigre e ao macaco, o significado das festas de redenção universal e dos dias de transfiguração. Só com elas alcança a natureza o júbilo artístico, só com elas torna-se o rompimento do *principium individuationis* um fenômeno artístico. Aquela repugnante beberagem mágica de volúpia e crueldade viu-se aqui impotente: somente a maravilhosa mistura e duplicidade dos afetos do entusiasta dionisiaco lembra – como um remédio lembra remédios letais – aquele fenômeno, segundo o qual os sofrimentos despertam o prazer e o júbilo arranca do coração sonidos dolorosos. [...] a *música* dionisiaca, em particular excitava nele espantos e pavores. Se a música aparentemente já era conhecida como uma arte apolínea, ela o era apenas, a rigor, enquanto batida ondulante do ritmo, cuja força figuradora foi desenvolvida para a representação de estados apolíneos. A música apolínea era arquitetura dórica em sons, mas apenas em sons insinuados, como os que são próprios da cítara. Mantinha-se cautelosamente a distância aquele preciso elemento que, não sendo apolíneo, constitui o caráter da música dionisiaca e, portanto, da

música em geral: a comovedora violência do som, a torrente unitária da melodia e o mundo absolutamente incomparável da harmonia. (NIETZSCHE, 1999, p. 32, 34).

No mito, Nietzsche conta uma desavença entre Apolo e Dionísio, que foi uma dificuldade de um em ver o outro, e eles dominam artes distintas, Apolo é o ator, a escultura, a plasticidade, e Dionísio é a música, e por alguma razão, que será vista logo adiante, é na música que eles se reconciliam para criar a tragédia, e, os coros ditirâmbicos parecem ser os responsáveis por essa reconciliação entre dois modos, dois deuses gregos, e, o equilíbrio na competição tipicamente olímpica, entre ambos, é o ditirambo, definido e descrito num paradoxo dionisiaco apolíneo. Agora eles são um só deus da arte. E o autor alemão discursa:

No ditirambo dionisiaco o homem é incitado à máxima intensificação de todas as suas capacidades simbólicas; algo jamais experimentado empenha-se em exteriorizar-se, a destruição do véu de Maia, o ser uno enquanto gênio da espécie, sim, da natureza. Agora a essência da natureza deve expressar-se por via simbólica; um novo mundo de símbolos se faz necessário, todo o simbolismo corporal, não apenas o simbolismo dos lábios, dos semblantes, das palavras, mas o conjunto inteiro, todos os gestos bailantes dos membros em movimentos rítmicos. Então crescem as outras forças simbólicas, as da música, em súbita impetuosidade, na rítmica, na dinâmica e na harmonia. Para captar esse desencadeamento simultâneo de todas as forças simbólicas, o homem já deve ter arribado ao nível do desprendimento de si próprio que deseja exprimir-se simbolicamente naquelas forças: o servidor ditirâmbico de Dionísio só é portanto entendido por seus iguais! Com que assombro que era tanto maior quanto em seu íntimo se lhe misturava o temor de que, afinal, aquilo tudo não lhe era na realidade tão estranho, que sua consciência apolínea apenas lhe cobria como um véu esse mundo dionisiaco. (NIETZSCHE, 1999, p. 35)

É uma situação inevitável em meios artísticos diversos, uma política alternativa, talvez, baseada na solidariedade e em algum entendimento psíquico metafísico incomum, para quem vê de fora, mas idêntico aos de fora, em sensação que Nietzsche primeiro chamou de estado de sonho e embriaguez, e depois de anti-Cristo, para quem está de dentro. Da competição entre diferentes que não se reconhecem, há o melindre, a questão do “outro”, que foi bem ilustrada no choque entre culturas européias e americanas, por Sepúlveda, Las Casas, Francisco de Vitória, e outros; a questão dos “outros” que não se reconhecem como idênticos, semelhantes, pontos de vistas que parecem não conseguir entrar em acordo por

mais que se busque a ambos, iluminada por mistérios obscuros das sociedades modernas parcialmente secretas que se disseminaram no século das luzes. Dos clubes e “tribos” dos jovens e hibridismos de que falara Burke, ou do costume campesino moral de Thompson, ou outras associações com dialetos próprios e o próprio conceito de Pierre Mayol do bar associado à sociedade do homem, ou mesmo redes sociais virtuais que conectam pessoas. Não deixaria de incluir o caráter de religiões e seitas e outros grupos sociais que só se reconhecem entre iguais, e para além de instituições, como no caso tão explícito das artes, ou mesmo das ciências humanas. E muitas vezes a competição entre grupos diferentes não é cordial e amistosamente ética tal quais os jogos olímpicos. A guerra entre sexos é, para Nietzsche, Dionísio e Apolo, efetivamente. Além disso, os gregos eram serenos e implacáveis no campo das artes, da cultura e, claro, da música, pessimistamente:

O grego conheceu e sentiu os temores e os horrores do existir: para que lhe fosse possível de algum modo viver, teve de colocar ali, entre ele e a vida, a resplendente criação onírica dos deuses olímpicos. Aquela inaudita desconfiança ante os poderes titânicos da natureza, aquela Moira [destino] a reinar impiedosa sobre todos os conhecimentos, aquele abutre a roer o grande amigo dos homens que foi Prometeu, aquele horrível destino do sagaz Édipo, aquela maldição sobre a estirpe dos Átridas, que obriga Orestes ao matricídio, em suma, toda aquela filosofia do deus silvano, juntamente com os seus míticos exemplos, à qual sucumbiram os sombrios etruscos – foi, através daquele artístico *mundo intermédio* dos Olímpicos, constantemente sobrepujado de novo pelos gregos ou, pelo menos, encoberto ou subtraído ao olhar. Para poderem viver, tiveram os gregos, levados pela mais profunda necessidade, de criar tais deuses, cujo advento devemos assim de fato nos representar, de modo que, da primitiva teogonia titânica dos terrores, se desenvolvesse, em morosas transições, a teogonia olímpica do júbilo, por meio do impulso apolíneo da beleza – como rosas a desabrochar da moita espinhosa. De que outra maneira poderia aquele povo tão suscetível ao sensitivo, tão impetuoso no desejo, tão singularmente apto ao *sofrimento*, suportar a existência, se esta, banhada de uma glória mais alta, não lhe fosse mostrada em suas divindades? O mesmo impulso que chama a arte à vida, como a complementação e o perfeito remate da existência que seduz a continuar vivendo, permite também que se constitua o mundo olímpico, no qual a “vontade” helênica colocou diante de si um espelho transfigurador. Assim, os deuses legitimam a vida humana pelo fato de eles próprios a viverem – a teodiceia que sozinha se basta! A existência de tais deuses sob o radioso clarão do Sol é sentida como algo em si digno de ser desejado e a verdadeira *dor* dos homens homéricos está em separar-se desta existência, sobretudo em rápida separação, de modo que agora, invertendo-se a sabedoria do Sileno, poder-se-ia dizer: “A pior coisa de todas é para eles morrer logo; a segunda pior é simplesmente morrer um dia”. Se

o lamento soa uma vez, ele ressoa por Aquiles, de tão curta vida, pelo gênero humano que muda e passa como as folhas, pelo ocaso da idade heróica. Não é indigno do maior dos heróis anelar pela continuação da vida, ainda que seja como trabalhador a jornal. Tão veementemente, no estádio apolíneo, anseia a “vontade” por essa existência, tão unido a ela se sente o homem homérico, quer até que o seu lamento se converte em hino de louvor à vida. (NIETZSCHE, 1999, p. 36, 37).

Portanto, na sua filosofia existencial mítica, os gregos eram trágicos. Porque podiam saber que não eram deuses, traíam os deuses e se traíam. As vontades metafísicas de seus deuses eram físicas neles. Aparentemente não tinham um apego tão forte à valores como a compaixão, porque eram mortais, e os deuses imortais, ainda que Homero tenha relatado a tanto tempo, o arrependimento, e a moral e a ética, já estavam tão presentes, ao mesmo tempo, que a compaixão era pelos deuses. A compaixão era menos lembrada, mas Telemaco a tinha em todo momento, por exemplo, e guiado sob a tutela de Atena, *olhos de coruja!* Perfeito. Com essa explicação fenomenal, a arte é a expressão de sua própria vontade. Logo, a vontade própria nada mais é que a arte traindo, ou atraindo, para efeitos contrários. Tese, antítese e síntese de Nietzsche. A ingenuidade. A variedade de sensações sejam elas homéricas ou rousseauneanas (não do iluminista Jean-Jaques Rousseau, mas o artista Emílio de Rousseau) é a confusão da traição: inocente, ingênuo ou irônico, por não livrar-se de condenação, (autocondenação, para Nietzsche). Ilusão? O artista ingênuo sofre à vontade, e não nota o quanto pode ser belo, seu sofrimento, o quanto pode ser bela a arte desinteressada de tudo:

Aqui é preciso declarar que essa harmonia contemplada tão nostalgicamente pelos homens modernos, sim, essa unidade do ser humano com a natureza, para a qual Schiller cunhou o termo artístico *naïf* [ingênuo], não é de modo algum um estado tão simples, resultante de si mesmo, por assim dizer inevitável, que *tenhamos* de encontrar à porta de cada cultura, qual um paraíso da humanidade: nisso só podia crer uma época que procurava pensar o Emílio de Rousseau também como artista e julgava haver achado em Homero semelhante Emílio artista, educado no coração da natureza. Onde quer que deparemos com o “ingênuo” na arte, cumpre-nos reconhecer o supremo efeito da cultura apolínea: a qual precisa sempre derrubar primeiro um reino de Titãs, matar monstros e, mediante poderosas alucinações e jubilosas ilusões, fazer-se vitoriosa sobre uma horrível profundidade da consideração do mundo [*wltbetrachtung*] e sobre a mais excitável aptidão para sofrimento. Mas quão raramente o *naïf*, esse total engolfamento na beleza da aparência, é alcançado! Quão indizivelmente sublime é por isso

HOMERO, o qual, como indivíduo, está para aquela cultura apolínea do povo como o artista individual do sonho está para a aptidão onírica do povo e da natureza em geral. [...] Nos gregos a “vontade” queria, na transfiguração do gênio e do mundo artístico, contemplar-se a si mesma: para glorificar-se, suas criaturas precisavam sentir-se dignas de glorificação, precisavam rever-se numa esfera superior, sem que esse mundo perfeito da introvisão atuasse como imperativo ou como censura. Tal é a esfera da beleza, em que eles viam suas imagens especulares, os Olímpicos. Com esse espelhamento da beleza, a “vontade” helênica lutou contra o talento, correlato ao artístico, em prol do sofrer e da sabedoria do sofrer: e como monumento de sua vitória, ergue-se diante de nós Homero, o artista. (NIETZSCHE, 1999, p. 38).

Nietzsche frisa: artista ingênuo! O uno-primordial da serena jovialidade do verdadeiro existente [*Wahrhaft-Seiende*] do artista ingênuo [*Naïf*] e todo esse paradoxo cristão/anti-cristão, luz e trevas, dia e noite. Quem vaga pela noite, embriagado, vive o sonho de pessoas que dormem, e por isso, durante o dia, dorme e não sonha, portanto, deixa de viver realmente, apenas oniricamente. Apenas um sonho dionisiaco. Não vive por ele próprio, mas tem essa ilusão, e o seu ego o torna grande como um Dionísio, ou mesmo um Apolo. De outro lado, quem vive o dia, vive. E de noite pode sonhar. Parece que Nietzsche, da forma que escreveu, vivia, mas preferia sonhar. Um poeta! Não reconhecia nem a Dionísio e nem a Apolo como cristão ou anti-cristão, talvez no sentido do paganismo em um anacronismo, mas com certeza, não no sentido tresloucado apocalíptico. Era, sim, um cético. Talvez agnóstico. Da forma que discorre da aparência, se equipara a um sábio, ou rei salomônico, um vaidoso titânico, ou um bárbaro. Talvez um artista ingênuo. Um *filo-pianista*. Fato é que o estudo de Nietzsche traz modo grego dórico:

Só consigo pois explicar o Estado *dórico* e a arte dórica como um contínuo acampamento de guerra da força apolínea: só em uma incessante resistência contra o caráter titânico-barbaresco do dionisiaco podia perdurar uma arte tão desafiadoramente austera, circundada de baluartes, uma educação tão belicosa e áspera, um Estado de natureza tão cruel e brutal. [...] como é que o elemento dionisiaco e o apolíneo, em criações sempre novas e sucessivas, a reforçarem-se mutuamente, dominaram o caráter helênico, como é que desde a Idade do Bronze, com suas titanomaquias e a sua acre filosofia popular, desenvolveu-se o mundo homérico sob o governo do impulso apolíneo; como é que esse esplendor “ingênuo” foi, uma vez mais, engolido pela torrente invasora do dionisiaco; e como é que perante esse novo poder se alçou a rígida majestade da arte dórica e da consideração dórica do mundo. Se dessa maneira a fase mais antiga da história helênica, na luta daqueles dois princípios hostis, divide-se em quatro grandes estádios artísticos, então somos

agora forçados a nos perguntar qual o propósito derradeiro desse devir e desse operar, caso não deva ser considerado por nós o último período, o da arte dórica, como a culminância e o desígnio daquele impulso artístico: e aqui se oferecem ao nosso olhar as sublimes e enaltecidas obras de arte da *tragédia ática* e do ditirambo dramático, como o alvo comum de ambos os impulsos, cuja misteriosa união conjugal, depois de prolongada luta prévia, se glorificou em semelhante rebento, que é simultaneamente Antígone e Cassandra. Aproximamo-nos agora da verdadeira meta de nossa investigação, que visa ao conhecimento do gênio apolíneo-dionisíaco e de suas obras de arte ou, pelo menos, à compreensão intuitiva do mistério dessa união. (NIETZSCHE, 1999, p. 42).

Tal qual em um jogo de xadrez: ora com um sistema aberto, ora fechado, por qualquer movimento que seja possível na ala do rei. Ou tal qual o drama dos terroristas chechenos que fizeram reféns russos no sequestro do auditório do grande teatro, ou a tensão que exigia inúmeros problemas sequenciais de vida ou morte entre Houston e os astronautas da Apollo 13, quando da explosão de um tanque de oxigênio. Agonias popularmente sintetizadas “tapa aqui, descobre ali”; a descoberta de Nietzsche de um simulacro de guerra entre Apolo e Dionísio, que se aniquilam e, ao mesmo tempo, se sustentam, ou intuindo sobre duelos musicais da maior criatividade. Nietzsche esclarece que a poesia não é arte objetiva, mas Schiller desvenda algo do “espírito da coisa” por trás dela, e por isso confunde-se com arte objetiva. Na verdade, Arquíloco, o maior poeta grego junto a Homero, era muito odioso e sua poesia fez sua amada e o pai da mesma se suicidarem. Muito diferente de Homero, *aedo*, cantante, ainda que esculturas de ambos estejam postas, lado a lado, no mesmo panteão. Do espírito artístico *ethico*, pensou ele que:

A tal respeito, a própria Antigüidade nos dá uma explicação figurada, quando coloca lado a lado, em esculturas, pedras gravadas etc., como progenitores e porta-archotes da poesia grega HOMERO e ARQUÍLOCO, com o sentimento seguro de que somente estes dois devem ser considerados como naturezas inteiramente originais, das quais um rio de fogo se derramou sobre todo o mundo helênico posterior. Homero, o encanecido sonhador imerso em si mesmo, o tipo do artista *naïf* apolíneo, fita agora estupefato a cabeça apaixonada de Arquíloco, o belicoso servidor das Musas que é selvagemmente tangido através da existência: e a estética moderna soube apenas acrescentar interpretativamente que aqui, ao artista “objetivo”, se contrapõe o primeiro artista “subjetivo”. A nós serve-se pouco com esta interpretação, pois só conhecemos o artista subjetivo como mau artista e exigimos em cada gênero e nível de arte, primeiro e acima de tudo, a submissão do subjetivo, a libertação das malhas do “eu” e o emudecimento de toda a apetência e vontades individuais, sim, uma vez que sem objetividade, sem pura

contemplação desinteressada, jamais podemos crer na mais ligeira produção verdadeiramente artística. Por isso nossa estética deve resolver antes o problema de como o poeta “lírico” é possível enquanto artista: ele que, segundo a experiência de todos os tempos, sempre diz “eu” e trauteia diante de nós toda a escala cromática de suas paixões e de seus desejos. (NIETZSCHE, 1999, p. 43).

Mas, na verdade, a poética de lírica subjetiva é uma ilusão, e o “eu” é um sonho. Não é real, não é “eu”; é tudo, menos “eu”. É, portanto, arte, quando gerada de modos do “espírito da coisa”. Em outras palavras – a poesia vem com a música, e não o contrário. Para Nietzsche, a música sendo dionisíaca, tece a poesia dionisíaca, transgressora da poesia épica apolínea e independente da dionisíaca – era a rapsódia, no sentido, de se tecer longas epopeias, em eterno retorno, sempre:

Quando Arquíloco, o primeiro lírico dos gregos, manifesta o seu amor furioso e, ao mesmo tempo, o seu desprezo pelas filhas de Licambes, não é a sua paixão que dança diante de nós em torvelinho orgiástico: vemos Dionísio e as Mênades, vemos o embriagado entusiasta Arquíloco imerso em sono profundo – tal como Eurípedes no-lo descreve em *As bacantes*, em alto prado alpestre, ao sol do meio-dia –: e então Apolo se aproxima dele e o toca com seu laurel. O encantamento dionisíaco-musical do dormiteiro lança agora à sua volta como que centelhas de imagens, poemas líricos, que em seu mais elevado desdobramento se chamam tragédias e ditirambos dramáticos. (NIETZSCHE, 1999, p. 44).

O que aconteceu com Arquíloco? Nunca pôde despertar o verdadeiro ingênuo, sem ironia, que cabe a Homero. Arquíloco foi um cruel e sanguinário guerreiro embriagado do lirismo uno-primordial que ele julgou ser ele, mas que era, para Nietzsche, Dionísio agindo com vida própria intermediada por ele:

[...] as imagens do poeta lírico, ao contrário, nada são exceto ele mesmo e como que tão-somente objetivações diversas de si próprio. Por esta razão, ele, como centro motor daquele mundo, precisa dizer “eu”: só que essa “eudade” [*Ichheit*] não é a mesma coisa que a do homem empírico-real, desperto, mas sim a única “eudade” verdadeiramente existente [*seneide*] e eterna, em repouso no fundo das coisas, mediante cujas imagens refletidas o gênio lírico penetra com o olhar até o cerne do ser. (NIETZSCHE, 1999, p. 45).

Para Schopenhauer, a canção é uma mistura de sensações aleatórias, regidas pelo cantante que tem suas vontades interiores por vezes impressas nela, em entendimento particular, nem sempre possível de ser totalmente compartilhado, que, por essa razão, passa a ser a canção o que foi chamado de

“vontade eterna”, que não se aplica a quem ouve; da forma como pensa que ocorre ao cantante, e tampouco a este com relação a seus objetivos particulares, uma vez que em meio a sua tentativa, muito provavelmente quase que sempre se verá desviado de forma que tais objetivos são satisfeitos, ou não, mas sempre conforme a esta “vontade eterna”. A brincadeira da arte poética é a graça de Deus, que não se pode medir com exatidão filosófica seu problema, e, solilóquios tagarelas, caso se tenha esse objetivo, farão o pano de fundo dessa discussão. Schopenhauer tece o conceito de canção a Nietzsche. Basta imaginar uma canção numa roda de amigos:

[...] a natureza da canção lírica [*Lied*] do seguinte modo (*Welt als Wille und vorstellung* I, p. 295): “É o sujeito da Vontade, ou seja, o próprio querer liberto e satisfeito (alegria), com maior frequência porém como um querer inibido (luto), mas sempre como afeto, paixão, agitado estado de alma. Ao lado disso, no entanto, e concomitantemente, através do espetáculo da natureza circundante, o cantante toma consciência de si como sujeito do puro conhecer desprovido de vontade, cuja inabalável e bem-aventurada calma apresenta-se agora em contraste com a impulsão [*Drang*] do sempre limitado, e todavia sempre indigente do querer: o sentimento desse contraste, desse jogo de alternância, é propriamente o que se exprime no conjunto da canção e o que em geral a condição lírica perfaz. (NIETZSCHE, 1999, p. 46).

Seja ator do drama (dramaturgo) ou músico trágico do coro (no teatro clássico), seja o espectador ideal que em espírito acompanha o ator (apenas não está no palco), seja qualquer artista helênico, seja o poeta, o músico, Nietzsche os remete ao “*epos*” de Dionísio atrelado a Apolo em um “vestígio perpétuo”. Sobre a canção e a poesia – e a melodia, Nietzsche, com o que discorreu sobre os gregos:

No tocante a Arquíloco, a investigação erudita descobriu que foi ele quem introduziu a canção popular [*Volkslied*] na literatura e que lhe cabia, por causa deste feito, aquela posição única ao lado de Homero, na apreciação geral dos gregos. Mas o que é a canção popular em contraposição à poesia épica [*epos*] totalmente apolínea? [...] A canção popular, porém, se nos apresenta, antes de mais nada, como espelho musical do mundo, como melodia primigênia, que procura agora uma aparência onírica paralela e a exprime na poesia. A melodia é portanto o que há de primeiro e mais universal, podendo por isso suportar múltiplas objetivações, em múltiplos textos. Ela é também de longe o que há de mais importante e necessário na apreciação ingênua do povo. De si mesma, a melodia dá à luz a poesia e volta a fazê-lo sempre de novo; é isso e nada mais que a *forma estrófica da canção popular* nos quer dizer: fenômeno que sempre considerei com assombro, até que finalmente achei esta explicação. Quem examinar à luz de tal teoria, uma coletânea de

canções populares, *Des Knaben Wunderhorn* [A corneta mágica do menino], por exemplo, descobrirá incontáveis exemplos de como a melodia incessantemente geradora lança à sua volta centelhas de imagens, as quais, em sua policromia, em sua abrupta mudança, em sua turbulenta precipitação, revelam uma força selvagemmente estranha à aparência épica e ao seu tranquilo fluir. Do ponto de vista do *epos*, esse mundo desigual e irregular da lírica deve simplesmente ser condenado: e foi o que, no tempo de Terpendro, os solenes rapsodos épicos das festas apolíneas fizeram. [...] Com isso assinalamos a única relação possível entre poesia e música, palavra e som: a palavra, a imagem, o conceito buscam uma expressão análoga à música e sofrem agora em si mesmos o poder da música. Nesse sentido nos é dado distinguir na história da lingüística do povo grego duas correntes principais, conforme a linguagem imite o mundo da aparência e da imagem ou o da música. Basta refletir mais profundamente sobre a diferença lingüística da cor, da construção sintática, do material verbal em Homero e Píndaro, para se compreender a importância deste contraste: sim, com isso palpavelmente claro que entre Homero e Píndaro, por certo sempre soaram os *orgiásticos flauteios de Olimpo*, os quais ainda à época de Aristóteles, em meio a uma música infinitamente mais desenvolvida, arrastavam a um entusiasmo embriagado e que seguramente, em seu efeito primordial, incitaram à imitação todos os meios expressivos dos homens contemporâneos. (NIETZSCHE, 1999, p. 48, 49).

Aqui são entendíveis os casos do ator apolíneo, do músico acompanhado de “coro dionisiaco”, e do sujeito que tem um eu lírico nunca apropriado para sua própria identidade, o poeta. E sempre em tom de vestígio perpétuo. Extravasando os limites do campo dessa teia de vestígios, remetendo a misturas típicas do classicismo e do romantismo alemão, ou dos sonidos orientais. Essa é a multiplicidade de sentidos do repertório refinado do Ocidente, tornam casos de arte contemporânea, exemplares de mitos. Acompanhe-se o pensamento lógico, poético e inspirado do alemão, Nietzsche, a despeito da transcendência dos coros:

O *coro* da tragédia grega, o símbolo do conjunto da multidão dionisiacamente excitada, encontra nesta nossa interpretação uma explicação completa. [...] Nessa posição de absoluto servimento em face do deus, o coro é pois, literalmente, a mais alta expressão da *natureza* e profere, como esta, em seu entusiasmo, sentenças de oráculo e de sabedoria; como *compadecente* ele é ao mesmo tempo o *sábio* que, do coração do mundo, enuncia a verdade. Assim surge aquela figura fantástica e aparentemente tão escandalosa do sábio e entusiástico sátiro, que é concomitantemente “o homem simples” em contraposição ao deus: imagem e reflexo da natureza em seus impulsos mais fortes, até mesmo símbolo desta e simultaneamente pregoeiro de sua sabedoria e arte – músico, poeta, dançarino, visionário, em uma só pessoa. (NIETZSCHE, 1999, p. 61, 62).

Até mesmo grandes cantores mais contemporâneos, garantem sua expressão apoiada em coros vocais. Estes são essencialmente trágicos. Talvez nalgum dedo de um maestro, um produtor musical, arranjadores, seu “teatro” se desenvolveu à moda grega. Abolir a melodia seria “Apolo” em carne e osso, no caso.

Os modos em seu *tonoi* apropriado e bem definido expressam o maior poder da música, seu efeito universal e lógico previsível que permite executar sem surpresas, até mesmo uma música que não se conhece, o caso de quem possui habilidades, facilidades com vários estilos e/ou estéticas. Esse é o modal grego em si. O historiador já ouviu o que as pessoas pensam do músico: “bom de verdade mesmo é aquele músico que toca de tudo” ou, quando desse caso o “dom”, a predestinação o explica. Trata-se, de dom, é verdade, mas esse conceito encobre a lógica trabalhada. Pois o dom pode ser o conceito de destino, mas ninguém nasce sabendo tudo ou quase tudo. Lógica modal grega permite que se toquem tudo, ou quase tudo, o dom seria apenas a predestinação a conhecerem essa lógica propriamente dita (quando completa – que tende demorar certo tempo, talvez, alguns anos a fio). Imita toda harmonia. Mas há algo além disso... Extra-conexões...

O elo perdido passa a ser encontrado e esse é um subsídio importante para entender a origem da ideia musicalmente contida no Ocidente. Se o frígio é um modo que combina muito bem com cítara indiana, modos chineses e outros orientais, pois esse “flauteio orgiástico” que também era *auleio* e *harpejo*, é o intervalo entre a harmonia apolínea e a dionisíaca. É a paz declarando guerra à guerra e a guerra decretando paz à paz. É o sangue derramado na terra semeada pela fé. É o pastor iluminado pela luz da montanha. É só metade de uma laranja. Porque o elo perdido virá depois de Dionísio. É a história do “eterno retorno”, o cristianismo envolveu esse ponto a certo modo e isso também é linguística. Viva os flauteios orgiásticos de Olimpo! A vida tem que ser mais leve, como um banho puro.

A palavra “descarga”, utilizada por Nietzsche, se refere à catarse, segundo Jacó Guinsburg, tradutor da primeira obra do filólogo alemão. A tragédia que supera o dionisíaco. E eis o paradoxo de música enquanto arte, que tão próxima da curiosidade, da vontade do ser, não seria uma história, uma filosofia? Ou seriam, pura e simplesmente, e, tão somente, como Nietzsche preferiu, a cobiça, a vaidade:

Devemos agora transportar esse processo de uma descarga da música em imagens para uma massa popular no vigor da juventude, lingüisticamente criativa, a fim de chegarmos a uma idéia de como se origina a canção estrófica popular e de como todo o tesouro verbal é excitado pelo novo princípio de imitação da música. Se nos é lícito, portanto, considerar a poesia lírica como a fulguração imitadora da música em imagens e conceitos, neste caso podemos agora perguntar: como é que *aparece* a música no espelho da imagística e do conceito? *Ela aparece como vontade*, tomando-se a palavra no sentido de *Schopenhauer*, isto é, como contraposição ao estado de ânimo estético, puramente contemplativo, destituído de vontade. Aqui se distingue agora, tão incisivamente quanto possível o conceito da essência do da aparência; pois é impossível que a música, segundo a sua essência, seja vontade, já que ela, como tal, deveria ser completamente banida do domínio da arte – porquanto a vontade é em si o inestético; porém aparece como vontade. Com efeito, a fim de exprimir a sua aparência em imagens, o lírico precisa de todos os transportes da paixão, desde o sussurrar da propensão até o trovejar do delírio; sob esse impulso, para falar da música em símiles apolíneos, ele passa a compreender a natureza toda e a si próprio no seio desta apenas como o eterno requerente, cobiçante (NIETZSCHE, 1999, p. 50).

Assim, para ele, acontece que mais que a aparência, a essência do *epos* está intrínseca à realidade musical, o *ethos*, o “espírito da coisa em si”, independentemente de vaidades, ou do que se parece ser – ela, simplesmente, o é:

Toda essa discussão se prende firmemente ao fato de que a lírica depende tanto do espírito da música, quanto a própria música, em sua completa ilimitação, não *precisa* da imagem e do conceito, mas apenas os *tolera* junto de si. [...] Justamente por isso é impossível, com a linguagem, alcançar por completo o simbolismo universal da música. (NIETZSCHE, 1999, p. 51).

Tal qual quem diz “falar é fácil, eu quero ver é fazer”. Frase comum de quem faz, geralmente. Porém, pode ser que o “papagaio que acompanha João-de-Barro” diga o mesmo e “vira ajudante de pedreiro”. Enfim, desse *insight* de Nietzsche, uma questão abordada – a composição – enquanto prática cultural humana, e recorrente – a do compositor que dionisiacamente cria a tragédia – bem como de interpretes apolíneos, ou o compositor que suprime sua própria essência dionisiaca, culmina a arte teatral, de Sófocles, Ésquilo, e Eurípedes, a do *Prometeu*, a do *Édipo*, nos palcos gregos, em um coro trágico, é bem relevante, ao caso da *trilha sonora* dos filmes (haverá uma seleção de exemplos destes efeitos em trilhas clássicas sugeridas no final), para quem gosta da 7ª arte (divisão feita por Ricciotto Canudo, crítico de arte em seu *Manifesto das 7 artes*, de 1912). A trilha sonora

prepara o expectador para um estado dionisiaco e o ator entra em cena como um Apolo encarnado (máscara). É Dionísio! E a platéia? E a platéia como Zagreus, o Dionísio despedaçado pelos Titãs, é, a Apolo, reconciliado: é a tragédia superada! Bravo! Bravíssimo! E sobre o conceito de coro ditirâmbico, Nietzsche atribuiu ainda:

A excitação dionisiaca é capaz de comunicar a toda uma multidão essa aptidão artística de ver-se cercado por uma tal hoste de espíritos com a qual ela, multidão, sabe interiormente que é uma só coisa. Esse processo do coro trágico é o protofenômeno *dramático*: ver-se a si próprio transformado diante de si mesmo e então atuar como se na realidade a pessoa tivesse entrado em outro corpo, em outra personagem. Tal processo já se coloca no próprio início do desenvolvimento do drama. Aqui há algo que difere do rapsodo, o qual não se confunde com as imagens, mas que, semelhantemente ao pintor, as vê fora de si, com olhar escrutante; aqui já se trata de uma renúncia do indivíduo através do ingresso em uma natureza estranha. E na verdade tal fenômeno se apresenta em forma epidêmica: toda uma multidão sente-se dessa maneira enfeitiçada. (NIETZSCHE, 1999, p. 59,60).

E sobre o “espírito da coisa”, grega, se não foi inventada, foi legada:

Não sei quem asseverou que todos os indivíduos enquanto indivíduos, são cômicos e, portanto, não trágicos: de onde se deduz que os gregos não *podiam* suportar em absoluto indivíduos na cena trágica. De fato, eles parecem ter sentido assim; como aliás, aquela distinção e avaliação platônica da “idéia” em contraposição ao “ídolo”, à reprodução, estava profundamente radicada na natureza helênica. (NIETZSCHE, 1999, p. 69).

Os expectadores gregos venciam a tragédia dionisiacamente em Apolo “[...] o epos homérico é a poesia da cultura olímpica, com a qual esta cantou o seu próprio cântico de vitória sobre os terrores da titanomaquia”. (NIETZSCHE, 2006, p. 70). É na curiosa noção de mito, na reconstrução da Paideia, na defasagem da modernidade – que a leitura de Nietzsche tornar-se-ia uma fonte. Históricográfica:

Pois é o destino de todo mito arrastar-se pouco a pouco na estreiteza de uma realidade histórica e ser tratado por alguma época ulterior como fato único com pretensões históricas: e os gregos já estavam inteiramente em vias de reestampar com perspicácia e arbítrio todo o seu sonho mítico de juventude em uma *estória de juventude* histórico-pragmática. Pois essa é a maneira como as religiões costumam morrer: quando os pressupostos míticos de uma religião passam a ser sistematizados, sob os olhos severos e racionais de um dogmatismo ortodoxo, como uma suma acabada de eventos históricos, e quando se começa a defender angustiadamente a

credibilidade dos mitos, mas, ao mesmo tempo, a resistir a toda possibilidade natural de que continuem a viver e a proliferar, quando, por conseguinte, o sentimento para com o mito morre e em seu lugar entra a pretensão da religião a ter fundamentos históricos. (NIETZSCHE, 1999, p. 71).

E subitamente a tragédia derroca de um mito que chega ao fim com Hércules, de Eurípedes, que abandona Dionísio e, por consequência, Apolo, no que Zeus temeu seu fim como Titã: surge a nova comédia ática na história. Nova, porque a Grécia já conheceu a comédia com Aristófanes (comédia antiga – 448-380 a.C.). E Antífanos e Meneandro, contemporâneos por aqueles tempos, tinham uma comédia que remanesceu à tragédia de Eurípedes. Porém, do coro, foi substituído por banda e dança em forma intervalar às cenas, mais próximo das características do teatro e dramas modernos, ou os filmes de “comédia romântica”, com um “nível” abaixo da média se comparado às profundas tragédias antecessoras. Neste momento, foram para Nietzsche, descarregadas com Eurípedes, no Hades do suicídio. Comédia em oposição a esta tragédia. O expectador se vê na realidade, se identifica tal qual em um espelho. Sem magia. O homem do cotidiano, semelhante aos tipos sofridos e hilários personagens, de bizarros seres típicos, se sente tão comum, existe, é ínfimo:

Quem tiver compreendido de que matéria os tragediógrafos prometéicos anteriores a Eurípedes formavam os seus heróis e quão longe deles estava o propósito de trazer à cena a máscara fiel da realidade, tal pessoa também estará esclarecida sobre a tendência inteiramente divergente de Eurípedes. Por seu intermédio, o homem da vida cotidiana deixou o âmbito dos expectadores e abriu caminho até o palco, o espelho [...]. (NIETZSCHE, 1999, p. 73).

De Odisseu a Graeculus, o homem extraordinário passa a malandro, serviçal, mas sempre o centro das atenções, tal qual Eurípedes competindo com Sófocles e se vangloriando com as risadas, ou o prestígio, o linguajar, a idéia do povo e o tom profético que dava a acontecimentos constantes no devir histórico do momento, indiferente, quer esquecer egoísta, com o passado no vir-a-ser e o já dito:

Mas o caso não ficou somente nessa alegria: cada pessoa por si só aprendeu a exprimir-se com Eurípedes e, ao competir com Êsquilo no concurso, ele próprio se gaba de que agora, por seu intermédio, o povo aprendeu a observar, a discutir e a tirar conseqüências, segundo as regras da arte e com as mais matreiras sofisticações. Graças a essa transformação da linguagem pública, ele tornou possível, no todo, a comédia nova. Pois de ora em diante não existiu

mais segredo nenhum de como e com que sentenças o cotidiano podia representar-se no palco. A mediocridade burguesa, sobre a qual Eurípedes edificou todas as suas esperanças políticas, tomou agora a palavra, quando até ali o semi-deus na tragédia e o sátiro bêbado ou o semi-homem na comédia haviam determinado o caráter da linguagem. E assim o Eurípedes aristofanesco realça em louvor próprio o fato de ter representado a vida e a atividade comuns, de todos conhecidas, diárias, sobre as quais todo mundo está capacitado a dar opinião. Se agora a massa inteira filosofa, administra suas terras e bens e conduz seus processos com inaudita sagacidade, isso, diz Eurípedes, constitui mérito seu e efeito da sabedoria por ele inoculada no povo. A uma multidão desse modo preparada e esclarecida podia agora dirigir-se a nova comédia, para a qual Eurípedes se tornou em certa medida o maestro do coro; só que dessa vez era o coro de espectadores que precisava ser ensaiado. Tão logo ele foi ensaiado a cantar na tonalidade euripídiana, surgiu aquele gênero de espetáculo de tipo enxadrístico, a comédia nova, com o seu constante triunfo da esperteza e da malícia. (...) e se em geral ainda se pode falar da “serenojovialidade grega” foi o que antes revoltou as naturezas profundas e terríveis dos primeiros quatrocentos anos do cristianismo: a elas, essa fuga mulheril diante do que é sério e assustador, esse covarde deixar-se contentar com o gozo confortável, parecia-lhes não somente desprezível, mas a própria disposição anticristã. E cabe atribuir à sua influência o fato de a visão da Antigüidade grega subsistente durante séculos reter com tenacidade quase invencível aquela cor rosada da serenojovialidade – como se nunca tivesse existido o século VI, com o seu Pitágoras e com Heráclito, sim, como se nunca tivessem existido as obras de arte da grande época, as quais no entanto – cada uma por si – não podem explicar-se de modo algum como se brotadas do solo de uma tal serenojovialidade e de um tal prazer de viver senis e de natureza servil, apontando para uma consideração do mundo inteiramente outra como seu fundamento de existência [...] (NIETZSCHE, 1999, p. 74, 75).

E o sucesso pode ser expresso por todo esse contexto refletido exemplarmente: de qualquer feita, Nietzsche opõe Sófocles e Ésquilo a Eurípedes, na medida em que os primeiros tinham forte aceitação popular, e o segundo não tinha a mesma simpatia, mas passou ao pan-demônio do povo, e assim, sempre permaneceu, e por longa carreira, com fama fortemente no “anonimato”. Nem é preciso dar nome aos bois, a história vai se repetindo. Há nesses casos uma simples questão de desequilíbrio entre obra e público, quando não está no mesmo nível de intelecto. Como pode isso ocorrer? Nietzsche mata a charada: poeta se coloca acima da massa espectadora! Exceto de dois expectores eruditos a tal maneira ganhar seu respeitoso zelo. Os expectadores? Dupla personalidade: o pensador e o expectador de si mesmo! Do ego: superego, alterego. E passa então a competir o poeta com os dramaturgos – e ele ganharia essa batalha? Nietzsche só conclui até

então que são distintas representações que se convergem na mesma direção: Nietzsche o chama de *Daimon* de Sócrates. Enquanto Eurípedes chorava, o templo da tragédia todo ruía frente a gargalhadas. Na opinião de Nietzsche sobre Goethe, ocorre que, aparentemente, o poeta não pode negar o dionisíaco, pois se a pretensão é atuar, nunca o efetivará, exclusivamente, a menos por uma dissolução do próprio ego, seu eu, e nisso residiu a morte da tragédia, do pessimismo, e drama:

O poeta do *epos* dramático não pode, tão pouco quanto o rapsodo épico, amalgamar-se totalmente com a suas imagens: ele continua sempre sendo tranqüila introvisão imóvel a mirar com olhos distantes, que vê *diant*e de si as imagens. O ator, em seu *epos* dramatizado, permanece no imo um rapsodo; a consagração própria ao sonhar interior paira sobre todas as suas ações, de modo que ele jamais é inteiramente ator. (NIETZSCHE, 1999, p. 80).

Ao exemplo de Descartes, que fez Nietzsche conhecer a veracidade divina, e abraçou-a, o deus *ex machina* surge ao palco pendurado em algum mecanismo e tal qual um “super-homem”, era o que dava fôlego a Eurípedes, o seu pioneiro ideal. Obviamente não é o *Superman comix*. Uma máquina que içava o homem que “voava”! “Assim, Eurípedes é acima de tudo, como poeta, o eco de seus conhecimentos conscientes; é isso precisamente é o que lhe confere uma posição tão memorável na história da cultura grega”. (NIETZSCHE, 1999, p. 82). É a ruptura:

Esse elemento otimista que, uma vez infiltrado na tragédia, há de recobrir pouco a pouco todas as suas regiões dionisíacas e impeli-las necessariamente à destruição – até o salto mortal no espetáculo burguês? Basta imaginar as conseqüências socráticas: “Virtude é saber; só se peca por ignorância; o virtuoso é o mais feliz”; nessas três fórmulas básicas jaz a morte da tragédia. Pois agora o herói virtuoso tem de ser dialético; agora tem de haver entre virtude e saber, crença e moral, uma ligação obrigatoriamente visível; agora a solução transcendental da justiça de Ésquilo é rebaixada ao nível do raso e insolente princípio da “justiça poética”, com seu habitual *deus ex machina*. Como se afigura agora esse novo mundo cênico socrático-otimista em face do *coro* e mesmo de todo o substrato musical-dionisíaco da tragédia? (NIETZSCHE, 1999, p. 89).

Nietzsche aponta que a explicação está em Anaxágoras, de que todos os poetas eram “bêbados” (NIETZSCHE, 1999, p. 83), e Eurípedes tinha de ser o primeiro sóbrio a condená-los. Platão concordou com esse ponto de vista, segundo Nietzsche. Sócrates passa de inimigo de Dionísio ao assassino da tragédia, ao influenciar Eurípedes. História essa que conta com outras lendas mais, tal qual a

de Mênades e Edonidas, que reinam da Trácia e afujentam Dionísio e são punidos. Talvez, nesse ponto, Nietzsche tenha estabelecido conexão entre os martírios de Jesus Cristo e Sócrates, em certa medida, um tanto exotérica. Nietzsche considera que na prisão Sócrates passa a fazer música, o que antes nunca fizera, mas ouvia uma voz o clamando para fazer isso, o que relatou diversas vezes, já que nunca escreveu uma palavra, tal qual Jesus Cristo, ou Pitágoras, não produziram uma nota, não beberam um gole de vinho, provando Cristo o fel e Sócrates a cicuta. Considerando que Nietzsche em 1871, quando escreve esta sua primeira obra publicada, utilizando um termo grego para seu perfil – *néos* – o novo, era ainda jovem, o não maduro, o novato pouco experiente. Verdade é que sua pesquisa tem importância pelo notável esforço científico, desde a adolescência, quando participava da *Germânia*, uma “sociedade” literária entre amigos, que estudava os gregos e produzia ensaios. A música também é fator de importância para considerar este trabalho inicial de sua carreira, visto que sempre foi apaixonado por piano desde os sete anos de idade. A verdade é que foi um ser humano. Depois dessa obra, quando numa visita a um bordel, contraiu uma doença venérea no cérebro (diagnóstico?), tornando-o um fustigado deprimido. Tinha sérios conflitos internos religiosos, pela influência da mãe e do falecido pai, luteranos, pelo cunhado marido da irmã, anti-semitas que tentaram fundar um império no Paraguai, mal sucedido, que terminou com o suicídio do cunhado e o retorno da irmã que cobiça a obra do irmão debilitado, tecendo biografias duvidosas sobre o caráter anti-semita de Nietzsche; pouco depois ele morreria ao lado de uma trágica loucura que o acompanhou desde a juventude, aparentemente desde o bordel. *Kainós* é um termo grego que designa o novo tal como cura. Nietzsche só se curou após a morte, pois vivia com olhos e corpo muito doentes. Sua filosofia é ampla e profunda, mas, historicamente, a pesquisa mais lúcida deve mesmo ser *O Nascimento da Tragédia a partir do Espírito da Música – Helenismo e Pessimismo*. Foi criticada na academia, porém mais pela sua escrita pouco sintética a priori, e com juízos de valor e convicções perigosas sobre o cristianismo e outras esferas da teologia, carreira que abandonara na sua primeira faculdade. No entanto, musicalmente e historicamente é uma pesquisa que levanta indícios fortes e profundos de uma investigação pouco leviana e com os ecos mais fidedignos do saber antigo a seu tempo da modernidade tardia. Tanto agradou Jacob Burckhardt, que era um historiador notável e já reconhecido que estudou a história árabe, que foi defendido por ele em

artigos.¹³ Além disso, o contemporâneo a Nietzsche, o inventor norte-americano Tomas Edison, já havia inventado formas de gravação sonora, em cilindros de cera que reproduziam o som através de uma agulha, e pouco depois o disco de 78 rotações por minuto, o que permitiu que Nietzsche conseguisse gravar suas composições melódicas no piano. Sua obra está disponível na rede mundial de computadores, com fácil acesso, ainda que não tenha sido muito difundida esta informação, poucos conhecem sua obra musical, que poderia ser comparada aos maiores, Mozart, ou qualquer outro de mesmo escalonado, e estirpe, e sem dúvida, é o pioneiro material gravado ineditamente e com tamanha qualidade, e isso é digno de se mencionar, dentre todas as proezas já reconhecidas do autor, e há ainda seus poemas, como já referido no início da análise de sua primeira, das traduções...

Na obra tratada, de qualquer forma, o seu pensamento prossegue coerentemente em grande parte, com pequenos lapsos, talvez, para gerar alguma polêmica. Ela ecoaria por toda a sua carreira, e não será necessário adentrar em toda a bibliografia, extensa e com fases mais maduras e brilhantes, que já é bem mais popular que esta primeira obra. E sobre arte e filosofias gregas, Nietzsche prossegue na conclusão da obra, com sua pesquisa sobre as sentenças atribuídas ao oráculo délfico, segundo, dentre as quais, os três mais sábios que existiam hierarquicamente seriam Sócrates, Eurípedes e Sófocles, respectivamente. A afirmação controversa na história da filosofia, de que Sócrates era sofista, “*só sei que nada sei*” é o Socratismo para Nietzsche, e o próprio Sócrates moribundo – a anti-tragédia, a própria tragédia, e mais um paradoxo nietzschiano. Sócrates pisa no calo de Nietzsche no cinismo, gênese de Diógenes na figuração de “o cão”, *kainos*, em grego, cinismo o qual foi uma tendência de adeptos, dos quais, eram discípulos de Sócrates, e dentre os quais, Nietzsche destaca Antístenes. A poesia e a tragédia teriam sido substituídas pelo diálogo platônico – socrático – o romance literário moderno, embrionário – cunhados na filosofia dialética e na poesia. Vícios e virtudes são alvos do deus *Ex Machina* que já foi rapidamente descrito como uma máquina alegórica teatral mítica que foi a ruptura concretizada: o fim da tragédia é anunciado com máximas socráticas - dicotomia central do otimismo *versus* pessimismo, pois.¹⁴

¹³ E por Richard Wagner, conforme as notas biográficas da obra póstuma *Ecce Hombe – Como o Ser Se Torna o que é*. É por essa razão que afirmações, emocionalmente fracas, para não pegar pesado, surgem em meio à pesquisa, dentre as quais – a página 85.

¹⁴ E Jacó Guinzburg aponta uma contradição entre Nietzsche e Aristóteles (*Poética* – 1453 a) em notas do tradutor, na página 152.

E, porém, Sófocles que reduz a autonomia do coro trágico rapidamente aniquilado por Eurípedes em *Agatão*, e, na *comédia nova*. Era otimista:

A dialética otimista, com o chicote de seus silogismos, expulsa a *música* da tragédia: quer dizer, destrói a essência da tragédia, essência que cabe interpretar unicamente como manifestação e configuração de estados dionisíacos, como simbolização visível da música, como o mundo onírico de uma embriaguez dionisíaca [...] (NIETZSCHE, 1999, p. 89).

O “Daimon” de Sócrates, a ignorância da música, que ofendeu a Dionísio, em sua tragédia pessoal o leva a fazer música na prisão, possivelmente com o instrumento musical pequeno, como o *bouzuki* grego, visto que era proibida a música e instrumentos musicais nas pequenas celas. E, sobre o drama de Sócrates, o de ser condenado à morte por Meleto, o jurado, pela acusação de corromper a juventude, por grupos que se irritaram com a sua sabedoria, residia em torno do pensamento e da prática musical, e Platão deu seguimento a esta crítica de Sócrates, o que garantiu certa continuidade deste conjunto de saberes, o que faz pressupor que Sócrates poderia ser o primeiro discípulo direto de Pitágoras, e essa informação é improvável. Sócrates teria descrito toda a lógica, estava ao mesmo tempo conformado com a injustiça de ser morto por idealizar um pensamento crítico como algo benéfico a Atenas, por não acreditar que estivesse em um rumo certo, e era o que mais pregava na Ágora. Mas Platão poderia continuar a tradição, e por um motivo tão vulgar, essa morte seria insignificante, em suas últimas palavras, otimistamente crê que o mal não o atinge. Apenas aos que a elem fazem isto, e a perda seria de Atenas, que ele mereceria um *sympósio* em sua honra ofertado pelos estadistas, e aceita tomar o cálice de cicuta, e nesse cenário é que decide, pouco antes de morrer, se entregar à música, experimentá-la. Relata-se que Platão haveria o convencido de que era ela a sua redenção através da alma, e que poderia fazer equilibrar sua lógica, filosófica, teórica. Nietzsche, e as suas observações a respeito:

Aquele Lógico despótico, cumpre afirmar, tinha aqui e ali, com respeito à arte, o sentimento de uma lacuna, de um vazio, de meia censura, de um dever talvez negligenciado. Com frequência vinha-lhe, como na prisão contou a seus amigos, uma mesma aparição em sonho, que sempre lhe dizia o mesmo: “Sócrates, faz música!”. Ele se tranquiliza, até os seus últimos dias, com a opinião de que o seu filosofar é a mais elevada arte das Musas, e não acredita plenamente

que uma divindade venha lembrá-lo daquela “música popular, ordinária” (NIETZSCHE, 1999, p. 90, 91).

Essa é mais uma interpretação de Nietzsche sobre a cultura tradicional grega e a filosofia dos gregos, contextualizando, sentida no início da Idade Contemporânea, com algo da moderna em parte, em fins do século XIX. Sócrates era a afiguração de Apolo que se reencontra com Dionísio, e na música...

E diante do tesouro em mãos, Nietzsche, (que pouco tempo depois escreveu o primeiro de cinco prefácios a cinco livros não escritos conforme relatos biográficos já citados), passa a se dedicar às questões da verdade – o prefácio se chamou “*O Pathos da Verdade*” e o ensaio “*Sobre Verdade e Mentira no Sentido Extra-Moral*”. Parece que já com a vista bem cronicamente prejudicada, não enxergou, ou não pode receber, ou, talvez, guardou alguma verdade que não podia ser recebida por ninguém e lançou uma forte constatação de sua verdade, e agora diante de seu maior tesouro, talvez a verdade do artista, ou do artista incompreendido, se é que Nietzsche se fez compreender, é o tesouro na ciência que o historiador encontra e é difícil de narrar, mas Nietzsche o faz, pelo historiador, com êxito, pois não há como negar a música como uma lei da natureza. Se o historiador narrar-te música em um quadro de natureza morta ao decifrar em folhas e flores a lógica da ordem “tom, tom, semitom, tom, tom, semitom...”, os modos gregos, o efeito a que se relacionam por tudo o que já foi dito, pelo mito da ciência, e o que é a história, senão uma orquestra sinfônica de lenda, mito e verdade? Afinal o tesouro:

[...] pois todo o veneno que a inveja, a calúnia e o rancor geram dentro de si não bastou para destruir aquela magnificência contente consigo própria. E por isso todo mundo sente vergonha e medo ante os gregos; a não ser que alguém estime a verdade acima de tudo e, portanto, ouse também encampar esta verdade, a de que os gregos têm em mãos, como os aurigas, a nossa e qualquer outra cultura, mas que o carro e o cavalo são, quase sempre, de um estofo demasiado inferior e inadequado para a glória de seus condutores, os quais consideram, nesse caso, um folgado impelir semelhante atrelagem ao abismo – que eles próprios sobrepassam com o salto de Aquiles. [...] Se com efeito o artista, a cada desvelamento da verdade, permanece sempre preso, com olhares extáticos, tão somente ao que agora, após a revelação, permanece velado, o homem teórico se compraz e se satisfaz com o véu desprendido e tem o seu mais alto alvo de prazer no processo de um desvelamento cada vez mais feliz, conseguido por força própria. Não haveria ciência se ela tivesse a ver apenas com essa *única* deusa nua e com nenhuma outra. Pois então os seus discípulos deveriam sentir-se

como aqueles que quisessem escavar um buraco precisamente através do globo terrestre, uma vez que cada um deles percebe que, ele, mesmo com o máximo esforço durante a vida toda, só seria capaz de escavar um pequeníssimo pedaço daquela profundidade imensa, parte que é, ante seus próprios olhos, recoberta pelo trabalho do seguinte, de modo que uma terceira pessoa parece proceder bem se escolher um novo local para sua tentativa de perfuração. Se agora alguém demonstra de maneira convincente que por essa via direta não é dado alcançar a meta antípoda, quem há de querer continuar trabalhando nos velhos poços, a não ser que entrementes se dê por satisfeito em encontrar pedras preciosas ou em descobrir leis da natureza? Por isso Lessing, o mais honrado dos homens teóricos, atreveu-se a declarar que lhe importava mais a busca da verdade do que a verdade mesma: com o que ficou descoberto o segredo fundamental da ciência, para espanto, sim, para desgosto dos cientistas. Agora, junto a esse conhecimento isolado, ergue-se por certo, com excesso de honradez, se não de petulância, uma profunda *representação ilusória*, que veio ao mundo pela primeira vez na pessoa de Sócrates – aquela inabalável é de que o pensar, pelo fio condutor da causalidade, atinge até os abismos mais profundos do ser e que o pensar está em condições, não só de conhecê-lo, mas inclusive de *corrigi-lo*. Essa sublime ilusão metafísica é aditada como instinto à ciência, e a conduz sempre de novo a seus limites, onde ela tem de transmutar-se em arte, que é o *objetivo propriamente visado por este mecanismo*. (NIETZSCHE, 1999, p. 92- 93).

E no parágrafo mais coerente até o momento da obra, Nietzsche resume: “a arte, a ciência e a religião são remédios que andam salvando a vida das pessoas neste planeta”. (NIETZSCHE, 1999, p. 94). Música e história, história e música, também! Numa inversão contrapontística... a maiêutica surge como a educação, à nova forma da serena jovialidade grega. O professor e o aluno, em um romântico ser da felicidade do conhecimento: em busca do “gênio”. (NIETZSCHE, 1999, p. 95). Mas a ciência, vaidosa, é o conhecimento contrário (o trágico) ela precisa da arte! Nietzsche não deve ter sido lido até a esse ponto pelos que o criticaram com seus dizeres anteriores. Mas os artistas, tais como o da ópera, Wagner, tiveram essa paciência. Daí em diante, Nietzsche pede a paciência, e, finaliza sua obra logo. A conclusão parece ser de que a arte é mito. Apolo e Dionísio. Teriam, Platão e Aristóteles, conseguido dar êxito ao entendimento de Sócrates? ! ...

Primeiramente, sobre História, a História Cultural se tornou uma das práticas mais influentes das historiográficas na contemporaneidade. Seus êxitos advêm de concordâncias e discordância entre as partes, (não é semelhante ao sucesso da música ocidental, com seu berço helênico [ou babilônico]? Com sua inesgotável consonância e dissonância, e suas transformações no sentido ao longo

dos tempos dos homens?). Hoje se trabalha nesse sentido, de expor as diferenças e semelhanças, avaliar mudanças e permanências através da interpretação, tais quais dissonâncias e consonâncias, modos, acordes ou ecos. Como discordância básica, teria duas partes tomadas como origem da história cultural, se seria a dos metódicos do século XVIII, ou se os franceses romperam efetivamente com os metódicos, e se as propostas seriam as mesmas ou realmente mais culturalmente enriquecidas de iluminações, dando origem a uma *nova história cultural* pós anos 1960: a *história das mentalidades*. A história também é como a música modal grega. Parte de uma unidade básica, o começo. E normalmente traça uma polifonia. Uma gama de sons, uma gama de vozes interpretativas. Infinitamente retorna a este mesmo esquema gerando tensões e resoluções. Nos idos anos de 1980, o historiador culturalista Peter Burke realiza uma conferência no Brasil, buscando os paradigmas da historiografia nacional influenciada pela *École des Annales*. Quando foi visto uma polifonia de contradições e tendências estruturais e totalizadoras, a um mesmo exemplo típico de ciência pragmática oficializada. Crítica, essa história coloca em xeque a política e as instituições, os acontecimentos, grandes personalidades e datas, documentos e registros oficiais. Paradigmaticamente, se estariam excluídos ou não, ou se substituiriam, ou dar-se-iam mais atenção, para a cultura, as estruturas, as pessoas comuns, invertendo a base da pirâmide e dando voz aos dominados, excluídos, com seus referenciais sociais (aplausos é música). Exatamente como é a música das últimas décadas, cada vez mais inata ao ser humano contemporâneo, que as vive intensamente em grande parte, independente de espírito grego em sua sapiência, mas se revive o eterno retorno do mito de Apolo e Dionísio. Burke partiu do século XVIII, March Bloch e Lucien Febvre e sua oposição aos rankeanos vai, antes no tempo, a Jacob Buckhardt, e a ideia de se reconstruir “o espírito de uma época”, preconizando a modernidade. Modos/espírito? Burke estava influenciado por Le Goff, que em 1978 fundamentou que toda nova história é total e a mais fecunda pesquisa é a de longa duração. Este é o caso desta pesquisa, que se encontra dentro do eixo paradigmático da história das mentalidades, ou dos conceitos. E quantos? Dentre outros dois elementos fortes da história cultural, que inegavelmente são também eixos norteadores na compreensão dos modos gregos musicais, são a busca pelo coletivo, estratificações e conflitos, em termos teóricos, e praticados por grupos. A possibilidade de pluralidade de enfoques, praticada por Carlo Ginzburg, também no século XX, com suas noções

históricas de *cultura popular* e *circularidade cultural*, que é o que rege a perspectiva dos modos gregos aqui, pelo viés da práxis histórica não erudita, mas popular, oral, e as circularidades que sugere na sua teoria, conceito que a igreja medieval se apropriou a partir da música dos modos gregos para unificar um império inteiro: o Sacro Império Romano. Territórios do político, o poder estava na música modal grega com tensões e o *finalis* e esta repetição insistente na linguagem musical propriamente dita. Modos gregos são também esta lógica. E são possíveis de serem representados logicamente, teoricamente e praticamente, sendo apropriados conforme a teoria de Roger Chartier: permite elucidar em termos de história de conceitos. Em caso de cifragem simples (acordes com notação alfabética e símbolos tonais que designam características modais e tonais, e que domina enquanto linguagem da cultura popular, além do fator memória e ritmo poético), mostra seu entrelaçamento oculto com o tonal, que representa o erudito, ainda que não se possa ver cifra como algo erudito, está, popularmente, operando tal qual notação das músicas eruditas; talvez esteja mais arranjada para o popular, e por isso, a cifra está mais próxima dos modos gregos. Bem como tablaturas, e os próprios “mapinhas das escalinhas” de modos gregos, se tornando cultura. Edward Thompson sobre movimentos de classes populares, movimentos sociais, e disciplina e orientação de tempo nas transformações econômicas, traz uma relação muito próxima com a decadência dos modos antigos, de espírito livre de tempo, em detrimento da invenção do relógio e da ampliação da técnica, da sociedade sob um regente maior e gerador de tradições curiosas, tal qual a *Rough Music*, festas estranhas e práticas singulares. Concomitante a este quadro influenciado pelo contexto da Revolução Industrial, e no século XVIII, o andamento do compasso musical muda, tal qual o tempo social influenciando o tempo musical ou vice-versa.

Prosseguindo com as perspectivas de história cultural, Roger Chartier diverge de Lynn Hunt, moderno e contemporâneo seu, da não homogeneidade dos conteúdos, e é uma questão conflitante no modal grego, tendo, no tempo seguinte, outras perspectivas, tonais, atonais, futuristas, etc., pontos de algumas discordâncias ou distâncias de entendimentos. Ernest Gombrich *Em busca de uma história cultural* influencia Georges Duby, Natalie Zemon Davis, Peter Burke, Robert Darnton, com alguma perspectiva antropológica, culturalista, que foi a história cultural da arte, também abordada por Carlo Ginzburg, sobre *Warburg*, e, as artes...

Roger Chartier, em *História Cultural*, insere a importância de uma prática e representar o objeto, com o próprio historiador representando o seu território. E sobre esta prática que deve narrar, representando sua prática efetiva, que pode estar fora do texto também, mas equivalentemente, em termos, sobretudo teóricos, representada na sua prática fora do texto, bem como François Dosse, em *A História em Migalhas*, e Paul Veyne, em *Como se Escreve a História*. É uma sociologia histórica de práticas culturais, o mesmo entendimento de Chartier há aqui na história sobre os modos gregos. Correlacionar-se-á a importância que o estudo dos homens que se dedicaram a isso tem na história da humanidade, e repensar, refletir, o seu lugar no mundo, hoje. Perceber os desníveis sociais desta classe, e a sua condição lendária, ou as questões cosmogônicas respeitáveis e temíveis a que se inserem. Necessidade de reforçar a consciência que esse conhecimento resulta, inclusive historicamente, da importância de não excluí-lo, não negligenciá-lo, não subestimá-lo mais matemático que humano, propriamente. Como para Fernand Braudel, é uma geohistória paradigmática. E o pragmatismo é combatido e criticado pela seleção e caracterização de fontes. A analogia da história em migalhas é esse papel do historiador em reunir uma pluralidade de partes fragmentadas e produzir uma obra em conjuntura polifônica. E como na música, é esse solilóquio monofônico que produz vozes em polifonia, qual na música e nos modos, também se faz na história, na narrativa, manifestando este esforço de quem, a sociedade, necessita. O historiador facilita este trabalho ao se ocupar desta tarefa, contribuindo para toda a sociedade e para outros a que se dispõem da mesma tarefa. Veyne finaliza seu livro com geografia geral, e há também em Paul Vidal de La Blache mais uma referência cultural; observar; no entanto, o quanto à história dos modos gregos: apresenta-se tão simétrica com os conteúdos culturais desta história teorizada por autores, como estes, que falam de uma mesma coisa, sendo distintas a outras. É uma aparência que lhe confere passar por científica e poética, verdade histórica e científica, confusa e esclarecedora, possui razões alicerçadas como o modal grego e suas derivações narrativas; assemelha-se com as leis da história: o reconhecer o outro étnico, e o outro ponto de vista científico; a retórica, a síntese e a descrição, a íntima relação com o campo da memória, abordado por Jacques Le Goff, e uma abrangência ampla do território da história em que o modalismo está penetrando, com uma variedade cultural. Ler *Variedades de História Cultural*, de Peter Burke, *O Fio e os Rastros*, de Carlo Ginzburg, a questão da representatividade em Anker Smith, *A Escrita da*

História, de Michel de Certeau, *Razão Histórica*, de Jörn Rüsen, e tantas leituras que iluminam perfeitamente a semelhança com que remete o conceito de modal grego, que será uma falha acadêmica deixá-lo de fora das ciências das humanidades, como estava, em *História*, antes desta obra; agrega o modalismo como campo mais da história que da própria que da própria antropologia. Sobretudo práticas culturais.

Pode-se perceber cientificamente que esta história que está sendo apresentada reúne influências de muitas perspectivas da história, das mais críticas às mais pragmáticas. Isso é bom. Pode ser também ruim. Pode ser bom e ruim. Ou ruim e bom. Mas não passa muito disso quando a ordem dos fatores não altera o produto. E se está falando, se não o grego, uma língua pitagórica muito amalucada. As epistemologias aqui mostraram uma clara tentativa de provocar um conhecimento de uma realidade, como no início da *epistème* na História. E a negação disso seria um complemento importante, que é a Filosofia questionando se é cognoscível e apreensível a realidade por qualquer espécie de conhecimento. E existe uma veia “geográfica” que salta em grito e canta a reconciliação da história com a filosofia. Aqui se reconhece que a Filosofia normalmente não é uma ciência. Mas se equivale, numa pós-modernidade da Filosofia da Linguagem, a vê na linguagem que não é cartesiana. Tem uma resposta para a Filosofia. Não se opõe a ela, mas legitima seu questionamento, ao mesmo tempo ainda que dependa dela para responder que, sim, é possível apreensões cognitivas do real. Ao mesmo tempo ainda, responde, não, e cartograficamente, no sentido de escala de alguma medida do real. Por isso a História delimita seu objeto, bem como a Filosofia e sua angústia pelo que não é real. Basta ver que a verdade é uma questão socrática e platônica, nietzscheniana. Tudo o que foi dito até aqui e o tudo o mais que vier é mesmo verdade? E o objeto do conhecimento até aqui? É uma crença? É uma seita? Uma poesia? Um portal? Para além dessas questões, se colocou mais a História. O método é o caminho, a trajetória da honestidade de um historiador. Se não é toda a verdade, é em grande parte. Toda interpretação, sobretudo a científica, tem de condensar a racionalidade por meios que se sustentam por cognoscíveis e demonstram lógica. Isso só é possível pela *Ciência+Filosofia=História*. Música. Arte.

As preocupações neste trabalho, como nítido, foram as de delimitar bem o objeto (modos gregos), mas também sujeitos históricos selecionados. É claro que tem uma boa dose de positivismo. Mas isso também é subjetivo, na objetividade do universalismo de modos gregos, quase uma contradição, porque é subjetiva e

objetiva, portanto, paradoxal? Esta seria, assim, a maior *problemática*. Ou é, ou não é. É... Não é! É uma ciência grega? Tão somente uma abordagem? Empiricamente verificável? Dá conta do objeto? Na narrativa, não se perde o foco crítico/pragmático.

Ao nível de tratado de leis gerais corresponde talvez afirmativa. Mas como obviamente não precisa ser somente isso, abarcam-se muitas outras possibilidades, artísticas, filosóficas, musicais. É ciência histórica e não. Explica e por isso tem uma propriedade tão próxima da Geografia e Sociologia. Não é uma verdade absoluta, mas é tão próxima da verdade! E buscou-se ela. O resultado de que isso é verdade é no conhecimento acumulado, na dialética, na crítica, como para Pierre Bourdieu. E há ainda uma consciência histórica. Foi apresentada, por vir dos gregos, análoga às ciências naturais e esotéricas. Essa história permitiu várias objetividades e subjetividades, admitindo sem rigidez a prismas dos fazeres historiográficos modernos e pós-modernos, e isso pode ser motivo de discussão, debates, ou dialéticas, diálogos lógicos, críticas, e embora o discurso seja histórico...

Uma mudança no campo da História seria o de admitir cada vez mais, partindo da modernidade, acepções equivalentes à ciência por poesia, arte ou misticismo. O *estruturalismo* é um eixo extremamente moderno que os arremessa na pós-modernidade. Este trabalho não poderia deixar de apresentar este tema tão paradigmático atualmente. As polêmicas que vistas no caso da Idade Média e da modernidade, ou na Antiguidade e na Idade Média, com fenômenos e transformações de difícil caracterização categórica nestes tempos se repete e se intensifica agora com o paradigma de quando acabou a Idade Moderna, se de fato acabou, e se quando se entra na contemporaneidade, se não seria na própria modernidade, se é que esta existiu... Perceba que não é tão simples diferenciar modernos de pós-modernos! Nietzsche fechava linha de fuzilamento com Friedrich Ratzel, e talvez a modernidade não tenha acabado com a Revolução Francesa, mas com a *Primeira Grande Guerra Mundial*, ou ainda com a Revolução Russa, com a *Segunda Guerra Mundial*, a catástrofe de Hiroshima e Nagasaki, a *Guerra Fria* ou a *Nova Ordem Mundial*, e a *Descolonização da África da Ásia e da Oceania*, e agora? A *Cultura* assumiu a frente nos *terrotórios do político*, mas ela clama pela *Educação*.

Nota-se aqui, que este trabalho segue uma tendência, ao passo que da cientificidade moderna, se condensa em um discurso, configurando-se pós-moderna, e, ainda, tem realces de arte com uma poética. Ele se define por ciência na postulação de leis gerais de tratado, com nomes científicos para os novos modos

gregos (que são os mesmos), mas com uma coerência histórica na nomenclatura, além de sistematizar outras leis e outros tratados em outros tempos e espaços. Leis que foram relacionadas a um objeto, outra obrigatoriedade da cientificidade, além de possibilidades de verificação empíricas e metodologias específicas, que ainda serão mais bem explanadas, além, numa abordagem temática, em que se procurou pensá-las. Portanto, há aqui uma ciência como a das ciências naturais, de certa maneira, próxima do *historicismo* de Wilhelm Dilthey, Johann Gustav Droysen, Hans-Georg Gadamer, Paul Ricoeur, e do *positivismo*, de Henri Thomas Buckle, Hyppolyte Adolphe Tayne, Alexander von Humboldt, Karl Ritter, Leopold Ranke, Charles Seignobos, Charles Victor Langlois, e Karl Poper, e até um pouco dos anarquistas, como E. Reclus ou Terence McKenna ou a literatura de James Joyce. Ao passo que também contrapõe este quadro criando seus próprios meios analíticos por conhecimentos científicos ou outros que se relacionam ou não com as ciências naturais, como viriam a ser Johan Huizinga e os *Annales* de Bloch, Febvre, Chartier, ou mais ligados à linguagem: Hayden White, Paul Veyne, além de outros tipos de *historicismo*, tal qual em Eduard Meyer ou Benedetto Croce. E há ainda pequenas doses de *materialismo histórico* com Karl Marx, Friedrich Engels, Thompson, Eric Hobsbawm, e forte influência de Carlo Ginzburg com a *micro-história*, a história como arte (ou até mesmo extrapolando com influência homérica na métrica, equilíbrio e perfeccionismo do texto), os clássicos gregos e modernos das áreas mais afins às ciências humanas, e um pouco de ciências naturais, além do *método indiciário* de Carlo Ginzburg que será apresentado no final: foi o método mais recorrido (indícios).

Por ser a história dos modos gregos, tem aparência de ciências exatas, mas nunca poderia ser mais humana, filosófica, antropológica, sociológica, discursiva, histórica e cultural. E mais científica por ser cultural, arraigada na experiência e influência da Escola Francesa dos *Annales*, ou seja, uma ciência em permanente construção, que valoriza suas fontes materiais. Assim há contrastes e aproximações como na própria História, para que se pudesse chegar a um resultado expressivo para História, na história da música. Por ser mais desprovida de excessos no território do político, é menos ideológica e mais assimiladora de diversas semióticas, sem se preocupar demais com contradições, que assumem a forma de paradoxos, bem inspirado também, no que chega da cultura helênica e helenística, expandindo tudo. Inclusive no que foi em termos de *representação*, para Robin George Collingwood. E a perspectiva positivista de Ranke não ocorre nesta

dissertação, pois com argumentações de Tucídides a Walter Benjamin, passando por todas as gerações dos *Annales*, as possíveis descobertas e revelações deste tratado não é inocente, mas prudente em tudo o que poderia comprometer o trabalho. Se este é o maior problema para a História, aqui é também, motivo de convicção. O passado nunca voltará, exatamente, como aconteceu! Seria a loucura!

A maior preocupação na primeira metade do Século XIX, quando a história se desenvolve como corpo científico, seria uma aproximação das ciências humanas com as ciências naturais, sendo que é impossível não compreender que para qualquer crítica posterior, haveria no positivismo de Buckle e o *determinismo* de Taine a tônica fundamental para qualquer contraposição. A crítica só é possível pela inquietação causada por outrem. Essa é a importância dessas formas de conhecimento tão combatidas. Historiadores agora são cientistas influenciados por estes positivistas, fundando a *Escola Metódica* em 1876, propondo o método cartesiano de ciência pura de “Fustel de Coulanges (1830-1889)” (BARROS, 2011, p. 146). Essas perspectivas eram, sobretudo, francesas e inglesas. Seignobos, no adentrar do século XX, já faz uma primeira contraposição à história científica, alegando que a História não passa de uma disciplina em forma de conhecimento. Seria muito criticado por seu aluno, Bloch, pelo lado da *Escola dos Annales*. Outros que iriam contrapor Seignobos, numa antítese entre positivistas e historicistas, é, “Edward Meyer (1855-1930)” (BARROS, 2011, p. 146), que na metade do século XX apresenta uma teoria e metodologia da história novamente enquanto ciência, opondo essa nova geração de *historicismo* alemão aos metódicos positivistas, concordando mais com os primeiros positivistas e deterministas. “Johannes Huizinga (1872-1945)” (BARROS, 2011, p. 146) em um posicionamento moderno, mina o terreno do metódico mais criticado, Leopold Von Ranke, optando pela defesa da ciência histórica enquanto uma versão, uma interpretação do passado, nunca se podendo chegar ao que realmente aconteceu. Há toda esta perspectiva apresentada, nesta história dos modos gregos, procurando criar uma versão honesta, ora puramente científica e cartesiana, ora numa forma de conhecimento, quando o que interessou em grande parte é o que não poderia ser reconstituído, por insuficiência material, e atacando duramente as versões que partiram do presente para reconstituir um passado tão impossível, como no caso de possíveis partituras sobre *Seikilos* ou *Ugarit*. Apenas gravações sonoras ou perfumes idênticos poderiam passar essa sensação, mas ainda não seria o passado de volta, mas o

que chega mais próximo, e a História, idem. Isso seria uma interpretação rankeana demais, muito inocente, afirmar que o passado está diante do presente. Por isso foi combatida, e com esclarecimentos. Se for ou não uma ciência, uma forma de conhecimento é um paradigma aqui também, e vê-se o quanto este paradigma ainda existe. Aconteça o que aconteça... Não se tentou reconstruir nenhuma realidade passada aqui, ninguém tentou cantar a “canção mais antiga do mundo” ou recriar a exatidão de uma possível “cifra” ou “partitura mais antiga da Grécia”, pois isso seria um objetivo claramente rankeano, alvo de duras críticas, e quando, na verdade, o que se reconstrói, são narrativas relativas ao passado mais ligadas ao campo de pressuposições lógicas, e menos, por lógicas pressupostas. É quando se percebe um fazer historiográfico moderno, em que as provas são detalhes mínimos que asseguram somente as fontes, e que não fazem voltar ao passado, por uma imaginação imatura, mas reconstituir por hipóteses o que pode ter acontecido, e nisso, o trabalho obrigatoriamente necessita ser minucioso, justificado, atento a seus limites, investigativo, coerente e honesto para com suas fontes que cruzam informações com estas teorias que estão aqui sendo apresentadas. Sem mais nisso.

Outras questões paradigmáticas surgem aqui nestes fazeres. Eles vão de encontro à *Escola dos Annales*, no século XX. Na construção da prática moderna, muitos outros problemas surgem, como Marc Bloch afirma que a história “é uma ciência em construção” (BARROS, 2011, p. 146). Defendia Lucien Febvre que a História é um produto de um “Estudo cientificamente conduzido” (BARROS, 2011, p. 146). Pelo lado do historicismo italiano, “Benedetto Croce (1866-1952)” e “Richard Burdon Haldane (1856-1928)” (BARROS, 2011, p. 147) vão relacionar história a arte, e aqui todas estas propostas estão de acordo com este trabalho, uma vez que música é arte, neste trabalho, até na perspectiva do pitagorismo, a música está em tudo, até mesmo no papel, na tinta deste trabalho, na mente humana, por isso este trabalho é uma música também, e por mais que isso fosse difícil de conceber, não seria impossível nestes termos. Existe uma música que sequer se ouve, no universo, que atravessa toda e qualquer matéria e não matéria (sondas da Nasa). Não é a toa, que as influências *neokantianas* e *hegelianas* também estão aqui como estiveram para Croce. Esta perspectiva, para muitos historiadores, só retornaria do *historicismo* italiano, com mais força, no debate pós-moderno do final do século XX. Como definir ciência é muito complexo. É claro que muitas críticas surgiram pelo lado de outros cientistas que julgaram definições próprias de ciências,

nem sempre compreendendo o que a História poderia fazer, e também cientistas das humanidades que apontaram pseudo-cientistas da História, dentre eles, “Karl Popper (1902-1994)” e “Carl Hempel (1905-1997)” (BARROS, 2011, p. 147), que flagaram a dificuldade da história em apresentar previsões, como nas ciências, no que se refere a leis gerais que consigam explicar fenômenos por, sobretudo, leis, ainda que as teorias também possam ser consideradas científicas, muitas destas historiografias do passado não passaram de meras teorias. Neste trabalho de história dos modos gregos, um tratado com leis gerais, pela primeira vez dentre os historiadores que trataram de modos gregos, ocorre sim, uma defesa da cientificidade da história, pode-se prever decadências culturais de sistemas cartesianos, experimentar na prática empírica seus conceitos, o que permitiria afirmar, por exemplo, que por lei da natureza, um pássaro bem-te-vi brasileiro, e, quiçá, todas as aves reproduzem modos gregos, por sua estabilidade, da maneira que estes sons teriam vindo à luz para Pitágoras pelo som da natureza de um ferro batendo no outro, ou que qualquer música ocidental esteja sujeita a aplicação de modos gregos de forma harmônica, reconhecida logicamente ou pelos sentidos, com a estabilidade de formas demonstráveis, fórmulas padrão de domínios do cientista (ou artista), enfim, dentre tantas outras leis gerais que há, e as provas documentais.

Portanto a ciência histórica não é impossível. De forma alguma, e este trabalho prova esta *verdade*, que foi tão paradigmática aos historiadores. Que nem sempre possa ter sido científica, mas também sendo teórica, a historiografia que há a disposição é científica também, pela teoria. No entanto foi também poética.

E nada exclui a intuição. Na verdade, a história, como para Oswald Spengler, tem sua natureza mais intensa nesse aspecto intuitivo. Reconhecidamente, um improvisador de modos gregos conseguirá aplicar qualquer modo de forma pura com qualquer proposta musical do Ocidente se souber usar a estabilidade científica nas fórmulas dos modos gregos, e se souber usar sua intuição (o ouvido apurado) para combinar adequadamente, de qualquer forma que quiser a aplicação dos modos gregos, seja o quanto pareça complexo fazer isso, e os erros, podem ser minimizados, pela boa intuição, pois, na má intuição, há dúvidas, confusões, trítonos inadequados, formas desagradáveis, ruídos que não se apreciam. Já qualquer ciência, quando bem intuída, nunca pode estar errada, e esta é a maior magia que há nessa ciência, e a maior contribuição aos músicos, pelo menos os que se interessam pelos modos gregos. Isso pode abrir janelas e portas

para uma realidade desconhecida para muitos, e se não se pode provar que alguma coisa que sempre esteve presente no passado, pelo menos no âmbito das emoções, possa voltar exatamente igual, se pode até mesmo supor que se sente Dionísio ou Apolo dentro e fora cada um individualmente, e que são escutáveis, e isso sempre teria acontecido desde os gregos, (o passado volta como realmente era?) em alguma medida, há um ritual místico, ritualizações repetidas. De fato não é exatamente como aconteceu. Por exemplo, um cubo mágico pode ser reconstruído, por quantas vezes se queira, e o resultado será sempre o mesmo, mas as formas de reconstruir são tão diversas que nunca seria possível afirmar que a reconstrução é a mesma. A história se repete. A menos que se saiba todos os caminhos e se refaça o cubo mágico da forma que se quiser. Em alguma estabilidade. Mas sua reconstrução, ainda que por mínimas variações, sutilezas nos seus movimentos mais indescritíveis, nunca será a mesma. O trunfo da História. Chegar a uma estabilidade muito difícil de chegar, muito satisfatória, inclusive em termos científicos, mas que não pode se limitar a dizer que consegue, deve provar que se consegue. Mostrar lógica, razão, e, intuição. E com cautela: há outras perspectivas...

A História na segunda metade do século XX continuou a se defender enquanto possível de ser científica, ainda que nem sempre tenha se conseguido cumprir este papel por alguns historiadores diante das dificuldades de se trabalhar...

Aqui se verá, e no último capítulo, que este trabalho seguiu muito a *metodologia indiciária* de Carlo Ginzburg (além do *estruturalismo* de Lévi-Strauss), a medida que o conhecimento de modos gregos no modo galileano de ciência pura é insuficiente para dar conta de sua questão histórica, sempre trazida à tona nos estudos de modos gregos através da oralidade ou da pedagogia musical, e uma verdadeira investigação precisava se concluir. Indiciária, no que se refere a indícios, pormenores, dados residuais, marginais, detalhes negligenciados, pressupostos novos, levantamento de mais suspeitas. Até terminar por se esgotar possibilidades...

De um maior diálogo com as ciências da linguagem que surgiam concomitantes com a Filosofia, a História e outras Ciências Sociais, uma tendência que não se pretende tão científica, mas mais discursiva. Também procurou se estar atento neste trabalho, observando Paul Veyne ou Hayden White. Questões ligadas à subjetividade, objetividade, consciência, inconsciência, intenção ou intencionalidade, sujeito e assujeitamento, materialidade da língua, da linguagem, do discurso e o cuidado com ideologias, as arestas comuns e não comuns, entre História, Filosofia

Letras, e Antropologia, Ciências Políticas, Ciências Sociais, Geografia, Teologia, Artes Visuais e Cênicas, Comunicação, Música, Matemática, Pedagogia, Psicologia.

A *hermenêutica*, enquanto interpretação é um campo do saber que surge tão simétrico e consequente de tudo o que está sendo dito, portanto, esta é uma versão da história, provisória, passível de reformulações, sugestões, críticas, e nada é definido, uma vez que as próprias ciências exatas vivem esse paradigma, por exemplo, na oposição da Física Clássica pela Física Quântica. Veja o quanto a História segue junto com a ciência, se não por todas as partes, mas em grandes partes, em núcleos de cientificidade. Nesse sentido, há numa breve história da história da história, ou seja, a *história da historiografia*, repetições análogas às repetições musicais, com pontos que podem ser infinitamente acrescentados, como Fernand Braudel criticando, como retrógrados, os remanescentes da *Escola Metódica*, dentre os quais, Wilhelm Bauer e Luis Halphen, bem como já foi dito dos *Annales* a cerca de Seignobos ou mesmo Langlois. A Alemanha e a França, num contexto imperialista, fomentaram esses debates nas ciências humanas, debates que culminariam na criação de uma *História Cultural* e de uma *História Comparada*.

“Pasquale Villari (1827-1917)” (BARROS, 2011, p. 156) é mais um expoente do positivismo italiano, Gadamer com sua hermenêutica a cerca de Schleiermacher, Dilthey, Heidegger, ou mesmo Michel Foucault e outros que reviveram paradigmas nietzschenianos, com as construções e desconstruções, que também foram objetivos neste trabalho a cerca de verdades absolutas, etc. Essas repetições teóricas iriam ocorrer, de forma rica, nas gerações da *Escola dos Annales*, com epistemologias dos já citados Bloch e Febvre, além de François Dosse, Witold Kula, Guy Lardreau, Georges Duby, Jacques Revel, Michel de Certeau, Pierre Bourdieu, François Furet, Jacques Le Goff, Roger Chartier e tantos outros que se detiveram, sobretudo, às noções de *história-problema*, *narrativa*, *discurso* e relações do historiador com o presente e o passado, e Reinhart Koselleck, sobre o futuro, além de questões de cientificidade, sentido, realidade, interpretações, linguagem, filologia, teologia, filosofia, teoria, música, ilusão, mente, contraposição da verdade...

Reinhart Koselleck, em *Futuro Passado, Contribuição à semântica dos tempos históricos*, orienta a contribuição à apreensão historiográfica da história (KOSELLECK, 2006, p. 161). A importância de uma história dos conceitos e história social (KOSELLECK, 2006, p. 97). E a noção da história “mestra da vida” (KOSELLECK, 2006, p. 21). A história deve se fixar tanto quanto imagem [*historie*]

quanto narrativa [*geschichte*]. Por isso a narrativa em forma de história da música. Para se imaginar os conceitos mais próximos de modos gregos e “imagens sonoras” a que se interligam a conceitos históricos. Costuma-se classificar com imagens sinestésicas a sua constituição, análoga a coloridos e temperos por diversos autores que trabalharam o modal grego. Na história se recorre a este tipo metafórico, metonímico para analogias explicativas e teóricas sobre eventos e fenômenos do campo historiográfico. Partindo da questão prussiana, Koselleck explana a conceituação do *continuum* histórico e acrescenta: “Cícero, referindo-se a modelos helenísticos, cunhou o emprego da expressão “historia magistra vitae” (KOSELLECK, 2006, p. 43). Cheia de exemplos, luz da verdade, “no que se refere àquilo que nós mesmos não podemos vivenciar” (KOSELLECK, 2006, p. 42). Por isso se deveria recorrer à experiência de outros, ao exemplo da compilação da *Grande Enciclopédia Universal*, de Johann Heinrich Zedler, que se propôs a essa tarefa objetivamente vista enquanto necessária, a exemplo de muitos ao longo da história, que pensaram na perspectiva de contribuir no nível de melhoria quanto aos pontos considerados erros do passado, minimizando sua influência. Os erros nas compreensões históricas dos modos gregos frente à matéria de fontes e à opinião rara e mais especializada demonstram que se operam, em muitos níveis, erros diversos. Seria impossível não ver a contribuição por essa perspectiva, na pesquisa que tomou forma investigativa. É a história de um relato de uma experiência modal grega que existe, e a experiência própria e de seres humanos ao longo do tempo e do espaço. Os erros podem ser sempre sanados por analíticas contidas neste trabalho historiográfico organizado, e, epistemologicamente, inclusive. E se faz a história, imortal, e mestra dos tempos futuros. Um acontecimento histórico narrado, a música e sua origem modal grega, que se torna uma história, talvez como Humboldt a definisse, como uma história que não é meramente poética, mas “singular” (KOSELLECK, 2006, p. 52). É preciso representar nesse sentido “as singularidades de um Todo” (KOSELLECK, 2006 p. 52). (*Paideia*?). Conforme Denis Diderot, esclarecer juízos, “a história do mundo como julgamento do mundo” (KOSELLECK, 2006, p. 56), o objetivo da história e da enciclopédia era “reelaborar o passado o mais rápido possível” (KOSELLECK, 2006, p. 56), e o mais honestamente para com a verdade, ainda que não seja uma questão tão importante, visto que não se pode reconstituir tal como aconteceu, o passado pode ser assimilado pela imaginação, de forma bem estruturada. “Kant, que provocativamente perguntara, como é possível

uma história a priori? Resposta: quando o oráculo faz e molda, ele mesmo, as circunstâncias que previamente anuncia” (KOSELLECK, 2006, p. 57). A mnemotécnica dos modos gregos já havia sido internalizada significativamente pelo historiador que se comprometeu com esta pesquisa, não sendo de estranhar que os problemas aqui postos, apareceram primeiramente a ele ao longo dessa pesquisa, e em pouco mais de um ano, foi possível obter uma quantidade significativa de dados que preencheram lacunas no âmbito da necessidade ou da curiosidade de reconhecer o objeto em questão: os modos gregos. A problemática na compreensão de modos gregos é a dificuldade em como têm sido “historicizados” ou narrados seus conceitos; com falta de referências concretas, exatas, com passagens marcadas e garimpadas de um amplo acervo cultural; esmiuçando e aprofundando em todos os pontos mais importantes e que sejam as causas das maiores necessidades ou curiosidades. Não propriamente com relação a sua estruturação decorrente de uma história que agrega ao conceito, ou como na conhecida frase de Epíteto: “não são os fatos que abalam os homens, mas sim o que se escreve sobre eles”. (KOSELLECK, 2006, p. 97). Esta é a maior contribuição do *corpus* desta disciplina, ou deste saber bem conceituado para servir à História também, que por sua vez se coloca a serviço da sociedade, ora vista sob o aspecto universal, ora ocidental, a questão do reconhecimento do outro étnico, ora pelos aspectos micro-regionalizantes, e de campo científico que nasce e posiciona-se frente a outros campos consonantais ou conflitais. Uma história social, no tocante de que existem praticantes de modos gregos, e história cultural, pois a prática cotidiana deste costume popular é uma regra básica para a operação do historiador social da cultura, ainda que raro historiador a cumprir esta tarefa, até o presente momento efetivo, constitui um grupo humano e uma condição de constituição de classe, ainda que com organização relativamente discutível, classe que estaria desamparada pela ciência histórica também. É um dos objetivos, científicos, dialéticos: consciência de classe dos músicos de cultura popular, e modal grega, especificadas. Modos gregos também fazem bem à saúde. Socialmente, serve para a *musicoterapia* e para que a Psicologia ajude, e ir além, em estudos sociais aplicados, serviço social, pedagogia.

A *história dos conceitos*, nada mais é que “um método especializado de críticas e fontes” (KOSELLECK, 2006, p. 103). É caro resolver estruturas temporais e formais, representações e eventos, lidar com o residual em motivação, pontos de vista, perspectivas e semânticas. É a sua realização. A sua contribuição...

Koselleck insere o grande conflito entre conceitos que ele chamou de antitéticos e assimétricos, e é exatamente desta mesma conceituação o objeto de entendimento do modal grego, mais especificamente no conceito da tensão e do repouso entre notas musicais e seus intervalos e a sua circularidade e esgotamento de toda a realização de sua essência, que causa a música derivada de modos gregos, fazendo lembrar as guerras, a paz. É preciso entender em que camadas se dão estes processos de relações teóricas passíveis de uma prática social e cultural. Essa é uma investigação nova, portanto, com necessidades inéditas postas e que a história cultural ilustra com tamanha identificação de sentido, e, lógica. “O lugar, o tempo e a pessoa também está presente na obra do historiador” (KOSELLECK, 2006, p. 162). Sobre a velha tríade, Koselleck lembra que este é o norte para debruçar-se sobre um objeto. No caso do modal grego, projetando aplicá-lo: “Uma tal defesa do historiador, baseada na pesquisa empírica, é conclusiva e difícil de contestar” (KOSELLECK, 2006, p. 162). Essa é a importância de se narrar o empírico experimentado de fazer a música dos modos gregos. Apresentar seus conceitos, suas explicações e linguagens, em partituras e outras formas de comprovação empírica e realização experimental, e, de outra maneira, só fazendo esta música, tocando violão ou cantando, para exemplificar ou no sentido extratemporal, praticando a sua variedade de possibilidades e contemplando sua beleza e harmonia, sempre relativa. Tocando violão, cantando, improvisando em desempenho a arte modal grega, e, para além de esquemas teóricos que possam realizar-se através de instrumentos, utilizando um aparelho criptográfico (afinador convencional) desenvolvido de forma a se visualizar em um número determinado de notas possíveis em um pequeno aparelho de sopro que possuem a anotação das notas, assim, pode se explicar e apresentar os conceitos teóricos sem a complexidade e peculiaridade que cada instrumento musical possui, tentando sensibilizar as ideias gregas de concepção modal, o mais próximo possível com o que, de fato, foram cientificizando a oitava e suas derivadas históricas gregas, e teorizar este campo historicamente, e narrar. Tocar instrumentos, reproduzir as experiências de Pitágoras com o monocórdio, possuir os mapas modais, show, etc...

É preciso “dar conta” do acaso de se deparar com a questão modal grega. Edward H. Carr, nos seus escritos sobre história, à questão se liga à perspectiva (KOSELLECK, 2006, p. 147). “*Veni, vedi, Vinci*” (KOSELLECK, 2006, p.138). Capítulo principal, (a questão da Fortuna como concepção Divina, de Boécio,

é tratada no capítulo seguinte e este foi um dos personagens-chave desta história dos modos gregos). Há dicas das transformações que ocorreram no tempo e na disciplina de trabalho ao qual Thompson em sua principal obra *Costumes em Comum*, no sétimo e principal capítulo. Muitas questões históricas, culturais que explicam transformações físicas e matemáticas nas concepções de tempo, dinheiro, trabalho, que também ocorreram no modo convencional de fazer música, sutilezas do materialismo histórico, que há aqui. Ou na obra do próprio José Miguel Wisnick...

Nesta obra de Koselleck, os conceitos anti-téticos e assimétricos entre bárbaros e helenos são bem especificados e mostram permanências e juízos na forma de conceber a história antagônica, bem como a narração conflitante de conceitos. Exatamente o mesmo ocorre na música modal grega em seus solilóquios melódicos e conflitantes em harmonia. Estranhamento não há, pelo fato de serem abordados neste capítulo de Koselleck, os maiores indagadores da música, dentre os gregos, os grandes personagens desta história aqui narrada, e permanências semelhantes no mundo dos conceitos modais advindo dos gregos e que influenciaram praticamente todo o tipo de narrativa sobre. Este é um grande tema filosófico: de que modo poesia e música separadamente se entrelaçam, e em que medida uma serve a outra? Aqui a história, se verá, não deveria estar fora deste entrelaçamento, pois ela serve a ambas aqui, que se servem mutuamente, bem como a dança e o teatro (representação). Não é possível sequer supor qual originou qual, sendo que a explicação mitológica de que são primas e irmãs geradas por Zeus, parece ser mais esclarecedora que buscar qual exerce maior predisposição a um mito de origem sobre a outra, sendo que são distintas, com realizações tão semelhantes, e que na teoria da história se amplia (KOSELLECK, 2006, p. 297-306).

O sentido que se constrói nessa história, problemática indicada por Jörn Rüsen, em *História Viva*, é *tradicional* (fontes), *exemplar* (detalhamento), *crítica* (contraposição) e *genética* (diferenciação de tipologias historiográficas). É uma ciência enquanto princípio da forma, com estética e retórica no discurso. São tarefas postas também, pela escola dos *Analles*, em *A História Nova*, de Jacques Le Goff. Vários autores desta linha da história cultural, e sua dialética entre curtas, médias e longas durações, e a coerência nessas relações, formam campos, os da *história das mentalidades*, a *cultura material*, a *história das técnicas*, cultura material relacionada à *arqueologia histórica*, os domínios do *immediatismo*, a história que se relega aos *marginais*, o imaginário de *fases históricas*, tais quais, *Antiguidade Clássica*, *Idade*

Média, Idade Moderna, Idade Contemporânea ou pós-modernidade, etc. Além dos métodos e outras questões caras aos franceses e que aqui estão sendo privilegiadas, e que também estão nas abordagens da geohistória alemã. Além da perspectiva de Pierre Nora sobre o desembocar da história no *patrimônio cultural*, *material*, *imaterial*, *histórico*, *artístico*, *natural*, *afetivo*, *documental*, *arqueológico*, etc.

Em outros livros do alemão Rüsen (e além dos metódicos alemães, dos culturalistas da escola de Frankfurt, dentre eles Walter Benjamin e Hanna Arendt) há outras questões inseridas aqui não negligenciadas, noções de teorias históricas para uso científico, articulações, hermenêuticas, heurística, crítica e interpretações, analíticas ou dialéticas. Muitas destas questões pertinentes a esta pesquisa, são *Apologia da História – ou o ofício do historiador* de Marc Bloch, desde a escolha, as origens a que remetem o passado e o presente se encontrando, a observação empírica, os testemunhos legados e como se dão suas transmissões, e também um método crítico, em busca de mentiras e erros eventuais, a lógica e seu uso preciso, o mais que julgar: o compreender, e a consciência de fatos diversos. E, recentemente, comemorados 40 anos da *Meta-História* de Hyden White, não poderiam faltar questões pertinentes em sua abordagem, no que diz respeito ao iluminismo, à poética de Hegel, e os realismos. Do século XIX de Michelet, Ranke, Buckhardt e Alexis de Tocqueville, e o *renascimento da Filosofia na História*, que aproxima de Carl Gustav Jung, Sigmund Freud, Marx, Nietzsche e Croce. É incrível como se utiliza, no último capítulo de Bloch, o conceito de *modos de história*, o *modo irônico*, o *metafórico*, o *metonímico*, o *filosófico* etc. e observar como o vocabulário do universo modal grego está em “consonância” com o da história e das melhores referências da história cultural, mesmo que em seus pontos divergentes, encontram amparos, resolvem dissonâncias que se tornam belas e lógicas. Mito. Uma ciência pura? Improvisar é buscar a pureza bela dos *modos gregos*. Saber minimizar erros...

Caminha-se cada vez mais para a moral da história, e nos debates contemporâneos sobre os modos gregos e discussões pós-modernas. Troncos historiográficos que tem um forte paradigma com a historiografia da modernidade. Assumidamente moderna – esta pesquisa – por outro lado, reconhece o debate pós-moderno como necessário, e também a necessidade de se compreender a carga moderna de modos gregos como uma escolha não pessoal, mas da necessidade da própria pesquisa. E alguma pós-modernidade pode ser reconhecida na história da música ocidental, à medida que muita informação e novidade no campo musical

abandonam os modos gregos por práticas diversas desconhecidas no território modal grego ou no tonalismo, que se apresentou simétrico. Alguns minimalismos, sobretudo, antonalismos, outras proporções e modos, futurismos, dodecafonismos e outros sistemas, alguns simples, outros tão complexos ou mais que os próprios modos gregos. Sendo assim, quando não se pode abordar o que não se sabe nem como começar, e com uma escolha de menos risco (teoricamente), se procura reconhecer que é preciso buscar alternativas para compreender do que se tratam essas novas estruturas, ou excessivas transformações que ficam escambradas, ao campo do saber, com tantas mudanças, diversidades, rupturas, palavras, coisas, realidades, passados, imitações, e, representações. O certo é que parece realmente, por toda história, que o século XX conheceria, de fato, outra música. Com a diferença que do final do século XIX para cá, há os recursos da gravação sonora e da informatização, que permitem que este saber possa ser legado às próximas gerações sem maiores dificuldades, em teoria, pois há ainda o problema da queima de arquivo, pelo lado da Arquivologia, em que as mídias se substituem rapidamente.

Mas se verá que muita coisa transcende no campo da História da música, sobretudo a pitagórica, entre fazeres historiográficos modernos ou pós-modernos. Não se quer ver com rigidez estas categorias, mas, talvez existam níveis de predominância na separação dessas práticas ao longo de obras e autores que serão vistos. Este trabalho no que é mais predominantemente moderno, se fosse a ambos, além de um grande risco, seria muito mais dispendioso, ou um fardo duplo que por vezes não deveria ser condenado, mas quem sabe, até talvez enlevado. Podem-se ver todas as características citadas nas noções do autor Gabriel Giannattasio, historiador da Universidade Estadual de Londrina, que poderia caracterizar o fazer historiográfico desta presente obra: “pela não ruptura entre a linguagem e o mundo” (GIANNATTASIO, 2011, p. 13), sobretudo a linguagem da natureza, “ou entre as palavras e as coisas, ainda que, a epistemologia moderna não recorra a pura e simples identificação entre a linguagem e o mundo” (GIANNATTASIO, 2011, p. 13), também nos nomeantes jônio, dórico, frígio, etc. apesar de uma crítica pós-moderna de como nomes não dão conta da realidade, quando se serviu o *Crátilo* de Platão, e, o autor acrescenta “ela pressupõe, de alguma forma, uma identificação entre o original (o mundo, o real ou o passado) e a cópia (a história)”. O próprio conceito de escala de um cosmos real, que os pitagóricos até parecem extrapolar, mas são absolvidos pela subjetividade pós-

moderna, porque algo foi encontrado ali que a ciência não poderia dar conta, se não pode ser o passado como foi para Ranke, poderia ser uma realidade total, universal, do mundo, da matéria, da não matéria, e por isso esse excessivo pitagorismo, que é de uma hermenêutica bem mística, foi evitado ao máximo, uma vez que é algo que se aproxima de uma crença, de uma convicção que a música praticada proporciona e na experiência, como para Benjamin sobre Nikolai Leskov, uma vez que, a parte científica deste trabalho corresponde a esse pensamento, induzem a esta filosofia pitagórica! É possível compreender sem a experiência? Por isso um *empirismo* real.

Giannattasio continua sobre os fazeres que podem se assimilar neste trabalho sobre os modos gregos: “pela busca da verdade (integral, parcial ou cumulativa); veracidade e verossimilhança ou dos consensos (verdades socialmente aceitas)” (GIANNATTASIO, 2011, p. 13) quando existem todos estes elementos, quando defende-se a verdade pitagórica, a verdade parcial e cumulativa da ciência e da história, equivalentes, e nas socialmente aceitas, acerca das discussões sobre o belo e como os modos gregos se encaixam nesta perspectiva. E ainda, “pela transcendência do método e dos sistemas de avaliação que se alimentam da vocação para a universalidade” (GIANNATTASIO, 2011, p. 13), quando ficará totalmente claro no método indiciário de Ginzburg, do juízo de valor inegável de modos gregos como algo que engloba uma quantidade muito grande de acontecimentos, músicas, territórios geopolíticos, sujeitos e perspectivas e de como reunir tantas migalhas selecionadas para produzir verdadeiras baguetes. O muito era pouco. E com alguma reciclagem, conseguiu-se recriar uma nova arte e história.

Acrescenta o autor sobre o fazer historiográfico moderno “pela ênfase no papel que a história desempenha nos processos de julgamento, a história como tribunal” (GIANNATTASIO, 2011, p. 14) no que diz respeito às notas justas, diminutas e aumentadas na música tonal, leis universais, o direito ateniense e na mitologia grega (e na própria música, como foi envolvida), e o bom juízo na tabulação de dados empiricamente verificados. Soma-se a isso “a capacidade do conhecimento em representar o objeto estudado integral ou parcialmente” neste caso representações de partituras, referências de obras musicais e escritas, além da possibilidade de se representar o objeto fazendo música com base nisso tudo, por improviso, leitura simultânea, audições complementares e fontes históricas, sendo que de fato, os modos gregos puderam ser representados, de várias formas, na íntegra, e as fontes históricas, por impossibilidades, parcialmente, buscando um bom

juízo na seleção das fontes que foram usadas, e atinge quase que na íntegra o que a historiografia brasileira tem de disponível sobre, e sobre o estrangeiro, parcialmente já há muitas referências teóricas (e ainda haverá mais, fundamentais).

E, talvez, o que houve de mais importante, aqui, neste trabalho foi a:

[...] valorização da prova, das evidências em detrimento das interpretações” ainda que tenha sido concluído impossível não se embasar por meio de interpretações diversas a respeito de provas, mas, e, sobretudo, na falta delas, quando as pressuposições entram em jogo e nos aproximamos dos pós-modernos, da filosofia da linguagem, do discurso e outras defesas mais que culminam em um “uso de estruturas narrativas explicativas” (GIANNATTASIO, 2011, p. 14)

Tanto no fazer historiográfico que seria o mais moderno, quanto no que poderia-se “rotular” por pós-moderno, a saber, que os rótulos podem trazer paradoxos pesados tanto para a música quanto para a história do quão segregadas estariam estas categorias. Como a música ocidental da própria indústria cultural musical é quase cem por cento modal grega e tonal moderna, fica claro, que existe uma universalidade neste terreno, ainda que diversos estilos possam fornecer rótulos até mesmo bem precisos, bem típicos, de partes internas do funcionamento desta superestrutura. A música seria quase que uma só no Ocidente, mas sempre vinculada a inúmeras possibilidades estéticas. E esta é a parte bem (pós-) moderna.

Isso tudo é um sinal de que a modernidade ainda não foi superada, pelo menos na maior parte das práticas culturais modernas ocidentais, e como no exemplo desta própria história aqui escrita e alguns elementos desta permanência: “ela pode ser vista no emprego de métodos exteriores ao objeto, sempre almejando a universalidade; na adoção de divisões de períodos históricos fixos articulados” (GIANNATTASIO, 2011, p. 14) ainda que se reconheça a importância de se reconhecer as dificuldades destas convenções para muitos casos, dentre as quais, o lugar do tonal na história do modal grego, a teoria da história no trabalho, a gênese dos modos gregos, e a música considerada antiga, mas localizada no mundo medieval são alguns momentos. Muito do que se descobriu durante a pesquisa eram pontos que eram levemente tratados de um modo geral, como as questões de lendas sobre o papa Gregório, o canto gregoriano, e como foram associados pelo senso-comum dos músicos na história que sempre é contada sobre os modos gregos, erros históricos, étnico-arqueológicos e geográficos nas atribuições dos

nomes que se deram aos modos gregos por meio de experiências particulares inalcançáveis de sujeitos históricos, nomes e modos gregos com os nomes do passado mal relatados em geral, formando assim, por diversas vezes, por uma necessidade interpretada de se haver estruturas explicativas em narrativa, e música, para compor uma historiografia que não se dissocia do fazer moderno, mas irrompe.

Compreende-se que a linguagem produz o que se é, e que isso exige um domínio cada vez maior do discurso, e este talvez seja o lado mais pós-moderno deste trabalho, assumindo a identidade cultural grega, e não étnica que há neste historiador, e em grande parte da história da música ocidental, assumindo uma representação dos antigos gregos neste fazer, unindo interpretações sobre Homero a este tema, e tantos antigos, ou mesmo medievais, modernos, e, contemporâneos.

Deixe-se isso para lá, pois conservar a história não é uma ordem autoritária, mas entendido como a valorização de tradições num mundo anárquico (sem conotação de ideologias). A única ideologia aqui é a da valorização das tradições de patrimônio cultural, entendendo como importantes para a História. Sempre foram e sempre serão. Grécia, Japão, Índia ou China possuem outra relação com a sua história, e nesse sentido são, portanto, exemplos para o mundo...

Esses direcionamentos do campo historiográfico, seja para fins políticos, ideológicos, ou revolucionários, ofereceram novas possibilidades interpretativas e fomentaram novos métodos para a construção de novas perspectivas sobre o passado (GIANNATTASIO, 2011, p. 16).

A história falaria de modos gregos no sentido de revolução cultural no mundo antigo ou medieval, e o tonal, uma revolução cultural no mundo medieval ou moderno e existem novas revoluções culturais em que não se pode ainda dar toda a conta, contando com a importância em, mais que conservar (no sentido pejorativo de conservador), preservar bem o que ainda faz parte da cultura social e ocidental, desde os gregos mais antigos, como se sabe da história cientificamente cultural, educacional, social, patrimônio cultural da humanidade, etc, etc, etc e etc...

No entanto, há também muitos paradigmas pós-modernos na história dos modos gregos. Sobretudo em como caracterizar sua linguagem. Por matemáticas e pela linguística. A aproximação com a Filosofia e Teoria Literária e da Linguagem, as questões pertinentes na virada linguística, ou mesmo a influência de Nietzsche, ainda que mais de seu trabalho inicial, a história enquanto uma

expressão de uma realidade insuficiente, não apenas histórica, mas o que seria isso para a música, e no que diz respeito a pequenas aproximações com a geografia nos conceitos de escala de uma dimensão real pitagórica que não se consegue atingir a não ser por meio de um discurso transcendente, por vezes próximo com as ciências sociais, sobre questões de estruturalismo e gênero, além da psicologia, com nuances *freudianos*, e o contexto social da musicoterapia, e as pequenas aproximações com questões sociais estéticas, ainda sim, não foi parte aprofundada neste eixo pós-moderno. Também como uma medicina alternativa, e musicoterapia...

As argumentações ficaram bem mais ao plano do sintético, ainda que seja também bem analítico. O objeto foi também interpretado de outras interpretações, uma vez que fundamentado em fontes documentais registradas, que não o passado diretamente, mas interpretações do passado. Ainda que se tenha conseguido interpretações primárias, fontes arqueológicas. Interpretam-se imagens.

Além de uma metalinguagem dos modos gregos, este trabalho aderiu estilos de narrativas, por exemplo, inspirados nos gregos antigos como Homero, Hesíodo, Heródoto, Tucídides, nos pitagóricos, platônicos, kantianos, hegelianos, nietzschianos e muitas outras leituras, quando se encontra o paradoxo de Peter Gay e as relações que devem ser assumidas em termos de arte e de ciência, e claro, de modernidade e pós-modernidade. Questões ligadas aos fenômenos naturais, da utilidade da história para a humanidade, para a cultura humana, os empregos retóricos, a roupagem no método (o método detetivesco), as reflexões e afirmações existenciais no problema do(s) estilo(s), a consciência do ser historiador artista, idealismos, a imanência como método, a liberdade, e hierarquias.

Aqui se procura acurar uma boa liberdade com as palavras, mas preso a fontes para isso. Como é tendência cada vez maior na História. Historiador, por ofício, tem suas pressões em seu trabalho profissional, tem seus fardos e necessita superar a tudo com resultados efetivos. Convencimento, persuasão: obstáculos frente às enormidades dos problemas. Nesse sentido, o historiador pode ser considerado mais autor que o próprio músico, o fotógrafo, o pintor ou um escultor. O autor Gabriel Giannattasio em *Epistemologias da História* fundamenta o conceito de *autor*, por exemplo, em transformações tão caras quanto o são no caso do objeto. Ao longo da história moderna, sobretudo. Nota-se áreas afins, nestes estudos, o que parece somar em esforço científico, e com resultados, efetivamente...

Uma coisa pode se concluir com toda esta história: que o fazer historiográfico pós-moderno deve ser tão ou mais estimulado que o fazer historiográfico moderno, uma vez que este é cada vez mais problemático e demanda uma cultura cada vez mais perdida, e os que sentirem necessidades neste campo, o devem fazer com rigor e esforço que, em uma sociedade com cotidiano cada vez mais acelerado, atrapalham. Mas, talvez, as necessidades no fazer historiográfico pós-moderno sejam tão urgentes quanto, e enriquecendo a gama de variedades a que se dispõe o historiador. Se se fosse aplicar isso na história da música, deveriam-se compreender inovações a práticas musicais de todo tipo que romperam com a música moderna ou a mais antiga. Dessa forma é possível realizar mais tipologias, comportamentos dos grupos sociais, ou até mesmo contextos político-culturais, estudos de caso, análise de partituras, biografias, comunicação e indústria.

Nada mais que palavras, as palavras são palavras, e, se está no embate de um historiador do presente *versus* um historiador do passado, parafraseando G. Giannatásio, que concluiu com críticas ao *raptor da mass media*...

O último capítulo traz uma revisão literária da academia brasileira sobre este tema, e muitas são as fontes dos séculos XX e XXI, e no tocante a *Indústria Cultural*, não se procurou negá-la, mas evitá-la ao máximo, compreendendo que este trabalho possui seu caráter de relevância artística, e comercialmente, há uma série de áscuos dos consumidores, ou mesmo os não consumidores, que tornam a situação delicada e sujeita a discordâncias sempre que se for analisar um estilo ou uma tendência no âmbito mais da moda, não podendo confundir nestes casos que aqui se trata dos modos e não das modas gregas ou não. As modas mudam. Os modos não. Modos gregos estão no Universo. No cotidiano, nas aves, na natureza, no choro de um bebê, na mente de quem pense, e logo exista, e viva, e não deixa de estar em grande parte da “indústria pré-histórica” destes dinossauros em pleno processo de extinção, que são não só as gravadoras, mas toda indústria voltada para a música mercadológica e que visa o lucro, inclusive a Internet e a pirataria, que vivem sua própria Guerra Fria, acima da arte. Isso não significa que a arte não consiga em alguns casos clássicos, afirmar-se, e, consagrar-se para além do próprio *dever*: o querer sempre mais, o não se contentar, o *Sentido da História*... Porque os dinossauros foram extintos há milhares de anos, morrerão...

Ou *Hit and Run*, o *marketing* musical que em elo com a EMI obteve grande força no passado com longevidade, ou as exploração das bandas que foram

abduzidas pelo canal de videoclipes HV1 e um negócio lucrativo, o acordo de 7 discos, que eram contratos que fixavam um trabalho de longa duração, carreira, com suas condições questionáveis, e questões ocultas, a cultura *pop* ou própria Music Television, ou MTV, e outros polos mercadológicos grandes que pederam sua expressividade no passado, embora tenham deixado uma cultura vasta, que muitos consideram em grande parte uma espécie de lixo comercial, salvo exceções, e outras feras estão a surgir, crescer, enfraquecer ou se extinguir, em um mercado de oscilações, altas e baixas, e as novas mídias que tornam a obsolescência material uma perda para os valores artísticos em muitos casos, em detrimento do lucro capitalista, o que o torna inimigo número um da arte: é grotesco, vertiginoso, causa náuseas. Há arte em muitas músicas da indústria cultural, mas ela contribui, na visão crítica, com seu empobrecer artístico, por um ponto de vista da arte pela arte, visto clássico.

CAPÍTULO 5

O MODALISMO GREGO NO SÉCULO XX, OUTRAS PERSPECTIVAS

Tal como acontece em todas as áreas da cultura, a música ocidental também teve os seus antecedentes – na Grécia Clássica. Como consequência de tão variadas liturgias, surgiu o perigo de se romper a unidade da igreja e a necessidade de fixar um canto unificado para todo o seu âmbito. A teoria da origem desta tendência unificadora surge com São Gregório, o Magno, que ocupou o pontificado desde 560 até 604 dentre investigadores da Idade Média. No caso da música naqueles tempos, existe a ausência de manifestações concretas documentadas o que não impediu que viessem de encontro uma notícia, de seus fundamentos e outras referências teóricas, e os depoimentos musicais são mínimos e os índices sobre os seus sistemas de organização dos sons e sua aplicabilidade chegaram, o que demonstram, evidentemente, a importância que se concedeu à música, tanto como ciência, como sendo parte integrante da vida social e das suas atividades culturais. Essa é a superestrutura da música, reflexa da própria sociedade. Evidencia-se Lévi-Strauss em José Miguel Wisnick para reforçar perspectiva antropológica, estruturalista, como ela é na cultura oral, inclusive, pois.¹⁵

Defende que música e mito possuem um espelhamento, e o mito está nos modos gregos. Conforme José Miguel Wisnick, “é necessário situar o momento histórico preciso em que essa simetria vigora (...) esse momento é, para Lévi-Strauss, o do nascimento do tonalismo e da invenção da *fuga*. Com a música tonal, o discurso musical incorpora a estrutura da narrativa mítica”, (WISNICK, 2002, p. 162). Wisnick cita o antropólogo: ““Na verdade, foi só quando o pensamento mitológico, não digo se dissipou ou desapareceu, mas passou para o segundo plano no pensamento ocidental da Renascença e do século XVII (...) e, principalmente dos séculos XVIII e XIX””, (WISNICK, 2002, p. 162). Transformações, Wisnick pontua, se deram na linguagem teórica e na constituição de seus códigos, e na prática efetiva da música, mudanças na estrutura. A superestrutura (ou seja, os modos gregos) permanece. Bem oculta. Visualiza-se assim uma estrutura de média e longa duração, e outra de longuíssima duração, que seria a própria superestrutura. Não

¹⁵ *Mito e significado*, de Lévi-Strauss, trata de modos gregos, na página 68.

nos termos de sonatas como fora para Hegel, mas mais para cantochão e solo, e polifonias e antífonas, madrigais e cantatas, prelúdios e tocatas, e outras dialéticas...

Inicia-se, portanto, o estudo da academia brasileira de modal grego.

Alain Daniélou, segundo Wisnick, foi um ideólogo do modalismo *versus* o tonalismo. Porém não se entrará nestes méritos, pois como se vê nas metodologias bem sucedidas de historiadores da *História Cultural Francesa*, dentre os quais, Roger Chartier, não se deve levar estas oposições com extrema rigidez. São estéticas e linguagens que até mesmo podem se completar, e não apenas se opor, o que seria uma limitação, tal qual foi nos conceitos de cultura popular e cultura erudita. Claude Debussy, um músico e compositor, pós-moderno, de muito prestígio, e citado por Wisnick, é um bom exemplo de como os modos, e neste caso, não só os gregos, mas os de outros povos étnicos, sobretudo, orientais, se combinaram com minimalismo na “Feira Mundial de Paris, por ocasião do Centenário da Revolução Francesa”. (WISNICK, 2002, p. 97). (Ele, e Daniélou, são franceses)...

Diogo Mesti é um filósofo da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) que possui vários bons artigos, sobretudo, na área da Filosofia, sobre os modos gregos e temas afins. Este conteúdo está em forma de sugestão, pois tratou do ethos grego nos modos musicais, e este assunto já foi delimitado aqui. No entanto, Mesti faz sugestão de outro artigo, de Roosevelt Rocha, da Universidade de Campinas (UNICAMP) e UFPR, que é uma introdução à teoria musical a partir da antiguidade clássica, aparentemente, o melhor conteúdo da academia brasileira sobre o tema, e que trará imagens em anexo e para acessar o conteúdo pela *Internet*. Pelo problema do detalhismo, algumas abordagens aqui ficaram de fora, complementam este trabalho de forma que não fique extenso. Ele será finalizador...

O tonal por ser mítico, se tornou mercadológico, e os modos ocultos dentro dele, “*Mito e Música*”, (STRAUSS, 1979, p. 67-77). O termo modal foi cunhado pela primeira vez por esse antropólogo, segundo Wisnick, e não abrange apenas os modos gregos, mas, dentre outros: chineses, japoneses, africanos, ameríndios, árabes, indianos, oceaníacos, ciganos, exóticos, pós-modernos, e etc...

É interessante frisar que alguns modos polifônicos do Gabão, na África, e de Bali, na Indonésia, foram tombados pelo patrimônio cultural da humanidade, como uma tradição imaterial não transformada, e bastante preservada.

Refletir os modos gregos na música brasileira é uma proposta, mas deve ser encarada como um desafio. Visto que o estudo dos modos gregos é algo

que, popularmente, nem sempre é tratado com a devida seriedade e trata-se de um verdadeiro exercício detetivesco, onde os pormenores são as pistas para a formulação de hipóteses, que minuciosamente se transformam em teorias indiciárias, e consistem em sintomas culturais complexos na sinfonia filosófica. Parte do pré-projeto desta pesquisa demonstrada numa conferência, do III Eneimagem, *Encontro Nacional de Estudos da Imagem*, um estudo dos modos gregos, em parte significativa do repertório de Adoniran Barbosa, concluiu uma pesquisa anterior. Aqui, os ensaios do historiador Carlo Ginzburg, sobretudo “*Sinais*”, contido, nomeado e ilustrado no frontispício por “*Mitos, Emblemas e Sinais*”, se norteiam por um problema de método no campo da arte em que delata a iconologia e a iconografia em crise. Abrindo caminho para esta abordagem, quando apresenta claramente o *método indiciário* nas incursões à psicanálise, que relaciona Morelli e Freud a Sherlock Holmes, quando se atribui ao historiador o papel de “caçador de índices”: “O conhecedor de arte é comparável ao detetive que descobre o autor do crime (do quadro) baseado em indícios imperceptíveis para a maioria” (GINZBURG, 1998, p. 145). Este método foi bem sucedido em pesquisas antes. Este historiador que escreve esta dissertação, quando concluiu seu curso de graduação em História pela Universidade Estadual de Londrina, conseguiu alguns resultados exclamativos. A data verdadeira de nascimento de Adoniran Barbosa, e, por consequência, as datas corretas das comemorações de seus centenários, negligenciadas nas abordagens historicamente difundidas de forma ampla, o que gerou certa repercussão acadêmica e a doação dos resultados ao Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). A historiografia brasileira relata um “dia chuvoso em Valinhos, em 1910”, a “única parteira da cidade”, e outros detalhes, por outro lado, negligenciou o detalhe mais importante, a confissão de Adoniran no Programa *Ensaio* da Tv Cultura, que relatou que nasceu em 1912 e explicitou os motivos da confusão generalizada. Apesar de ser um detalhe sutil, pela fala rápida, não é imperceptível, e por essa razão considerável de suma importância, mas que faz parte de uma pesquisa já acabada, que pode ser encontrada no IPHAN. Descoberta outra, é mais velada e possui a distância da tradição de raízes muito profundas, da qual se deu continuidade com outros ícones da história da música popular brasileira: trata de identificar melodias originais em *Trem das Onze*, diferenciando o autor dos interpretes em suas execuções e interpretações, respectivamente. Pois no detalhe de uma nota só (sem ironia ao grande Vinícius de

Morais), dissocia-se obras verdadeiras de falsas em Adoniran, o autor, e Demônios da Garoa e outros, interpretes, nesta mesma célebre composição. É preciso compreender que esse estudo se fez importante neste caso, o de Adoniran Barbosa, e revelou pontos nunca antes abordados no estudo dos modos gregos da música brasileira, e também em se tratando de Adoniran Barbosa, quando se vislumbrarão os detalhes de uma rica obra negligenciada nos estudos de modos gregos. Os resultados são evidências, a constatação do trabalho modal grego em sambas de Adoniran é complexa, sobretudo porque não se prende exclusivamente aos modos gregos em toda sua obra, como nas canções como *Saudosa Maloca*, o que poderia sugerir dividir seu repertório em “lado A” e “lado B”. Nesses casos, as confusões podem se apresentar das formas mais diversas, inúmeras interpretações distintas podem surgir, estilos completamente diversos podem vir a se tornar semelhantes, e é preciso ter cuidado. Além de modos arábicos, ciganos, exóticos identificados, há o tonal, o cromatismo, e a sapiência enarmônica, e, não só modos gregos, portanto...

O método indiciário de Ginzburg se baseia muito na psicanálise, e que aqui será tratada como psicanálise musicológica. Toda a problemática que será trazida à tona por Ginzburg gira em torno de uma série de trabalhos detetivescos. Começando pelo de Ginzburg que faz incríveis descobertas documentais com precisão de cronologia, ao supervisionar os trabalhos detetivescos de Freud, que por sua vez se mostra fã de um crítico e especialista de arte que usava um pseudônimo russo, mas era na verdade italiano: Morelli. Freud se inspirou nele para sua posterior abordagem extensa à psicanálise, na forma como Morelli trata o que Ginzburg chamou de método interpretativo dos resíduos e dados marginais, que foram comparados ao antiquíssimo, para não dizer pré-histórico, conhecimento venatório, porque são detalhes tão sutis que fizeram a diferença no trabalho, por sua vez, detetivesco no campo da arte, que conseguiu aniquilar métodos limitados e insuficientes que trabalharam no campo dos emblemas, dos mitos e das simbologias concretas ao passo que esse conhecimento negligenciava os detalhes que se apresentaram muito mais contundentes em termos de arte para definir os artistas de suas respectivas obras. Ora, uma contribuição feroz para os artistas, os museus, e uma série de disciplinas, dentre elas, a História, que tratam diretamente da semiótica. No trabalho sobre a musicalidade de Adoniran Barbosa, poderá se perceber exatamente isso, como os detalhes apresentados estão a sugerir novas reflexões sobre a carga simbólica, praticamente mítica, com que tem se trabalhado

as questões de sua música, trajetória, obra, e, o mais importante, o espaço narrativo que compõe a cidade de São Paulo. Foi essa “caça” empreendida, fornecedora de dados marginais negligenciados, de suma importância aqui neste trabalho também. Pois na história da música, o elemento da música, propriamente dita, não pode ser encarado como trivial, baixo, ou descreditado, ainda que perdure esta realidade cultural e social dentre historiadores. O método se faz claro: “pistas talvez infinitesimais permitem captar uma realidade mais profunda, de outra forma inatingível. Pistas: mais precisamente sintomas (no caso de Freud), indícios (no caso de Sherlock Holmes), signos pictóricos (no caso de Morelli).” (GINZBURG, 1998, p. 150). Aqui, chame-se de *modos musicais gregos* as pistas que foram legadas quase que oralmente de geração a geração há milênios. Ainda que existam referências concretas em domínio de antiquíssimas escolas de tradição gregoriana, que vieram ao caso neste trabalho, pelas dificuldades que o próprio problema iria impor. Noutros detalhes, voltar-se-iam com maior atenção aqui, quase totalmente esgotados, quiçá.

O problema musical proposto é muito mais complexo do que venha a se pensar nesse âmbito da periculosidade dos enganos, visto que a tradição legada é deformada, confundida, mal interpretada. Modos gregos milenares que dão exatidões de origem discutíveis. Mas que ao longo do tempo se mesclaram numa panaceia musical que dificulta, em muito, entrever os limites de um e outro. Assim, a aparência do material é de pistas muito antigas, para que se trabalhe e inter-relacione com outras pistas, históricas, culturais, que propõem uma dificuldade imensa de trabalho reconhecida inclusive na área da música e musicologia, até pela pouca abordagem realizada neste âmbito. Ginzburg explica como nos detalhes, um tipo de trabalho de “caçador”, como esse, pode ser revelador e ilustrativo: “talvez a própria ideia de narração [...] tenha nascido pela primeira vez numa sociedade de caçadores, a partir da experiência da decifração das pistas [...] O caçador teria sido o primeiro” a narrar uma história “porque era o único capaz de ler, nas pistas mudas (se não imperceptíveis) deixadas pela presa, uma série coerente de eventos” (GINZBURG, 1998, p. 152). E aqui se justifica também a necessidade de se ler as pistas de forma coerente, por mais difíceis que se apresentem. Um exercício de longa paciência. Os modos arábicos (comparado às escalas maiores e menores, modernas), quando se fogem ao andamento iniciado, nos modos gregos, por exemplo, coincidem com outros estilos que floresceram na Grécia, como o *sirtaki*, o *kolamatinós*, o *bouziks*, e a *raphsodia*, dentre outros. Entrementes, nem tratou-se

dos modos do extremo oriente, chineses, exóticos, ciganos e outros mais. E mesmo os modos gregos, em alguns pontos, coincidem com modos gerados em outros continentes, gerando modos afros, latinos e indígenas. Portanto são vastas as possibilidades de equívocos nessa área. Um estudo cuidadoso foi exercido para estes aspectos recortando o objeto apenas do modal grego, e nesse sentido, tomando-se esses cuidados. Sobre o método para demonstração dos dados verificados ou é a execução do violão, ou do aparelho afinador criptográfico de doze notas, na defesa, por ser a forma mais simples e eficaz encontrada, em caso da necessidade de se verificar ao relacionar o estudo de modalismo grego nas imagens, na música brasileira em forma de outras pistas na investigação que se interpretarem como necessárias. Para se ter uma ideia das confusões que podem existir nesse âmbito, tome-se como exemplo as colocações sobre a amplitude do problema exposto, e a abrangência, por Sérgio Paulo Ribeiro de Freitas, neste texto:

Os compositores eruditos do século XX inauguraram um *sétimo* campo de teorias e práticas modais. Do início dos anos de 1960, o estudo teórico do compositor norte-americano Vincent Persichetti (1915-1987) é um marco que pode representar essa abordagem ao *modal* que surge *depois da tonalidade*. Persichetti (1985, p. 29-41) elenca uma série de compositores do norte (Debussy, Respighi, Satie, Sibelius, Britten, Milhaud, Bartók, Hindemith, Ravel, Stravinsky, etc.) e uma listagem de obras significativas que – associadas às *escrituras dórica, frigia, lídia, mixolídia*, etc. e também às chamadas *escalas sintéticas 8* – introduziram no repertório de concerto do século XX toda uma nova gama de sonoridades onde o *modal* reencontra autonomia, se reinventando como sistema emancipado e independente da *esgotada* tonalidade harmônica. Tanto como fenômeno de arte moderna – onde o *modalismo* pode ser visto como mais um dos *ismos* do século XX –, quanto como contribuição teórica e técnica, esse campo se fez notar nas práticas teóricas da música popular e também na sua produção artística. 9 Assim, também nos ambientes da música popular, quando falamos dos *modos dórico, frígio, eólio*, etc., podemos estar tratando não dos modos litúrgicos da era medieval-renascentista e nem tão pouco dos funcionalizados *modos* dos acordes da tonalidade harmônica, mas sim dessa concepção *modal pós-tonal* que propõe chamar os *modos* de *coleções diatônicas*.” (FREITAS, 2008, p. 4). Para ir concluindo esse breve mapeamento, parafraseando Williams (2007, p. 391), podemos dizer que, o que quer que seja, o *modal não é um conceito homogêneo, puro e estático que se define e se sustenta sozinho*. O *modal* é parte de um conjunto mais amplo, sua compreensão depende de diferenciações (históricas, geográficas, de gêneros, estilos, etc.) das diversas concepções teóricas e realizações artísticas que, agrupadas a partir de suas tradições, relações sociais e dos seus valores culturais, com incontestável direito e segurança, expressam sentidos alternativos e muito diferentes. Consagrados e

inevitáveis os nomes gregos (e suas misturas) se movem com muita facilidade cheios de uma certeza que espalha a confusão ainda mais. 16 Os termos *dórico*, *frígio*, *mixelídio*, *escala simétrica*, *eólio b5*, *lídio b7*, etc., são palavras-chave que abrem mundos, e por isso devem ser observados dentro da densidade de seu contexto específico para que possamos usá-los com seriedade” (FREITAS, 2008, p. 6, 7). O apego aos nomes gregos – *dórico*, *frígio*, *lídio*, etc. – é evocativo e nos remete ao mito da origem ideal, à força que tem aquilo que herdamos e conservamos em alta estima desde o berço da civilização. O que não é propriamente uma *verdade histórica*, já que de grego esses modos só conservam o nome e a ideia primária de uma organização das escalas. Mas é uma *verdade historicamente emblemática* de algo valioso que é reconhecido como legítimo e profundamente arraigado à concepção ocidental (sempre ocidentalizante) do que seja a sua música. Na teoria da música popular tais nomes gregos podem ainda carregar algo desse valor evocativo, um direito de pertencimento ao núcleo forte da tradição ocidental, mas servem também para assinalar um outro tipo de valor igualmente legítimo decorrente da ocidentalização. Aqui os rótulos gregos evidenciam também a mistura e a transformação que se observa em termos como *lídio b7*, *eólio com 5ª diminuta*, etc. *Modos novos* que, conservando algo das *antigas ordens*, recebem novos usos e significados. (FREITAS, 2008, p. 2).

Conforme a autora Isabel C. Maciel Flauzino, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Hélio Sena ex-professor da UNI-RIO da disciplina *Estrutura da música modal grega* fala sobre os modos gregos na formação do músico. Considera Sena, como essencial, o ensino de modos gregos na formação do músico. Para ele, é um tipo de música que envolve sempre os alunos em processos criativos e existe uma falta de criatividade quando o músico fica restrito ao modo maior e menor tonal. O autor reflete o quão impressionante pode ser trabalhar modos gregos com os alunos e como eles começam a desenvolver: eles deslanchariam muito mais maravilhosamente em práticas surpreendentes e isto deflagra na mente deles uma perspectiva melódica e harmônica que, segundo ele, não daria para descrever como a “coisa” é tão forte. Eles ficam deslumbrados com algum diferencial místico e isso traria ainda, segundo ele, de um conteúdo, uma substância muito grande para um trabalho de criação e renovação da música. Para Sena é inconcebível deixar de fora este estudo para uma formação de qualidade do músico. Quando se entra atentamente na história da música ocidental há provas de que boa parte da produção musical é modal grega, e Sena vai além, pressupondo que a música pode ter nascido modal grega, e que na atualidade permanece a prática em compositores que se utilizam deste recurso no processo de criação, seja no uso do pensamento modal grego de forma teórica na questão melódica e

harmônica, seja até mesmo na utilização de melodias modais gregas dentro de uma música tonal, numa belíssima e agradável forma de harmonização. Segundo Sena, os resultados são sempre renovadores, surpreendentes, causam euforia, harmonizam qualquer ambiente, deixam as pessoas mais sensíveis, servem de um belo entretenimento, é a sua pedagogia. Sem dúvida, é um estímulo de impulso vital.

Flauzino conceitua que o termo modo é originário da palavra *modus* em latim que tem como significado medida, “padrão, maneira e estabelece a relação de disposição de tons, e semitons, ou quartos de tom em uma escala”. (FARIA, Apostila, 2007). “Hélio Sena desenvolve de forma mais detalhada uma possível conceituação do sistema modal grego e destaca os elementos que marcam as diferenças entre modalismo e tonalismo” (FLAUZINO, 2008, p. 29). A autora acrescenta que “definir modalismo é muito complexo porque seria definir a própria música ou pelo menos noventa por cento daquilo que faz a música” (FLAUZINO, 2008, p. 29). Operacional, hoje se trabalha o legado na facilitação da identificação, sobretudo em sala de aula, numa relação entre aluno e professor, ou no pesquisador, em que se exercita a detecção de escalas, modelos enquadrados, sistemas teóricos. Duas perspectivas, então, se dão na pedagogia, na prática musical e na pesquisa histórica sobre esta *epistème* teórica. Devem ser destacadas:

[...] a organização de sons por altura num sistema de atração em torno de um centro tonal. Se os sons se organizam por altura em torno de um centro tonal e dentro desta organização, existe um sistema de atração entre os sons, uma certa hierarquia” (FLAUZINO, 2008, p. 29). Esta perspectiva alia o tonal ao modal grego. “A segunda concepção seria uma definição histórica. Em que chamaríamos o modo de algo oposto à tonalidade [...] (FLAUZINO, 2008, p. 29).

Conforme esmiuçado, territorializado, conceituado, e/ou esboçado...

Já o tonalismo, segundo a autora, “surgiu como uma espécie de exacerbação da percepção de tônica e da sensível que já existia nos modos” (FLAUZINO, 2008, p. 29). E nesse sentido, a autora cita entrevista com Helio Sena:

Em alguns de maneira muito fraca em outros de maneira mais acentuada. E esta percepção da atração da sensível para a fundamental influiu de tal maneira na linguagem musical que passou a ser um elemento básico da expressão por volta de 1500 a 1550 a 1600. A percepção do pessoal da Europa se tornou cada vez mais aguçada para esta questão da atração e resolução. E para isso o

modo maior e menor serviram muito bem, criaram até o modo menor harmônico que não existia naquela época, mas botaram uma sensível deram uma ajeitada, de modo a fazer com o modo menor algo parecido com o modo maior. E aí veio uma série de comportamentos que são tipicamente tonais. Como, por exemplo, a cadência autêntica dominante – tônica, cromatização de todos os graus que chamamos de modulação por diversos graus através de sensíveis que se resolvem. Há um desenvolvimento da melodia que é direcionado para a projeção à distância, ou seja, como resultado a pessoa começa a trabalhar aqui com a linha melódica, mas já percebendo lá longe onde ela vai resolver. Ou seja, uma série de dados apareceu como, por exemplo, a frequência de terças paralelas, a cromatização geral do sistema que foi integrando a tônica inicial, uma série de tônicas secundárias, mas subordinada a tonalidade principal. Outro aspecto a salientar o início da formação das grandes estruturas, as sinfonias, os concertos, as fugas na época da polifonia, mas com esta concepção de não perder o centro tonal. Isto caracterizou a tonalidade que existe até hoje e continua vigorando por aí. E o modo que era generalizado nesta época, na prática até 1500 que se fazia música relativamente mais solta, menos presa a centralização o que permitia o pensamento melódico de uma certa maneira flutuar e deixar indefinido para onde veio para onde vai. (Sena, entrevista, 23/10/2008) (FLAUZINO, 2008, p. 29).

Portanto, esse estudo não é uma verdade absoluta, mas um ângulo de ver ou ouvir as músicas, músicas estas que podem ser vistas de muitos ângulos diferentes. O método indiciário é a minúcia dos detalhes por motivos que são esclarecidos no trabalho das fontes. Fornece interpretações psicanalíticas aqui sugeridas, se baseiam muito na sensibilidade cultural, histórica e musical, pois inter-relacionam diversos estudos de teoria musical, aplicabilidade musical modal grega, e com todos os problemas que a história costuma propor e essas foram as bases das investigações. Portanto, nada é definitivo, e novas reformulações e interpretações no que se refere aos modos gregos interpretados na história são possíveis através da semiótica, diferentes sensibilidades, e outros fatores imprevisíveis. Não obstante, o que se aponta é um problema de método do direcionamento dado ao estudo do modalismo no Brasil, e algumas negligências. Por exemplo, Adoniran Barbosa foi completamente negligenciado em qualquer abordagem, visto que as abordagens estão, preferencialmente, voltadas para ritmos nordestinos que muitos estudos historicizaram. A tradição antiga, concebida e detectada em modos gregos gerados no Brasil, não são uma exclusividade do povo nordestino, e Adoniran Barbosa é um caso urgente de inclusão ao patamar, das obras e autores, reconhecido nos usos evocativos das tradições antigas na música. Bem como Dilermano Reis, ou Dino 7 cordas, que popularizou a modalidade dos modos gregos, na época de ouro do

samba e do choro, além de Raphael Rabelo, Baden Powell e muitos outros que se equipararam aos espanhóis Francisco Tarrega e Paco de Lucia, o mais antigo e o mais recente, respectivamente, produtores de um verdadeiro estudo modal e tonal, etc. no violão. Flamenco. Em toda essa dinâmica metódica problematizada, surge como relevante a abordagem das questões de testemunhos críticos a obras de arte renascentistas com referências clássicas, sobretudo, nas pinturas, no segundo capítulo de *Mitos, Emblemas e Sinais*, de Carlo Ginzburg, que podem ser muito bem reaproveitadas neste caso, o da arte, em sua teoria histórica, cultural, social, política, religiosa, antropológica, filosófica, geográfica e etc. No universo da arte, em face aos conceitos culturais e antropológicos (ou quase) como Wind pondera em Ginzburg no trabalho manual que oferece vasculhar a historiografia de Warburg a Gombrich, Saxl e outros discípulos, servem a modos associativos como base teórica das noções que propõe o problema no âmbito das contradições entre cristianismo e paganismo, Deus e Fortuna, e a questão da problemática dos textos mal revisitados de Boécio. Teoricamente, são apresentados Burckhardt na epistemologia do renascimento do indivíduo, com Nietzsche enfatizando Dionísio na antiguidade e Usener, que trata da luta entre Oriente e Ocidente, entre Alexandria e Atenas, a “coerção e liberdade” (GINZBURG, 1998, p. 49). São diversos conceitos na arte, análogos. Por exemplo...

Ginzburg desenvolve sobre o problema do “*Pathosformeln*”. A palavra tem raiz grega, remete a patético, mas na filologia assume sentido mais amplo, de “andarilho”, do bem, além de Panofsky e as questões da língua, tudo culmina na discussão gerada sobre a “situação geral” (GINZBURG, 1998, p. 51) da cultura européia, nos finais do século XIX, e, já no início do século XX, e algo mais...

Em Garin, o problema aparece como crise geral, sistêmica e filosófica, provocada pelas ciências humanas concretas, filologicamente negligenciáveis por recusarem pressupostos, visto que, para o próprio Ginzburg, a filologia é um estudo puramente feito por pressupostos, quando é apresentada a problemática da precisão. Ginzburg ressalta que não é opor filósofos a historiadores o “x” do problema, mas apresentar problemas da “tradição clássica” desde o século XVI nos âmbitos políticos e religiosos. A maior questão revelada é como a mentalidade renascentista se apodera no campo mítico do clássico e da universalidade na sua vinculação temporal, em linha contínua, em função da verdade. O que revela que, nesse período, já havia problemas semelhantes aos propostos hoje – na arte comparativista – e mais uma série de exemplos já foi dada.

A simbologia ecoa os mitos legados como “testemunhos” e eis o problema perseguido pelo autor. Como se transmitem os símbolos enquanto testemunhos de estados de ânimo e aspectos das profundezas das emoções humanas que estão tão sujeitos a diacronias. É detectado o ímpeto moralista de Saxl na substituição de Newton por Descartes na formulação mítica da verdade. Isso tudo é o desembocar de Burckhardt em Warburg, ou da história da arte na cultura, “*kulturwissenschaft*” [teoria da cultura]. Aqui está o mote da sincronização dos trabalhos de estudos *ethomodais gregos* na música brasileira – com o trabalho do capítulo referido a Ginzburg – se existem alusões veladas na pintura ou na literatura, por exemplo, as perguntas são: como na música isso é dado? Como proceder no imagético mítico musical e suas figuras simbólicas transmitidas? Que evocações podem promover? Como existe um elo estreito entre arte, poder e religião? As análises iconográficas, para Ginzburg, não se isentam de falha, por maior erudição que seja. O estudo do modalismo grego no Brasil se voltou tão fortemente ao Nordeste, e com razão, pela riqueza cultural, mas não é possível nesse sentido negligenciar São Paulo ou Rio de Janeiro, ou o barroco mineiro, etc. com uma música tão rica quanto, em face de outros gigantes: Luiz Gonzaga e outros. Esse é o caráter de ambiguidade de qualquer figuração existente, arte figurativa, descrição formal, diferente de Gombrich que trabalha a arte com passagens evangélicas, fenomênicas, e pré-iconográficas. Panofsky fala em “camada última essencial” (GINZBURG, 1998, p. 67) a ser penetrada para a compreensão da totalidade da emanção a iluminar, por exemplo, todos os documentos musicográficos brasileiros.

Nesse ponto, “o querer artístico hegeliano”, “*kunstwollen*”, não se trata de psicologia individual, mas fenômeno paralelo, artístico. As intenções do artista são paralelas a sua obra, pois ela é inabalável, por assim dizer. Claro, que as pistas testemunhais, são elementares para tecer o paralelo, e até mesmo destacar possíveis falhas ou contradições externas. Sua obra registra algum fenômeno alheio às suas próprias interpretações. A obra fala por si só em sentido essencial a que modo? A problematização complexa é trazida por Ginzburg em Gombrich “entre a descoberta da perspectiva linear e o nascimento da dimensão histórica através da nova relação com a antiguidade, instaurada pelo renascimento” (GINZBURG, 1998, p. 73). Os povos do Paraná, o Sul, o pantaneiro, o do cerrado e o Norte, têm música!

Na polêmica, surge à tona Michelangelo, a constatação de estilismos e hábitos técnicos como sintomas da personalidade do artista. Portanto, falar em

modos gregos, gregorianos, litúrgicos, profanos, modernos, etc. é preciso levar em consideração, seriamente, o debate entre teoria da história, teoria da arte, teoria da história da arte, é a micro-história de Ginzburg, regional. O que não exclui a música, tão pouco a sociologia, na teoria da história social da arte inclusas as artes visuais:

[...] (observa ainda Gombrich) de que “as artes visuais oferecem o caminho mais curto para a mentalidade de civilizações que, de outro modo, permaneceriam inacessíveis a nós”. Essa advertência retorna – junto com seu correlato contra *pysiogonomic Fallacy*” – [...] E Huizinga; acrescentamos, deveria estar bem consciente disso, por confessar que foi induzido a escrever *O Declínio da Idade Média* pelo “desejo de conhecer um pouco melhor a arte dos van Eyck e de seus sucessores, em estreita relação com a vida daquela época” exceto por inserir Jan van Eyck, entrando num típico círculo vicioso, entre as fontes privilegiadas, por ter “espelhado o espírito daqueles tempos de modo exemplar” [...] (GINZBURG, 1998, p. 77).

A conclusão é a advertência de “considerar os estilos do passado” como “mera expressão de época, raça ou situação de classe”, mas à advertência de Gombrich, Ginzburg adverte os pressupostos ideológicos, contidos grifos do autor autor. Contrastante é a ligação de Saxl a atribuições positivistas a Warburg da dificuldade de diplomacia entre história da arte e outros campos: Política, religião, literatura, filosofia (que são ramos da História, e a própria História da Arte, distante).

O mais importante é ver o estilo artístico como forte indicador de transformações sociais ou culturais. Nesse ponto, é fundamental destacar o estudo de modalismos gregos no Brasil e muitas outras estéticas geo-étnicas que existem...

Ao tratar da obra de Rafael contida no Gabinete das assinaturas, é proposta uma reflexão sobre qual significado alegórico de Apolo e Mársias existiriam por trás das figuras, e encontraram-se interpretações antagônicas (o mal entendido do banquete platônico). Teologia poética de inspiração divina de Apolo para Dante, ou martírio de Mársias? Sem dúvida, interpretações com falhas, dentre as quais, filológicas, iconográficas, e que não condizem à obra por si própria apresentada, a modo ilustrativo, do primeiro canto do *Paraíso*. Eis o mistério pagão. A chave da problemática da imagem está no observador, em parte, no limite entre semelhança e a verdade, e na ambiguidade das leituras, que forçam, não escolhas: interpretação:

“Para Gombrich, afirmar que a arte tem uma história, significa simplesmente ressaltar que as várias manifestações artísticas não são expressões sem relações entre si, mas anéis de uma tradição” (GINZBURG, 1998, p. 86).

Não deveria se deixar de incluir alguns grandes artistas midiáticos brasileiros que tem em seu repertório muitos modos gregos trabalhados. É o caso de Zé Ramalho, Alceu Valença, Geraldo Azevedo e tantos outros. Inclusive algumas letras das músicas falam da cultura e histórias gregas, como, por exemplo, *Mulher Nova, Bonita e Carinhosa*, de Zé Ramalho. E outras. O grupo de Rock, *Titãs* com sua roupagem mitológica no nome da banda e na atitude engajada, com uma música sempre pós-moderna, Renato Russo, da banda de rock de Brasília, *Legião Urbana*, no *acústico MTV*, anuncia um “fado grego”. Em seguida o violonista e guitarrista Dado Villa-Lobos executa a introdução de *Índios* em modos gregos. Na música raiz do sertanejo, os modos gregos têm sua apologia maior no ponteio de viola e violão, além da sanfona. Além deles, os sertanejos Xangai e Elomar são reconhecidos pela academia brasileira como bastante reprodutores de modos gregos, cantam algumas letras sobre os gregos, tal qual *Estampas de Eucalol*, que relata uma antiga coleção de sabontes de hotel. Além disso, se assemelham com a poética trovadoresca, e são também tonais, formaram o grupo *Cantoria*, em que Vital Farias é o maestro, Xangai e Elomar os mais cantadores modais gregos, e Geraldo Azevedo é o modal grego, arábico e tonal. Mas é claro que a música brasileira é muito tonal, por exemplo, com a bossa nova, com a maioria dos estilos jovens, o que havia de mais modal grego, já é antigo para hoje, por exemplo, baixarias de violão de 7 cordas do choro, do samba, ponteio de viola, sanfona, flautas, e, claro, até a guitarra do tropicalismo aliada a foles no estilo universitário, em forró ou sertanejo, e claro, o violão é sempre presente. Mas isso pode ocorrer até mesmo no Rock. Um exemplo de música seria *Milonga do Xeque Mate*, de Humberto Gessinger, baixista e vocalista do grupo sulista Engenheiros do Hawaii. Claro que dentre tantos ícones, muitos outros ficam esquecidos, e outros muito mais, ou foram menos lembrados. O problema maior talvez nem seria este neste caso. O que dizer dos verdadeiros anônimos? Dos mais coletivos e menos protagonistas aos mais estrelas, no entanto, se essa obra não muda a realidade e o mundo, pelo menos confere dedicação e testemunho de grande parte do que é o universo que esses músicos, sobretudo os menos valorizados, estão bem inseridos.

Sobre mais estudos brasileiros, segundo Najat Nasser, da Unicamp:

A harmonia lídia, como Platão descreve na *República*, era plangente, favorecia as situações trágicas, e era a adequada para expressar os

trenos e lamentos, que segundo Plutarco, foi rejeitada por Platão por possuir uma afinação aguda. Foi inicialmente utilizada para compor dirges. Seu *ethos* era triste, e poderia induzir a embriaguez, a moleza e a preguiça. Portanto, era totalmente inadequada para ser utilizada no estado grego. "A lídia e a lídia tensa (...) devem ser suprimidas (...) porque não são apropriadas para mulheres de mediana condição, quanto mais para homens (...) Tampouco há coisas que seja menos apropriada para os guardiões que a embriaguez, a moleza, e a preguiça (...) e teriam elas alguma utilidade para um público de guerreiros? (NASSER, 1997, p.12).

Já o modo *mixolídio*, modo grego nodal nesse estudo e estudos de modos gregos voltados para as músicas típicas nordestinas, se contrapõe à fuga da lógica modal nas músicas que realçam menos tristezas, e mais alegrias diversas de viver, é muito recorrente de maneira bem simples em suas músicas de tonalidade maior, onde o efeito trágico pode ser amenizado. Ainda que estejam lá em Adoniran Barbosa, são situações muito cômicas, e se faz de formas bem simples, com muita poesia, o que com certeza contribuiu muito para o seu sucesso, pois o povo assimilou e compartilharam de seus sentimentos, nobres, humildes. Aqui o trágico é inevitavelmente cômico. Refere-se a audições de estudo praticadas e comprovadas empiricamente, com cálculos das combinatórias dos modos em variados tons, que trataram de verificação e canções mixolídias: *Tiro ao Álvaro*, *Samba do Arnesto*, *As Mariposas*, *Um Samba no Bixiga*, *Trem das Onze* e outras nessa mesma linha melódica. Todas restritas ao *mixolídio* de forma que este é o único modo possível a se restringir sem que se “vaze” para outros modos em quase totalidade (exceção no “cais cais cais” de *Trem das Onze* e a nota da palavra “sou” no verso “sou filho único, tenho minha casa pra olhar”, alterações por conta dos Demônios da Garoa e que Adoniran incorporou). E se forem executados em qualquer outro modo grego (no violão, por método, senão os modos poderiam ser nomeados de forma diferente em instrumentos diferentes) não seria possível restringir-se a um só modo. E com aplicação aceitável ao modo *dórico* em diversos arranjos, pois se combinados, exprimem dignidade, como comprova alguns estudiosos da área musical. É digno de se contemplar esse detalhe porque, nestes casos, Adoniran pode ser legitimamente comparável, no uso do *mixolídio*, ao nível de Luiz Gonzaga (Asa Branca, sobretudo este clássico muito abordado em diversos estudos), na forma de usar os modos. Para não ficar apenas neste exemplo, o solo de guitarra de *Anunciação*, é um *mixolídio* e já foi referido como tal na academia brasileira. Já nas músicas com linha melódica de “*Samba do Metrô*” e “*Mulher, Patrão e Cachaça*” a modulação que

ocorre de tons menores para maiores, e vice-versa, geralmente altera os modos eólios nos menores para os jônicos, nos maiores. E para esses casos talvez sim, se têm a intenção musical de que “rir é o melhor remédio”, é uma maneira racional comparada à tristeza. O jônio exprime o pensamento racional, o conhecimento, a sabedoria, a intelectualidade. E as recorrentes comparações a Cartola, Noel Rosa, Adoniran contribuem, em muito, tanto quanto Noel, para com o romper os espaços, pelo *samba*, e vencer preconceitos de classe, pela erudição musical modal grega... Que dizer de verdadeiras e belas progressões modais gregas e enarmônicas, ou até cromáticas, de Pixinguinha, no saxofone, Jacob, no bandolin, Jackson, no pandeiro, Tom Jobim, no piano e violão, Pastinha, no berimbau. Yamandú Costa (7 cordas)...

Para os gregos, a harmonia mixolídia é de caráter emocional própria para tragédias. Foi Sappho, quem usou essa harmonia em suas composições pela primeira vez, e os escritores de tragédias passaram a utilizá-lo em seguida. O *ethos* atribuído a essa harmonia era de caráter patético e doloroso, apropriado para as composições trenódicas corais, isto porque, ela resulta pela combinação do tetracorde dórico que expressa grandiosidade e dignidade, com o tetracorde hipolídio que é de caráter emocional [...] (NASSER, 1997, p.12).

[...] a harmonia dórica, a verdadeiramente helênica. A harmonia dórica é austera, firme, capaz de manter o espírito firme diante de qualquer desafio, como comenta Platão: "(...) uma que seja capaz de imitar devidamente a voz e os acentos de um herói na hora do perigo e da austera resolução, ou quando sofre um revés, um ferimento, a morte ou qualquer infortúnio semelhante, e em tais crises enfrenta os golpes da sorte a pé firme e com ânimo indomável". Já o valor expressivo da harmonia frígia poderia preservar o caráter moral e também ser utilizada no canto de louvor aos deuses como comenta Plutarco: Olympus empregava o modo frígio em suas melodias para honrar a Mãe dos Deuses e também em outros tipos de composição. Para Platão, a harmonia frígia representava o equilíbrio, a temperança. Esta harmonia é a mais adequada para as composições na cítara quando utilizada para acompanhar a poesia épica e a lírica, principalmente lírica apolínea. "E outra para usar no tempo de paz, quando, em plena liberdade de agir e sem sentir pressão da necessidade, procura convencer a outrem de alguma coisa com preces se é um deus ou com advertência e admoestações se se trata de um homem; ou quando pelo contrário, exprime sua disposição de ceder às súplicas, lições de persuasões de um outro, e tendo logrado pela sua conduta prudente, aquilo que tinha em mira, não se envaidece, mas em todos os momentos age com moderação e se mostra satisfeito com sua sorte [...] (NASSER, 1997, p. 251, 252).

E sobre modos gregos na música brasileira, Isabel Flauzino discorre:

Sobre a origem dos modos na música brasileira é possível se pensar em cinco correntes de pensamento. Segundo Ermelinda Paz há estudiosos que explicam certas características modais em nossa música através da influência ibérico-gregoriana trazida pelos padres jesuítas no processo de catequização de nossos índios em que era tradição a utilização luso-espanhola do canto de melodias gregorianas, que tinham nos modos ferramenta principal para composição (Souza, 1959). Guerra Peixe em entrevista a Ermelinda Paz em 25/11/1987 página 28 discorda sobre a influência dos jesuítas na música brasileira dizendo: “Eles destruíram o que havia de índio e não construíram nada” (FLAUZINO, 2008, p.7).

Mais do que isso é verificável os modos gregos e a maneira tradicionalmente antiga de executar música. Ainda que sem total adesão a regra, já que se faz belissimamente como populares, ou seja, por prazer, o que hoje em dia é, diga-se, raro de desenvolver-se após a revolução da pentatônica nos anos 90 e uma retração do modal, pouco perceptível, mas ainda muito longe de ser considerado extinto, se é que isso seria possível. E remete ao entendimento efetivo do tratamento da música enquanto expressão platônica de arte com todo o significado que remonta a sua origem na antiguidade, na Grécia Antiga, e o paradigma idealista:

Apesar da melodia ficar em segundo plano no caso da música dos cidadãos gregos deste período, cuja função era sublinhar e dar voz aos poemas; as escalas modais, ou melhor, o sistema modal foi amplamente utilizado. Ora como poderoso instrumento, juntamente com o artifício do texto na proposta de educação dos futuros líderes políticos, ora quando se fazia presente na música marginal de escravos, mulheres e camponeses em seus festejos. A primeira estava atrelada ao sentido educacional no que se refere ao estudo de uma música puramente pensada, em que a preocupação, o objetivo central era o texto. A melodia utilizada para dar vida ao poema era construída por escalas escolhidas conforme sua capacidade de fazer emergir sentimentos nobres como: austeridade, força, coragem, persistência e outras qualidades morais acolhidas na proposta platônica de educação, por isso não se admitia inovações. Já a música feita pelos tocadores populares não seguia esta lógica, estava vinculada a idéia da música pela música, pelo prazer de se tocar, fazer e ouvir possuía um caráter mais instintivo, assim estava aberta a várias possibilidades indo de encontro a inovações musicais, ao desenvolvimento do virtuosismo vocal e instrumental, a variações rítmicas, aderindo-se o uso indiscriminado dos diversos modos. Por isso, era tão combatida por Platão e tradicionalista por apresentar iminente ameaça a ordem social, devida à possibilidade de influência dos elementos desta música desaguar nas composições e no ensino das escolas, já que havia uma preocupação pedagógica na indicação da música que deveria ser feita, ouvida, e tocada pela “elite grega” (Fubini, 1999)” (FLAUZINO, 2008, p. 7). “Aristóteles “encerra” esta divisão de pensamento entre a

música prática feita por músicos de camadas populares e à música pensada, metafísica dos filósofos. À medida que concede a esta, lugares e funções diferentes. Podendo ela servir a educação, à catarse, ao repouso, à elevação do espírito, à interrupção do cansaço tornando possível assim uma posição mais ampla em relação à utilização das escalas modais. As escalas, antes abominadas pelos filósofos, nesta nova visão ganham espaço, por exemplo, ao se admitir à música função de catarse, pode-se dizer que o modo mixolídio temido antes por induzir a dor já não fica fora de contexto, pois se a intenção é provocar catarse o uso deste modo se faz altamente recomendável” (FLAUZINO, 2008, p. 8). “De acordo com a tradição, as composições nômicas eram caracterizadas, pelo grau de tensão da voz ou do instrumento que as realizava. Cada uma das fórmulas possuía uma altura característica, e a altura ressaltava a qualidade do timbre. Neste contexto altura e timbre eram intrinsecamente associados. Essa relação é claramente descrita por Plutarco: “desde os tempos mais remotos não se permitia que os músicos, assim como hoje, modulassem de uma harmonia ou de um ritmo para outro, pois cada *nomos* tinha sua altura apropriada, e esta deveria ser observada. Esta é na verdade a razão do *nomos*: eles a chamam de *nomoi* porque era proibido violar a altura própria que prevalecia em cada. (FLAUZINO, 2008, p. 9).

Sabe-se do legado grego para Roma e, por desencadeamento, do legado greco-romano no Ocidente como um todo, em diversas áreas do conhecimento. A música na Grécia Antiga ocupou espaço de grande importância e influência, sob diversos aspectos, e através de uma criteriosa forma de ser, com diferenças fundamentais das concepções modernas que fundiram outras perspectivas musicais. No Brasil, também se seguiu o tradicional, não rompendo com os modos gregos em relevância e grande extensão de sua obra, revelando uma tradição que ao longo dos séculos se perdeu. Quando o rompimento existia, era de forte apelo intencional ao misturar modos arábicos para causar efeitos cômicos ou anti-heróicos, como no estilo popularmente conhecido como *Zorba Grego*, o do filme, que como dança também é chamada de *sirtaki*, tradicionalmente grego, que inclui uma única nota que foge aos modos gregos intencionalmente, de formas geniais e divertidas. A capoeira, por exemplo, está nos círculos de Atenas e é tocada com bouzuki, se revelando uma nova arte pós-moderna. Também rompia com a forma essencialmente grega quando supostamente confundia com trovas, fados e outras melodias portuguesas. Essa confusão é naturalmente típica do caso brasileiro. É bela, mas diferencia o “mestre” do “maestro”, por assim dizer. Enredaria-se o caso singular da tendência ao “trítone luso-brasileiro”, à MPB recorre:

Há uma certa confusão na identificação do modo jônio em razão deste modo ser sonoramente semelhante ao modo de dó maior. O que nos permite diferenciar um do outro é a ocorrência de alguns elementos no contexto melódico e harmônico. O professor Hélio Sena em sua tese de livre docência discorre um pouco sobre estes elementos. Geralmente o modo jônio apresenta início em graus instáveis, ataque no agudo, pode vir precedido ou não de anacruse, seguido de um movimento descendente, antecipação da nota final da frase com ou sem síncope, articulação de terça como intervalo final da cadência, principalmente do 6º para o 1º grau, não resolução da sensível na tônica podendo acontecer as vezes, porém a melodia apresenta caráter modal (Paz, 2002), cadências plagais (IV -I) ainda que a melodia não esteja harmonizada, o intervalo de 6º - 1º grau no final da frase sugere fortemente este encadeamento (Ugarte, 2005,) (FLAUZINO, 2008, p. 19).

As modulações que compõem a harmonia brasileira, em muitos casos são diferentes daquela comum na “*cancione italiana*”, pois criavam um conjunto harmônico modulado ao transpor-se geograficamente de um jeito bem livre, diferente da modulação tradicional, que faz essa ideia de forma progressiva, dentro de padrões de modos gregos, por exemplo, o grupo Mutantes, ou ainda, em Tom Zé:

[...] as transposições dos *modos* ou *harmoniai* resultaram em uma teoria complexa, que foi sistematizada por Aristoxenus (330 a.C). Essa teoria foi denominada *tonoi* (τονοι), que significa tonalidades. A consequência mais imediata, é que os graus de tensão, a tessitura, tradicionalmente associados às *harmoniai* perdem suas características originais, isto é, perdem seu valor expressivo, seu *ethos*. Com isso, todas as harmonias poderiam ser reproduzidas, ou transpostas para a oitava dórica. Como vimos anteriormente, o *ethos* das harmonias era essencialmente vinculado ao grau de tensão da afinação (*tonos*). A técnica de transposição conserva a relação intervalar original, mas a dissocia de seu *tonos*. Assim, ocorre uma transformação em relação ao *ethos* original resultante dessa dissociação. O *ethos* de uma harmonia localizada no registro agudo não pode ser mantido se ela é transposta para uma região mais grave. Essas modificações ocorreram em uma época posterior a Platão e Aristóteles, e por isso, muitos comentaristas não puderam compreender as argumentações de Platão e Aristóteles, em relação aos *ethos* das harmonias, uma vez que haviam sido modificadas [...] (FLAUZINO, 2008, p. 10).

Essa liberdade de múltiplos tons em uma música só, com um efeito surpresa imprevisível e quebras de regras ao misturar tudo passa a sensação de que conhece muitas influências. Mas assume musicalmente, outras posturas que enriquecem, e em muito, os seus saberes teórico musicais, se tratando de Adoniran.

Não obstante, parece mesmo que Adoniran Barbosa guardou para *Trem das Onze* todo o engenhoso lirismo possível imaginável. Que o digam os críticos apurados e a voz do povo. Aparentemente buscou desenvolvê-lo no seu sentido mais prático e fiel, tornando-se um brasileiro exemplar raro da antiquíssima tradição, dentro da música popular. A música no sentido mais verdadeiro de arte ele conhecia muito bem, e a defendia ainda que seja desconhecida a maneira com que possa ter absorvido esse conhecimento, visto possuir apenas o ensino escolar primário, Adoniran Barbosa foi responsável por mantê-la viva de alguma maneira: uma capacidade para poucos. As evidências são perfeitamente passíveis de comprovação, através desse sucesso mor, que conta com um belíssimo e arquitetado modo *mixolídio*, sincopado, em samba, na execução do compositor, que difere da do grupo musical Demônios da Garoa, versão interpretativa, portanto, limitada, que foi mais aceita pelo público, e, que altera o formato original, com a inclusão de uma nota enarmônica nos modos arábicos, acrescentada aos modos gregos de forma sugestivamente natural no “caso luso-brasileiro”, mas resultando em grande perda da autenticidade da obra original: a segunda grande descoberta de que havia mencionado no método indiciário da abordagem, ou seja, Adoniran segue uma lógica artística mais fiel e erudita e que, naquele momento, foi quebrada, foi transmutada. Não tira o mérito dos Demônios, mas enriquece o prestígio à “erudição” do Adoniran tido sempre mais como um “popular”. É possível comprovar transformações sensíveis nas perspectivas de Adoniran Barbosa, sobretudo no fim de sua vida, com muita maturidade musical. No programa gravado em vídeo e áudio pela TV Cultura, em 1972, é possível apreciar um belíssimo diálogo musical entre Adoniran e seus acompanhantes, cada um “falando a seu modo”. O violão na base tonal de sua voz, no modo grego *mixolídio*, e o cavaquinho, “arabicamente” sutil, em momentos escolhidos a dedo, para registrar e não deixar dúvidas, do Zorba, o Grego à brasileira. No fim de *Trem das Onze*, Adoniran canta da forma “errada” zombando e rindo disso. Como que quem faz “firula”, expressão futebolística de quem faz “gracinha” com a bola sem o objetivo do gol. Em muitos casos porque já não há o que fazer mais, geralmente depois de uma goleada, o famoso “baile”. Ele fala musicalmente da descaracterização de sua obra, se diferencia de outras versões. Defende a original com seriedade, pois canta a primeira parte de forma preservada. E, apenas terminando a canção, canta com a única nota que pelos Demônios fora alterada, e que ele demonstra saber fazer aos dois modos, definitivamente (não há

outras versões em que Adoniran altere os modos nessa música, ao menos até a história do tempo presente, e não se encontra índices, indícios, mínimos sequer). O detalhe é mesmo residual, mínimo: Trata-se de uma única nota (um samba de muitas notas que diferencia a obra original das outras em uma nota só). A modificação é uma dificuldade dos Demônios da Garoa, e mesmo das pessoas de uma maneira geral que se arriscam a cantá-la, em não reproduzir este modo da forma antiga, reside em alguns possíveis fatores culturais, abaixo, esquadrinhados:

Outros autores explicam a presença dos modos na música brasileira a partir da origem ibérico-mourisca, no processo de expansão (invasão) árabe na península ibérica em que Portugal teria herdado influências desta cultura e conseqüentemente teria disseminado em solo brasileiro no processo de colonização. Pode-se notar claramente a presença deste pensamento no depoimento do compositor Leonardo Sá, em que diz: O sistema árabe, os processos dessa música, seus efeitos, chegaram através da própria integração, mas principalmente dos substratos que havia na cultura portuguesa em função da dominação moura durante quase um milênio e também, através dos negros islamizados. Esta influência fica como algo que subjaz sempre, apesar dela nunca aflorar como um objeto característico. (Paz, 1987 p.29)” (FLAUZINO, 2008, p. 10). “Guerra Peixe e Batista Siqueira acreditam que as melodias modais na música brasileira são de caráter, autóctones, ou seja, geradas em território brasileiro, por isso, quando se referem a estas estruturas modais usam uma nomenclatura especial para não fazer alusão aos modos eclesiásticos, que são eufonicamente iguais. Por exemplo, utilizam as expressões maior com quarta elevada (lídio), maior com sétima abaixada (mixolídio), menor sem sensível (eólio), menor sem sensível com a sexta elevada (dórico). Hélio Sena fala da tendência que a música indígena e africana tem de se tornar descendente e com isso acaba nos levando a uma interpretação do processo de geração autóctone dos modos. Se você lidar com a música indígena ou até mesmo de certos lugares da África, por exemplo, Nova Guiné vai ver como eles lançam o grito, fazem música ao ar livre em ambiente aberto de grandes planícies. Em razão de um esgotamento natural da respiração há uma tendência da melodia se tornar descendente. Então, no índio acontece freqüentemente isto. O grito solto no início e o que vem de lá de cima é um glissando sem definir notas, mas de vez enquanto define um primeiro grau, um quinto grau então, eles tem onde terminar e é um processo gradual em que aos poucos as notas vão se definindo e vão sendo geradas. Você pode observar isto nos diversos povos do mundo que tem a cultura próxima da origem. Esta questão de definir a fundamental, a oitava, o quinto grau, as vezes o terceiro grau, enquanto os outros ainda são glissandos, desliza-se por eles. De qualquer maneira para qualquer antropólogo, qualquer pessoa que estudar isto vai dizer: Isto aí é um modo sendo gerado (Sena, Entrevista, 23/10/2008). Batista Siqueira argumenta ainda dizendo que não se pode enquadrar a música folclórica nordestina em nenhum sistema modal conhecido. Em comparação do modo mixolídio com o modo nordestino maior com 7

abaixada, onde a semelhança se dá exatamente pela 7ª, diz que a diferença entre eles é marcada pelo o movimento melódico ascendente nos modos eclesiásticos, e descendente no caso da música folclórica nordestina (Paz, 2002). Entretanto esta opinião nos faz pensar se esta característica descendente do folclore nordestino não teria referências no modo grego hipofrígio (sol a sol) ou na escala africana hexacordal de seis sons (sol a sol) que às vezes aparece com a sétima abaixada em que o comportamento melódico de ambas as escalas, grega e africana também apresentavam esta tendência descendente. (Oneyda Alvarenga, 1946 citada por Paz, 2002 p. 31) (FLAUZINO, 2008, p. 14 – 15).

Todas as circunstâncias apresentadas nos explicam, também, aptidões de Adoniran Barbosa em diversas áreas que não somente a música, como nas artes cênicas que incluíram o cinema, o circo, e a radiofonia cênica, além das novelas, o teatro televisionado. Também foram notórios seu dom e inclinação para as artes plásticas. E a sua não ligação com a política, ainda que fosse muito popular, também é explicável pela escola musical adotada: na Grécia Antiga, a música era uma atividade que, por si só, excluía a atividade na política, que por sua vez foi a inspiração da vida política, sendo a execução da música não aconselhável para os atuantes da vida política. Em outras palavras, não era aceitável a um músico fazer política, e nem a um político, música, salvo em alguma improvável excessão à regra:

Na antiga Grécia a música era uma atividade vinculada a todas as manifestações sociais, culturais, e religiosas. Dentre todas as artes, era a mais relevante. Para os gregos a música era tão importante e universal como o próprio idioma. Como forma de expressão, tinha o poder de influenciar e modificar a natureza moral do homem e do estado. Seu grau de importância pode ser comparado aos princípios da ética e da política, como declara Damon: "Não se pode alterar os modos musicais sem alterar ao mesmo tempo as leis fundamentais do Estado". A música constitui um dos principais interesses na organização política do estado grego. Como em outras instâncias, suas regras deveriam ser observadas pelo estado, e por essa razão não caberia deixá-las a critério dos artistas. Por isso, a formação musical era um requisito básico na educação de qualquer cidadão livre, pois caberia a ela direcionar a conduta moral, social e política de cada indivíduo, para cumprir adequadamente seu papel junto ao estado. A música deveria exaltar as boas qualidades no indivíduo e ao mesmo tempo suscitar o significado de ordem, dignidade, capacidade de decisões rápidas, além do equilíbrio, simplicidade e temperança. As questões relativas aos princípios éticos e estéticos da música são tratadas por Platão, principalmente na *República* e nas *Leis*. Na concepção de Platão, a música expressa as relações intrínsecas existentes entre as progressões musicais e os movimentos da alma. A função da música, acima de tudo, era buscar o equilíbrio da alma, assim como produzir um conjunto harmônico de

conhecimentos. Para os gregos, os conceitos de concordância e proporção constituíam a base de todas as manifestações, éticas, estéticas e intelectuais, e a música por si só agregava todos esses princípios. As formas de expressão rítmicas, melódicas e poéticas, eram determinadas por normas que pudessem conduzir o indivíduo à essência desses princípios. A educação musical poderia estruturar o indivíduo e o estado, e sua prática representava a condição suficiente para determinar as normas da conduta moral. Neste contexto, a palavra *nómos* (νόμος) era utilizada pelos gregos no seu sentido duplo: poderia designar melodias tradicionais, e leis morais, sociais e políticas do estado. Os gregos acreditavam que existia uma correlação entre sons musicais e processos naturais capazes de influenciar a conduta humana. O elo que transforma essa força em música era determinada por pequenos grupos melódicos que serviam como unidades estruturais para compor melodias mais extensas. Esses grupos eram denominados pelos gregos de *nómos*, plural *nómoi*, e representavam toda a força dinâmica da música. Esse princípio tem sua origem, e grande significação, na música das culturas orientais, mas é somente na Grécia que atinge seu desenvolvimento máximo com a *doutrina do ethos*. Na perspectiva musical, a *doutrina do ethos* expressa a ordenação, diferenciação e o equilíbrio dos componentes rítmicos, melódicos e poéticos. A sincronidade de todos esses elementos constituía um fator determinante na influência da música sobre o caráter humano. Essa concepção revela o porque a música era considerada como um atributo fundamental no sistema político e educacional do estado [...] (FLAUZINO, 2008, p. 241-243).

Chegando às conclusões, poderia-se arriscar a imitar a prática de contar a história dos modos gregos com os juízos de valor inadequados que muito ocorrem no Brasil entre, sobretudo, os estudantes, para comparar a aprendizagem até aqui, com a aprendizagem superficial de uma primeira pesquisa. Por exemplo, se contaria assim, sem fundamentação sólida, a história dos modos gregos: “para comparar, popularmente, os modos gregos, que ao todo compõem um estudo que combina a aplicação em sete modos diferenciados historicamente de acordo com cada região geográfica da Grécia, podem ampliar a capacidade de intercâmbio cultural entre regiões, cada qual com seu próprio modo. Assim, o modo Jônio é da região da Jônia, o modo Dórico é da região Dórica, e assim por diante, mas arqueólogos descobriram mais modos. Estes são coleções organizadas pelo Papa Gregório, para evitar a desfragmentação da igreja. E há indícios de outros mais na Antiguidade. Em decorrência, o papa foi a maior influência na música do Ocidente, nas Idades Médias, Modernas e Contemporâneas. E com reflexo ao mundo Antigo. Viraram modos gregorianos. O método é oral, transmito de geração em geração. E ainda tinha o “trítone do diabo” e o tonal que são totalmente diferentes, criados por

Boécio na Idade Média e Glareano na Bélgica na Idade Moderna, e ainda faziam partituras, como Seikilos”, etc. Ao mesmo tempo em que afirmam as identidades regionais em peculiaridades e singularidades a cerca das diferenças culturais que competem a cada uma delas, a compreensão de todo universo dos modos gregos permite a profusão e dialética, além do intercâmbio dessas características através das semelhanças e aproximações. A região Nordeste do Brasil, musicalmente oferece a semelhança mais pura e evidente de aproximação cultural enraizadas na tradição musical da região *mixolídia* na Grécia, vista nos ritmos nordestinos que se pautam nessa influência e referência máxima em alto grau de conservação das raízes artísticas da música, se tratando do Brasil e do mundo. Seria esta uma constatação válida?! É, se não é, ao mesmo tempo, o que todo paradoxo diz. É complexo afirmar que o Nordeste é a mais fiel representação da preservação da unidade de identidade cultural enraizada no *mixolídio* grego, mas realmente expressa isso claramente, ainda que uma série de especialistas no mundo todo dividirem opiniões distintas e até contrárias a esse respeito. São modos sertanejos?

No projeto mestrado se sugere o estudo a cerca de ícones da história da música popular brasileira: Luiz Gonzaga, Gilberto Gil, Alceu Valença, Tom Zé, Elomar, Geraldo Azevedo, Cantoria, O Grande Encontro, Os Novos Baianos (Pepeu Gomes), Doces Bárbaros e Xangai, por exemplos, a síntese dessa raiz. Seria por isso que haveria dificuldade em definir e diferenciar música nordestina de brasileira em muitos casos? Porque a música que se faz pelo povo do “sertão”, definitivamente não é a mesma da feita pelo urbano paulistano, por exemplo, ou mesmo pelo carioca ou o caipira, ou os rappers, por exemplo, Mano Brown, e os pós-modernos, ainda que se possa verificar, em ícones como Adoniran Barbosa, semelhanças. Mas se o Brasil tem frevo e maracatu (por exemplo, Tavinho Limma, guardião de festivais, ou ainda Chico Science ou Robertinho do Recife na guitarra), como poderia esquecer que faz um Heavy Metal com um excelente trabalho em modos gregos, como na Banda Angra, Sepultura dos irmãos Max e Igor Cavaleira, e outras, dentre tantos outros ícones. Ou ainda, a voz do grande Tim Maia, seria superada algum dia? No jazz há Hermeto Pascoal, João Donato, Itamar Assumpção, Arrigo Barnabé, Milton Nascimento. Se fosse escolher o mais modal grego de todos, para o historiador que escreve esta história, este certamente seria Benito di Paula em seu piano. Ou Kiko Loureiro, o professor de guitarra e violão que é uma espécie de guardião dos modos gregos em sua guitarra, aulas e *work shops*. Este ano,

Megadeth. Também o samba tem muitos ícones, Dorival Caymmi, Gonzaguinha, João Nogueira, Martinho da Vila, Paulinho da Viola, Bezerra da Silva, Jorge Ben, Luis Melodia, Seu Jorge, Jorge Aragão, Zeca Pagodinho, Dudu Nobre. MPB, é uma síntese que pode envolver muitas vertentes. Do funkeado do Lenine, ao romântico de Fagner, Péricles ou Paulo Ricardo, passando pelo irreverente Zeca Baleiro e seu lado meio moderno, meio pós-moderno, até o extravagante Lulu Santos, ou o pantaneiro Renato Teixeira, e até os dramáticos, tais quais Teatro Mágico, Ney Matogrosso, ou os líricos, por exemplo, Agnaldo Rayol, além dos bregas, de Amado Batista, por exemplo, ao poético Hebert Vianna, ou os românticos, Caetano Veloso, Jorge Vercilo, Ed Motta, Djavan, Frejat, Fábio Jr., Alexandre Pires, e Thiaguinho, e os filosóficos, Belchior, Cazuza, Marcelo D2, Dinho Ouro Preto, Chorão, Rodox, Nasi, Edgar Scandurra (o canhoto mais modal), B Negão, Clemente Tadeu, Lobão, Carlinhos Brown, João Gordo, Gabriel Pensador, Arnaldo Antunes. Fora o *underground* e outros lado A lado B. Limites são de difícil mensura, e categorias devem limitar esta compreensão. O que poderia diferenciar Los Hermanos, de rock, mpb, ska, punk, emo, pop ou música latina? Ritmos e influências no Brasil podem variar do jazz ao canto senzala, passando pela guarania, o baião, o xote, o maxixe, a canção, o bolero, o samba, o pagode, o blues, o repente, o carimbó, o fandango, o arrocha, o axé, o sertanejo, o choro, os funks, os rocks, o forró, o brega, o mangubeat, a lambada e outros que são ainda mais raízes. O panteão é imenso. O bolero derivado do jazz tem forte presença em harmonias da MPB, misto a mais uma série de outras influências. E a opinião a respeito à MPB, encontra-se diversificada:

Em verdade há muita discussão em relação à denominação e sobre a presença das estruturas modais mais utilizadas na música brasileira. Pesquisadores nesta área reconhecem a disseminação do modalismo em nossa música, todavia variam em suas opiniões. O que podemos afirmar a partir da observação de Ermelinda Paz é a unanimidade dos autores em considerar a presença do modo mixolídio e da escala hexacordal (escala de seis sons) encontrada na música brasileira. Dulce Lamas em literatura popular em verso à página 419 diz que a melodia apresenta-se, via de regra, na arte dos nossos cantadores em escalas modais. Renato de Almeida, citado por Pe. José Geraldo de Souza em contribuição rítmico-modal do canto gregoriano para a música popular brasileira à página 9 e Mário de Andrade em Ensaio sobre a música brasileira à página 44, abordam o abaixamento da sétima e a escala hexacordal (sem sensível). Alda de Jesus de Oliveira em sua citada tese – apresentada à University of Texas at Austin em 1986 como requisito para obtenção do título de Doutor – à página V refere-se à escala

pentatônica e ao modo mixolídio. Batista Siqueira em *Influência Ameríndia na música folclórica do nordeste* à página 83, acusa a existência, no nordeste de cinco modos (como já foi mencionado o autor evita a terminologia gregoriana): 1 tipo, escala Maior sem sensível; 2 tipo, escala maior com a sétima abaixada; 3 tipo, escala maior sem sensível com o quarto grau elevado; 4 tipo, escala menor com o sétimo grau abaixado; 5 tipo, escala menor com o sétimo grau abaixado e sexto elevado. Chama ainda atenção para o caráter descendente de todas. Pe. José Geraldo de Souza em *Características da Música Folclórica Brasileira* à página 6, estabelece os quatro modos mais encontrados em ordem de importância. Em primeiro lugar, o modo mixolídio; em segundo, o modo eólio; em terceiro, o modo lídio e em quarto, a escala hexacordal. Em outra obra intitulada *Contribuição rítmico-modal do canto gregoriano para música popular brasileira* à página II, todavia, Pe. José Geraldo de Souza, diz que “após diligente pesquisa, podemos afirmar que existem em nosso populário musical exemplos vazados em todos os modos gregorianos”. Todavia José Siqueira em *O Sistema Modal na música folclórica do Brasil* às páginas 3-4, estabelece que os modos mais utilizados no nordeste são: I Modo Real (mixiolídio), II Modo Real (lídio) e o III Modo Real – Misto Maior (mescla de lídio e mixiolídio) além de I Modo derivado (frígio), II Modo derivado (dórico) e III Modo derivado – misto menor (mescla de frígio e dórico) (Paz, 2002 p. 32-33). (FLAUZINO, 2008, p. 17). É possível se pensar em alguns elementos que contribuíram para a tonalização da música de determinadas regiões como o processo de urbanização, a massificação do rádio, a introdução de instrumentos que favorecem a procedimentos tonais. Estes fatores podem ser observados na fala de alguns estudiosos. Antes da introdução da “boa tempera”, que conduziu à cristalização das modernas escalas maior e menor, os modos eram de uso geral, não só na música eclesiástica, senão também na profana, e sobrevivem hoje, sempre que a canção popular conservou o caráter arcaico, como nas ilhas britânicas, no país do Basco e na Bretanha (...) Poder-se-á perguntar por que razão a parte oriental de Portugal conservou em tal riqueza e profusão tipos arcaicos de música, só excepcionalmente conservados no ocidente. Estas regiões são, é claro menos densamente povoadas, mais afastadas dos grandes centros urbanos de civilização, e da mais fácil de todas as vias de influência, o mar. Mas quer me parecer que todos estes fatos não bastariam para explicar o fenômeno. É minha impressão que a chave do enigma está em a guitarra não ter penetrado nestas regiões, onde continua a tradição do adufe. O adufe sendo, como é, instrumento atonal de percussão, não afeta como faz a guitarra à tonalidade das melodias que acompanha. (Gallop, 1937 citado por Paz, 2002 p. 21). Podemos ainda observar a oposição da professora Roselys Velloso Roderjan em relação ao uso do acordeon como instrumento de acompanhamento das danças folclóricas paranaenses em que a melodia dos cantos eram transportadas para tonalidades maiores. Vale ainda ressaltar a utilização da gaita gaúcha no Rio Grande do Sul que acabou influenciando na transformação do populário sulino, em razão deste instrumento possuir uma certa limitação anatômica, tendo em vista não ser possível executar cromatismo, ou mesmo escolher acordes diferentes a I – IV – V fator decisivo no processo de tonalização da música gaúcha, neste caso uma tendência a tonalidades maiores

(Paz, 2002). Estes elementos são ainda esboçados pelo professor Hélio Sena. Aconteceu com Portugal o mesmo com a Europa inteira que foi a perda gradual dos modos devida à massificação. A massificação das cidades contribuiu muito para isto, o rádio mais ainda e a massificação da guitarra que é o violão com os acordes fáceis de trabalhar, então os acordes vieram com aqueles blocos feitos para um tipo de música muito tonal em que se utilizava muito o violão. E esta questão da harmonia chapada, dos encadeamentos chapados você pode atribuir o desaparecimento dos modos em Portugal. Teve diversas outras coisas aí, mas esta foi uma delas. (Sena, Entrevista, 23/10/2008)” (FLAUZINO, 2008, p. 20). “Segundo Ermelinda Paz, Luiz Gonzaga teria sido o precursor do uso das estruturas modais na música popular brasileira. Sua obra foi diretamente influenciada pelo folclore nordestino, onde o modo mixiolídio tem presença marcante em suas composições. Quando a autora diz que Luiz Gonzaga é quem deu início ao processo de utilização dos modos na MPB é possível que ela esteja se referindo a utilização destes modos no âmbito melódico dentro de um pensamento tonal, tendo em vista que a partir da página 174 do livro “o modalismo na música brasileira” ela cita uma série de exemplos de canções com melodias modais, que se analisarmos a partir de audições de gravações das respectivas melodias, concluiremos que a harmonização é tonal. Diz ainda que em Alceu Valença o modalismo aflora às vezes de maneira tão óbvia quanto em Gonzagão, e sugeri que Elomar seja talvez o compositor mais modal de todos, compara sua obra com as formas poéticas arcaicas, sendo necessário ao ouvinte leitor um glossário para entender a mensagem [...] (FLAUZINO, 2008, p. 21).

Culturalmente, notoriamente é uma riqueza sem precedentes. Em todas as regiões do Brasil, é possível observar modos gregos com grande influência, mas já ofuscados pelas formas mais modernas de fazer música, tonais, com grande perda de tradição e dificuldade de reconhecimento. E ainda por cima, há o fator autóctone. E o adufe de Portugal e a não penetração da guitarra nesta parte oriental do país talvez ajudem também a explicar o contexto cultural de Portugal, ou outros...

A música brasileira, historicamente, carrega fusões e não fusões de influências dos índios, dos escravos, e dos colonizadores europeus, e deve se destacar que o terceiro elemento impôs em muitos casos a sua cultura, o que não excluiu os dois primeiros, mas forçou sua participação em maior passividade, em termos também bastante relativos. Isso antes mesmo do modernismo de Tarcila do Amaral, Mário de Andrade, Monteiro Lobato e Osvald de Andrade, com os cantores populares boêmios Orlando Silva e Nelson Gonçalves. Portugal, até o século XIX, trazia influência europeia, sobretudo através dos modos gregos, mas também os modos arábicos, e os gêneros foclóricos populares só conseguiram se impor a partir do século XX, o que começa a caracterizar uma música brasileira, independente de

nacionalismo ou identidade formada pelo Império, visto que esse buscava conter revoltas populares dentre outras problemáticas da História do Brasil. Após a Lei de Terras Brasileiras, as pressões inglesas e a abolição da escravidão, os imigrantes desembarcaram no país em grande quantidade, e isso promoveu um forte intercâmbio cultural, mas a influência ainda seria europeia, nos gêneros mais diversos, incluindo a ópera italiana e francesa, danças do folclore alemão, polonês e espanhol, algumas tradições portuguesas, e a música japonesa passa a fazer parte da rica diversidade de influências. A cultura indígena e africana ainda veria grandes produções, com as guaranias e o samba do carnaval carioca, o jazz norte-americano passa a apresentar raízes também no Brasil, e Heitor Villa-Lobos sintetiza a polifonia cultural, ainda que tenha sido útil no projeto de Estado, condensou as resistências...

E o que dizer sobre as musas brasileiras? São muitas. Araci Cortes, Marlene, Carmen Miranda, Emilinha Borba, Araci de Almeida, Dalva de Oliveira, Ângela Maria, Eliseth Cardoso, Nora Ney, Dolores Duran, Maysa, Dóris Monteiro, Sylvia Teles, Astrud Gilberto, Inhana, Enezita Barroso, Celly Campelo, Nara Leão, Elis Regina, Maria Bethânia, Gal Costa, Clementina de Jesus, Clara Nunes, Beth Coelho, Alcione, Diana, Sandra Porto, Naiara Azevedo, Nalva Aguiar, Patrícia e Adriana, Nazareth, Martinália, Nelly Furtado, Zizi Possi, Joana, Roberta Miranda, Amelinha, Simone, Fafá de Belém, Marina Lima, Marisa Monte, Adriana Calcanhoto, Zélia Duncan, Eliana de Lima, Carmen Silva, Sandra Bauer, Hebe Camargo, Nana Caymi, Leci Brandão, Elza Soares, Joyce Moreno, Tulipa Ruiz, Rita Lee, Vanusa, Wanderléia, Angela Rô Rô, Angela Maria, Ná Ozetti, Luciana Rabelo, Sandra de Sá, Tânia Mara, Jayne, Janayna, Sula Miranda, Xuxa Meneguel, Myllena, Elba Ramalho, Baby do Brasil, Paula Toller, Leila Pinheiro, Fernanda Porto, Wanessa Camargo, Cássia Eller, Angélica, Mara Maravilha, Simoni, Eliana, Fernanda Abreu, Daniela Mercury, Ivete Sangalo, Gil, Vanessa Rangel, Pepê e Nenê, SNZ, Fernanda Takai, Ana Carolina, Maria Rita, Karina Buhr, Kelly Key, Smânia Fox, Leilah Moreno, Vanessa da Mata, Pitty, Marjorie Estiano, Luciana Mello, Lu Alone, Cláudia Leite, Preta Gil, Joelma, Céu, Sandy, Perlla, Maria Gadú, Ana Paula Valadão, Cassiane, Aline Barros, Fernanda Brum, Roberta Sá, Joicyta Cândido, Marina Elali, Márcia Mara, María Cecília, Luka, Luíza Possi, Liah, Suzi, Larissa, Ana Cañas, Marina de la Riva, Aline Calixto, Negra Li, Paula Fernandes, Carla Visi, Isabela Tavian, Thaís Gulin, Thaeme Mariôto, Clarice Falcão, Malu Magalhães, Juliana R, Marcelle, Anelis Assunção Bárbara Eugênia, Marcia Castro, Blubell, Ava

Rocha, Lurdes da Luz, Carol Konká, Andreia Dias, Kika Carvalho, Sabrina Sato, Eyshila, Danny Carlos, Berenice Azambuja, Paula Lima, Tiê, Manú Gavassi, Emanuelle Araújo, Roberta Campos, Tamara Araújo, Gaby Amarantos, Laís, Inês Brasil, Deborah Blando, Jullie, Adriana Partimpim, Sofhia, Érika Martins, Mariana Aydar, Van Leonel, K-Sis, Luísa Maita, Danielle Cristina, Gabriela Rocha, Lorena Simpson, Jamily, Gil Melândia, Margareth Menezes, Rosemery, Deia, Cassali, Mariane de Castro, Edinéia Macedo, Nina Becker, Karina Zeviani, Ellen Oléria, Mariana Rios, Cindy Mendes, Maisa, Bruna Karla, Érikka Supernova, Patrícia Marx, Megh Stock, Lu Schievano, Lu Andrade, Dryca Rizzo, Gretchen, Rose Nascimento, Cris Nicolotti, Cibelle, Kátia, Rita Cadillac, Lady Zu, Monique Kessous, Márcia Freire, Helena Elis, Márcia Castro, Clemilda, Lulini, Cláudia Telles, Mara Alcyna, Cláudia, Quellynah, Lilian, Dona Ivone Lara, Jane Duboc, Verônica Sabino, Tamíris, Daúde, Valquíria de Oliveira, Mulher Melancia, Damares, Amanda Ferrari, Carla Perez, Natalia Damini, Laura Rizzoto, Carmina Juarez, Floribella, Vanessa Jackson, Rebeca Matta, Michele Melo, Marcela Ferreira, Tathi Kiss, Carla Cristina, Nathalia Bacci, Miúcha, Ademilde Fonseca, Eliseth Cardozo, MC Babi, Mel Fronkoviag, Lilian, Silvia Machete, Karol Cândido, Ivânia Catarina, Tutti Baê, Anna Ratto... além do grupo As Meninas, a Banda Altas Horas, Rouge, Rebeldes, Oxente, Jeito Bom, Revoar, Saia Rodada, Limão com mel, as cantoras também do Fat Family que imortalizaram com coros *É Preciso Saber Viver* de Roberto Carlos, na interpretação dos Titãs. Panteão ilustrativo: há muitas musicistas no Brasil, que são incontáveis...

Uma cantora lírica brasileira, por exemplo, Denise Freitas, clássica...

Mas a melhor violonista do mundo sem dúvida é Ana Vidovic, grega.

Toquinho, com *Aquarela*, tem um indício de uma nota enarmônica, a bela canção é toda modal grega ou tonal, mas nas palavras cantadas “do papel” e “no muro” a música que está toda em tonalidade de sol maior, em que o acidente é fá sustenido, neste caso, o enarmônico é o fá natural.

José Miguel Wisnick é um músico brasileiro e teórico da música, exercendo a ciência na USP. Sua obra maior, *O Som e o Sentido* é uma referência na área da música, em torno da história, com grande erudição e de considerável ênfase em modos gregos. No plano filosófico, é mais que excelente. E no plano histórico, sobretudo nas fontes históricas dos filósofos, ou seja, na História da Filosofia. Trabalha em torno de autores importantes, e a mais feliz abordagem, para o campo modal, reside no estruturalismo do antropólogo Lévi-Strauss. Este livro de

Wisnick possui um excelente índice remissivo que permite guiar a pesquisa sobre o que se quiser estudar em música, incluindo músicos e filósofos. E ainda acompanha um cd de repertório variado. Destaca-se que, o autor, ainda atua como compositor...

Para terminar o estudo sobre os filósofos posteriores a Nietzsche, observa-se alguns pontos de maior destaque, sobretudo sobre questões de crítica musical à *Indústria Cultural*, em Theodor Wilhelm Adorno, ultrapassando do século XIX ao XX. A história da filosofia da música. Deve-se considerar que a questão toma dimensões vertiginosas. A música entra em um paradigma de declínio social. Conforme o autor brasileiro Wisnick, uma angústia toma conta da música na crítica de Adorno e, já na música clássica, uma indústria cultural foi tida como já consolidada, e acrescenta que Arnold Schoenberg seria o início do declínio social. Ruídos que a psicosociologia quer tratar, com uma antropologia do ruído. E o fetichismo da mercadoria que fala a geografia econômica, entra em ação, impregnando o mundo cultural da música com grande força. Também, baseado no *Fausto*, romance de Goethe, sentiu, Adorno, a limitação de lidar apenas com o limitado. A materialidade. O espírito não pode ser esquecido. E a história da música não pode se limitar, já que pode ir ao infinito cósmico. Adorno ainda teria compreendido que o século XVII e a dicotomia das linguagens modal grega em direção à tonal clássica residiram, sobretudo, em função do materialismo histórico, e Wisnick estende a questão até Karl Marx. O autor enfatiza a Sonata como a grande, pode-se dizer, “vitrine”, deste acontecimento. Beethoven, Haydn, Mozart dentre outros. Poderia-se citar até os compositores mais românticos, de Vivaldi, a Schubert ou Piotr Ilitch Tchaikovsky, ou Hugo Wolf. Robert Schumann ou Chopin, Franz Listz ou Brahms. Ou mesmo Wagner – Wisnick assume corretamente haver um abismo entre variações impossíveis de serem esgotadas. Aqui não serão expandidas tantas noções por exemplos analíticos, mas se pode citar um exemplo ilustre, Bach e seus estudos em Si menor. Sejam o que for antífonas, árias, interlúdios, prelúdios, tocatas, cantatas, sonatas, suítes, madrigais, trovas, bardos, balés, uníssonos, concertos, orquestrações, motetos, ritornelos, epopeias, rapsódias, declamativos, polifonias, homofonias, rapsódias, canções, melodramas, óperas, sinfonias, fugas e outras audições; fato é, que já se perde a mensura da prática modal grega, mais especificamente, dos modos gregos e gêneros mais próximos com o advento de uma indústria cultural da música. Outras práticas engolem e ocultam a linguagem, em uma clara transformação, que para Adorno, é

histórica. A maturidade de Beethoven é o auge para ele. Para Adorno a dissonância adquire novos contornos sociais, e a consonância também, e esse movimento todo num mosaico musicográfico e sonoro representa uma sinfonia histórica cada vez mais complexa. Até mesmo obras imortais como a oitava sinfonia, ou a nona, de Beethoven, eram alvos de críticas para Adorno. Outros sujeitos entram nesta história mais entrecruzada, de Fiodór Dostoiévski a Gustav Mahler, de Ígor Stravinski e Bartók, ao psicanalista Theodor Reik. Não se deve demorar tendo em vista a defasagem do modal grego e seu foco cada vez mais disperso e abstrato além do que sempre já teria sido. No passado. Wagner para Adorno era um imperialista que sonhou sua catástrofe, decadentemente. No *Ensaio sobre Wagner*, de Adorno, em Wisnick, “a inversão do papel da dissonância, com sua importância crescente e não neutralizada, foi comparada por Adorno, falando de Wagner, a uma dívida progressiva cujo cancelamento, “como num gigantesco sistema de crédito”, é “indefinidamente adiado” (em vez de quitado pelo intercâmbio cadencial)” (WISNICK, 2002, p. 177). As questões na *Filosofia da nova música*, de Adorno, seguem cada vez mais em esquemas ideológicos. Para Adorno, a pós-modernidade começa com Stravinsky. E, além de Adorno, outros filósofos, dentre os quais, Gilles Deleuze, enriquecem o pensamento filosófico. E se poderia até mesmo citar muitos outros – Pierre Bordieu, Jacques Derrida, Paul Claval, Dostoiévski, Foucault, Roland Barthes.

Já a revisão literária contemporânea abarca diversos pensadores. A historiografia básica que mostra a atual disposição científica das principais universidades na área, dentre as quais, nos Estados Unidos, Inglaterra, França e Alemanha, mostram os autores que mais aprofundaram sobre modos gregos em pesquisas, obras, artigos, jornais, revistas e outros periódicos. A dedicação de referenciá-los, e mostrar o caminho que cada um indica, é a maneira de deixar uma sugestão bibliográfica para quem pesquisa sobre a temática, e afins, que se interligam, e de sempre manter o foco na questão do objeto modal na cultura grega relacionada. Dessa forma, tenta-se demonstrar as mais catedráticas contribuições científicas do tempo mais recente, no campo da historiografia musical brasileira e de fora. Grout e Palisca escreveram uma obra que se referenciou com base em significativa parte dos estudos aqui sugeridos, mas também em originais antigos, medievais e modernos, no livro *The History of the Western Music*. Foi escolhido, porque chama a atenção para a questão dos modos gregos de maneira bem pertinente, embasada nesta historiografia acadêmica de excelência, contemporânea,

e este livro é uma grande produção que se conhece atualmente, a mais completa e reeditada dentre as disponíveis. Mas ao longo do fim dessa história, se verão diversos clássicos e autores dignos de estarem ao lado deste livro de Grout e Palisca, nesta mesma história aqui organizada. O livro citado narra a história da música ocidental, no sentido de tentar mostrar de forma enciclopédica e bem sistematizada uma quantidade grande e significativa de eventos históricos relacionados à música e para isso, a pesquisa destes dois pesquisadores esclarece muito os modos gregos. Assim, a obra que não foi traduzida no Brasil, se encontra na língua inglesa. Portugal tem uma tradução, com menos disposição ainda em território nacional. Por se tratar de um livro muito extenso, a maior dificuldade foi lê-lo inteiramente para sistematizar e filtrar a informação que mais interessa aqui, o que era relacionado aos gregos, e aos modos gregos, visto que ao longo de todo o livro, trata-se de forma segura e honesta, o conhecimento modal grego enquanto um conhecimento que possui seus meios próprios, e ainda que o conteúdo total do livro tenha dado ainda mais tratamento a outras formas musicais, ao longo de uma paideia enciclopédica. Modo é exatamente o que a palavra diz: modo de se fazer música, pensá-la compreendê-la, sabê-la. Permite progredí-la, brincá-la, performancealizá-la, imitá-la, estetizá-la, improvisá-la, arranjá-la, interpretá-la, compô-la ou criá-la. Os autores entendem a estética e o desempenho como áreas da história social, junto com a musicoterapia e as questões de gênero na história da música (GROUT, PALISCA, 2006, p. A24). As obras principais e todo o caminho que a pesquisa dos autores percorreu estão nesta parte do livro, e interessou aqui, sobretudo, a parte de música antiga grega, os conceitos do modal grego em antiguidade, medievalismo, renascença, modernidade, contemporaneidade, a história social, buscando objetivamente o que mais é mais específico nas temáticas dos modos gregos. Foi com base nessas dezenas de fragmentos ao longo do livro e nesta referência bibliográfica destes autores que o instrumental teórico está alicerçado, e foi constantemente referido nesta obra presente; pontos caros. Estão no final do livro deles, os créditos de indexação e o glossário com índice remissivo (GROUT, PALISCA, 2006, p. A23, A24, A25). Esta sétima edição deste livro, de 2006, primeiramente lançado em 1960, tem no frontispício a ilustração de uma instrumentista ou um instrumentista tocando um instrumento grego, e sem partitura...

“Música (1895)” (GROUT, PALISCA, 2006, p. 776), de “Gustav Klimt (1886-1918)” (GROUT, PALISCA, 2006, p. 776), a seguir, destacada em uma foto da foto...

Figura 35 – Pintura Música Frontispício de History of the Music Western.



“Música (1895)” de “Gustav Klimt (1886-1918)”. (Foto da foto).

Fonte: GROUT/PALISCA, (2006, p. 776) e frontispício.

Por isso foi escolhida esta edição. Esta pintura se chama “Música (1895)” (GROUT, PALISCA, 2006, p. 776), de “Gustav Klimt (1886-1918)” (GROUT, PALISCA, 2006, p. 776), segundo os autores um dos líderes de um grupo artístico de Viena, que teria desafiado o realismo próximo apoiado na composição artística. Esta pintura, encomendada para ficar numa sala de música de um rico industrial, combina alusões ao passado grego, em uma antiga kithara grega clássica – com um estilo “modernamente sensual” influenciado pelo simbolismo, como interpretaram Grout e Palisca. Sobre estes estudos do índice remissivo dos autores, que não estão disponíveis em língua portuguesa do Brasil, foi possível saber parte destas obras, ou ao menos ter suas referências. Em Londres, Stanley Sadie escreveu dois dicionários, os mais completos sobre música, onde há referências básicas dos modos gregos: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* e *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*. Em Nova Iorque, Richard Taruskin seria um contemporâneo a Grout e Palisca com mesma missão de escrever a história da música em sentido ocidental e principalmente, com o viés da cultura grega, em *The Oxford History Of Western Music*. Pierro Weiss foi um coautor com Taruskin em obra semelhante: *Music in the Western World: A History in Documents*. *The New Oxford History of Music* da Oxford University Press, de Londres, é uma obra neste sentido,

escrita por muitos experts. Murray Steib em Chicago, escreveu *Reader's Guide to Music: History, Theory, Criticism*, possui questões de história social, bem como a emblemática obra de Henry Raynor's, em *A Social History of Music: From The Middle Ages to Beethoven*, e *Music and Society since 1815*, de Schocken. Em sua pesquisa aborda os modos na Idade Média, e foi publicada em Nova Iorque. Ainda na parte de história social, Edward A. Lippman escreveu *A History Of Western Musical Aesthetics* e *Musical Aesthetics: A Historical Reader*, em três volumes, publicados respectivamente em Lincoln e Nova Iorque. Na área da saúde e da musicoterapia, relacionada a modos gregos, há Peregrine Horden: *Music as Medicine: The History of Music Therapy since Antiquity*, Aldershot, e Ashgate. A maioria destes profissionais é da música ou da musicologia, mas inclui psicologia, antropologia e outros campos. Sobre teoria musical, as referências pesquisadas que são aqui sugeridas: Tomas Christensen, *The Cambridge History of Western Music Theory*, da Universidade de Cambridge, David Damschroder e David Russell Williams, *Music Theory from Zarlino to Schenker: A Bibliography and Guide*, de Nova Iorque. Mary Remnant e Reinhard G. Pauly, *Musical Instruments: An Illustrated History From Antiquity to the Present*, sobre a história dos instrumentos musicais, publicado em Portland. Colin Lawson e Robin Stowell é uma ótima referência para explicar a relação possível que existe entre modos gregos e a arte da performance, em *The Historical Performance of Music: An Introduction*, de Cambridge. Howard Mayer Brown e o já citado Stanley Sadie, leva o desempenho às questões práticas em *Performance Practice*, em dois volumes. Nessa direção seguiu também Carol Macclintock, em *Readings in the History of Music in Performance*, em Bloomington, aproximadamente duas décadas antes. A maioria das obras é do final do século XX. Oliver Strunk's e Leo Treitler interpretam fontes pontuais que são recorrentes em Grout e Palisca, na obra *Source Readings in Music History*, material também novaiorquino. Josiah Fisk, em Boston, *Composers in Music: Eight Centuries Of Writings* tem uma parte significativa de documentos e estudos sobre descrições de notações musicais, incluindo modos gregos. Carl Dahlhaus e Ruth Katz vão de forma sensível de uma forma a contemplar filosoficamente ao estilo subjetivista, a estética: *Contemplating Music: Source Readings in the Aesthetics of Music*, em quatro volumes publicados em Nova Iorque. Também desse pólo científico, Michel L. Mark é uma referência do estudo em Platão, educação e sua relação com música na República: *Music Education: Source Reading from Ancient Greece to Today*. No

campo místico e sobrenatural, é sem dúvida o melhor, ou o mais pitagórico, Joscelyn Godwin, e o clássico *Music, Mysticism, and magic: A Sourcebook*, publicado em Londres. James Mckinnon é importante do ponto de vista da cultura grega e da sua influência no ocidente, no recorte temporal até o quinhentismo. *From Ancient Greece to the 15th Century* também é londrino. Hebert M. Schueller segue o mesmo recorte em *The Idea of Music: An Introduction to Musical Aesthetics in Antiquity and the Middle Ages*, em Kalamazo. *Apollo's Lyre: Greek Music and Music theory in antiquity and the Early Middle Ages* e também *Greece Music Theory* de Thomas J. Mathiensen's, são clássicos publicados em Lincoln, e um aprofundamento e revisitação importante da cultura grega. O mesmo vale para obras do coautor, Warren D. Anderson, com *Ethos, Ethos and Education in Greek Music* e *Music and Musicians in Ancient Greece*, grandes clássicos da Universidade de Harvard, em Cambridge, e a última citada, de Nova Iorque. Outra grande contribuição mitológica e fato científico, esta de Cambridge, couberam a Nils Wallin, Björn Merker e Steven Brown: *The Origins of Music*. Bem como Ellen Hickmann, *Europe, pre- and proto-historic*. Já Anne Draffkorn, Robert Fink e M.L. West se dedicaram a defender origens babilônicas para modos gregos, pelo lado de Los Angeles e São Francisco. Com pressupostos de notações anteriores às gregas, ficaram mais longe de deduções e mais no âmbito de interpretações e pressupostos de notações com base em antropologia, arqueologia e, sua especialidade, a siriologia, pela primeira, e, o último, também estudou os gregos. Robert Fink parece usar conceitos modais idênticos dos gregos, e também Draffkorn se utiliza de algo semelhante a uma música modal grega em sua interpretação que foi publicada com livro em formato de áudio, embora não os remeta. Hallo Dijk, na Universidade de Yale, levou em consideração a exaltação de Inanna tal qual às musas dos homéricos, para o mito babilônico. Annemies Tamboer é diferenciado em pontos semelhantes do universo mitológico. E, com atenção especial para a Grécia, M. L. West, *Ancient Greek Music*, clássico de Oxford, John G. Landels, *Music in Ancient Greece and Rome*, de Londres, Giovanni, *Music in Greek and Roman Culture*. Por fim, de Baltimore, West e Egert Pöhlmann, o detalhamento de *Documents of Ancient Greek Music: The Extant Melodies and Fragments...* A maior parte dos escritos sobre os gregos e sobre os modos gregos referidos no capítulo está disponível apenas em inglês, e foram as maiores referências para Grout e Palisca, salvo alguns ou outros que se concluiu em exato tempo e sem relações diretas, mas acabaram por entrar nas

referências. A maioria deles inclui excertos de A República de Platão e Timeu, e Poética, e Ética a Nicomaco, de Aristóteles, juntamente com os escritos teóricos de Cleonidas, Aristides Quintiliano, e Gaudêncio, a seleta lista do sistema grego, além de Plutarco, outros gregos menos conhecidos. Descrevem a notação grega, e Gaudêncio inclui a história da descoberta de Pitágoras das razões subjacentes à oitava, quinta e quarta, as noções mais aprofundadas. Sobre os gregos e sua influência na Renascença, Gary Tomlinson dissecar em quatro volumes. Sobre modos e o barroco, o classicismo e o romantismo, Margaret Murata é referência. O século XIX fica por conta de Robert Morgan, em seis volumes. Nas bibliografias da bibliografia desta dissertação há outros... Um clássico que merece destaque é o de Andrew Barker da Universidade de Cambridge, *Greek Musical Writings*. Destaque para os agradecimentos, em que relata a vivência da pesquisa e as contribuições de seu orientador Winnington-Ingram, professor de Barker e tradutor de Aristides Quintiliano, em *De Musica*, pesquisa que se mostra de maneira bastante amistosa e bem sucedida. O primeiro volume contém textos de poetas, dramaturgos e filósofos, e o segundo tem completas traduções para o inglês de Aristóxeno, Nicômaco, Ptolomeu, e Quintiliano, e trechos de Platão, Aristóteles, e outros escritores, com notas explicativas que Grout e Palisca utilizaram bem. Sugerida em partes por por Godwin, e Grout e Palisca, a lista seleta anterior não é uma lista abrangente de recursos disponíveis em cada tópico, mas sim uma coleção das publicações mais significativas ou úteis, dentre as recentes, que possam servir como um ponto de partida para uma maior exploração não só da história do modal grego, já relacionada à fonte de sua biblioteca virtual neste trabalho. Bem como as traduções que seguem de tratados individuais disponíveis: os de Aristóxeno, *The Harmonic of the Aristoxenus*. *The Euclidian Division of the Canon*, Sextus Empiricus, *Against the Musicians*. O de Aristides Quintiliano, *On Music in Three Books*. O de Nicômaco de Gerasa, *The Manual of harmonics of Nicomachus the Pythagorean*. De Plutarco, há um tratado, *(Como Ouvir Música)*. O de Cláudio Ptolomeu, *Harmonics*. Outros tratados foram descritos na Idade Média e Renascença, e se cuidou para uma análise mais filosófica que os autores não aprofundaram. Entretanto, O mais importante aqui, é notar que toda essa vasta porção citada de literatura grega e latina com fonte original e traduzida para o inglês, em páginas opostas nos mesmos livros, está disponível na íntegra, e somente, na Biblioteca Loeb Classic Library, da Harvard, em Cambridge. Criando uma dificuldade na abrangência do estudo que

Grout e Palisca puderam sanar de forma direta, ainda que indireta aqui. Barker ainda cita os antigos estóicos, pensadores, escritores, teóricos e músicos gregos. O conteúdo é pouco disponível no Brasil. No entanto, há que se destacar muitos outros autores importantes neste estudo, em sua maioria, menos recente que a primeira apresentação, posteriores à década de 1950. Os mais antigos que a década de 1960 ou 1970, quando surge a contribuição de Grout e Palisca na primeira edição que vem sendo relançada em consonância a novas contribuições, as já citadas, e que dialogam científicos em contribuição mútua. Os anteriores ao tempo mais recente, que serão aqui referidos, são para que possam ser encontrados também para consulta. Em sua maioria são de influência pitagórica. Ao que parece, a maior influência para o mundo modal grego como forma de conhecimento, contou com Pitágoras como precursor (anteriormente a ele nada se sabe, mas é bem provável que ele não tenha sido o primeiro teórico da música, mas o primeiro que se tem notícia, visto que há descrição de música em literatura muito mais antiga, e instrumentos musicais que permitiam essa mesma lógica, antes ainda, noutras regiões, conforme visto), ainda que não se encontre nada seu escrito que tenha arqueologicamente sobrevivido, seus discípulos o fizeram por ele e tem seguido a mesma linha de fazer ou o mesmo modo de pensar, ainda que sob muitos e diferentes pontos de vista. Parece que só Homero detinha o poder de se multiplicar ao longo do tempo em um fazer artístico específico. Pitágoras surge tão místico quanto Homero nesta história, e foi preciso recorrer à literatura clássica e diversos autores para reconhecer isto: J. Murray Barbour em *The Persistence of the Pythagorean Tuning System*, mostra a tradição que os modos gregos têm, longa, porém nem tão bem percebida. *The Principles of Music* do autor medieval Boécio foi traduzido do Italiano apenas da década de 1960. O tradutor Calvin Bower escreveu *Boethius and Nicomachus, an Essay Concerning the Sources of De Institutione Musica*, sobre as referidas fontes históricas, este quase na década de 1980. No *Jornal da Sociedade Americana de Musicologia*, Norman Cazden escreveu *Pythagoras and Aristoxenus Reconciled*. Na década de 1970, David S. Chamberlain revela o quanto a filosofia ainda influenciava Boécio no seu estudo de modos na Idade Média. *Philosophy of Music in the Consolatio of Boethius*. A astronomia e sua ligação com a música, entre os gregos, aparecem no ensaio filosófico clássico de F. M. Conford, *The Harmony of the Spheres*. É bem matemático também, e fala de misticismo das esferas planetárias e a crença pitagórica da ordenação musical neste

âmbito cósmico. Nesta tendência segue Richard L. Crocker: *Pythagorean Mathematics and Music* para um jornal de crítica e estética na arte. Outras obras mais recentes que podem aqui ser lembradas são as de Joscelyn Godwin: *Cosmic Music: Three Musical Keys to the Interpretation of Reality*. *Harmonies of Heaven and Earth*. *The Golden Chain of Orpheus: A Survey of Musical Esotericism in the West*. Isobel Henderson está dentre os clássicos da década de 1950, com *Ancient Greek Music* da *New Oxford History of Music*. Charles Henry, em 1920, tenta uma análise mais psicológica. Uma obra que pode ser bem curiosa, mas como muitas que trazem dificuldades em termos de acessibilidade para quem estuda no Brasil: é Ikhwan al-Safa. *Epistle on Music*. Universidade de Tel-aviv. Siegmund Levarie e Ernst Levy, com *Musical Morphology*, vão à análise de linguagem musical tendendo ao tonalismo e evidenciando o quanto modos correspondem à mesma concepção de tonalismo, mas por mecanismo diferentes de apreensão dos conteúdos. O primeiro foi escrito na década de 1980, e o segundo, *Tone: A Study in Musical Acoustics*, na década de 1960, Flora R. Levin em *The Harmonics of Nicomachus and the Pythagorean Tradition* fez parte de estudos clássicos na década de 1970 em Nova Iorque. Praticamente na mesma década, e cidade, Ernest G. McClain foi um estudioso de Platão, Pitágoras e mitos gregos, em *Plato's Musical Cosmology*, *Musical Marriages in Plato's Republic*, *A New Look at Plato's Timaeus*, *The Myth of Invariance*, *The Pythagorean Plato: Prelude to the Song Itself*. Kathi Meyer-Baer também parte para o lado obscuro do misticismo cósmico astronômico aritmético em *Music of the Spheres and the Dance of Death*. J.F. Mountford, *The Musical Scales of Plato's Republic*, é um dos que vão direto ao ponto da proporção modal grega em Platão, mais acessível que é Platão, conferiu também, aprofundá-lo aqui. Dentre os mais filosóficos, sensíveis e transcendentais estão: Julius Portnoy, *Music in the Life of Man*, Isaac Rice, Dane Rudhyar e Cyril Scott, de Nova Iorque, com as obras escritas em várias décadas do século XX, respectivamente: *What is Music*, *The Magic of Tone and the Art of Music*, *Music: Its Secret Influence throughout the Ages*. D.P. Walker, com *Kepler's Celestial Music*, que foi um dos destaques do *Jornal de Warburg* e Instituto Courtauld. Poucas obras podem estar, de fato, disponíveis. A historiografia musical francesa também merece uma calma espiada: Edmond Bailly, em *Le Chant des Voyelles comme Invocation aux Dieux Planétaires*. Trata de astronomia e linguagem. M.U. Bonnaire, *De l'influence de la musique sur les mœurs*, do final do século XIX, aparentemente é um dos que adentram o campo da moral

relacionada à música. Da academia de Paris, Jacques Chailley, Nombres et symboles dans le langage de la musique. Charles Coste, L'Influence de la musique, também fins do século XIX. Do mesmo período, e de Paris, De Vismes du Valgay, Pa silogie. A harmonia ficou por conta de Alexandre Denereaz, Cours d'harmonie, início do século passado. Antoine Fabre d'Olivet, aproximou a música da ciência em La Musique expliquée comme Science et comme Art. Explicação publicada em Paris, fim do século XIX. Maurice Gandillot merece atenção para o título de sua obra: Essai sur la Gamme. Relacionaria os modos gregos e a teoria do arranjo, ou da combinatória, em que haveria uma gama de possíveis testes, que é o que constitui o que há de melhor no estudo de modos gregos práticos: a permuta e as probabilidades de arranjos por n fatoriais. Nos termos da proporção natural dos gregos é cara a obra francesa de J.B. de La Borde: Memoire sur les Proportions Musicales, le genre enharmonique des grecs, et celui des modernes. Paris, final do século XVIII. Distingue-se o gênero enarmônico, a partir dos gêneros diatônicos, ambos gregos, que somados resultam em cromatismo grego, e que ainda influenciava a Idade Moderna, mesmo com toda a polifonia do classicismo erudito. Mais recente é o esoterismo na edição especial de Le Voile d'Isis: La Musique dans ses rapports avec l'Esoterisme. Louis Liebard, Anachronie Musicale, ou la pyramide inversee. Francês a moda grega: Louis Lucas, fala em termos de revolução e está claro que a aplicação também se refere aos modos gregos e ao tonalismo: Une Revolution dans la Musique: essai d'application, a la musique, d'une theorie philosophique. Surpreenderia se o parisiense não fosse do século XIX, quando esta revisitação aos modos gregos atingiu, aparentemente, o seu maior declínio, talvez só comparável com o cenário científico dos últimos anos, em que o Brasil vem se destacando com os artigos da revista Clássica. Também brasileiros, merecem destaque trabalhos de Roosevelt Rocha e Fábio Vergara Cerqueira. Yves Millet, e o cosmos pitagórico típico: La primaute de la gamme dite de Pythagore: son symbolisme cosmique. Frederic Montargis, De Platone Musico é pitagorismo em Platão. Maela Paul, e Patrick Muxelhaus, é uma contribuição ímpar em música sacra, também modal grega. Le Chant Sacre des Energies. Parisiense recente dentre as publicações. Prudent Provost e as relações de transformação na linguagem musical ao longo da história: La Musique renouée selon la synthese acoustique da Sociedade Francesa de Paris. Theodore Reinach, e outro clássico da música das esferas: La Musique des Spheres. Publicado em Nova Iorque, P. J.

Roussier, *Memoire sur la Musique des Anciens*, aguça a curiosidade, sobretudo, pela temática em fins do século XVIII. Na primazia da tradição modal grega, Jean Tamar, *Notion de la Musique Traditionnelle. Etudes Traditionnelles*. Mais raro de se ver, com menos influência platônico-pitagórica, e mais próximo do pensamento metafísico aristotélico, encontra-se E. Troupenas. *Essai sur la Theorie de la Musique deduite du principe metaphysique*. Provavelmente descendente de gregos, Maria Vassiliadou é pitagorismo: *Le pythagorisme et la musique*. Por último dentre a relação de trabalhos franceses sugeridos, mas não de somenos importância, G.A. Villoteau, em *Memoire sur la possibilite et l'utilite d'une theorie exacte des principes naturels de la Musique*, em Paris do início de século XVIII, parece ir a tomada de consciência de que a música feita por modos gregos é exata em princípios naturais, é a revelação da metafísica grega teorizada e que chamamos de modos gregos, concebidos naturais na Terra. Também são obras sugeridas pelo pitagórico Godwin, que parecem se aproximar muito do estudo de música aqui realizado, no entanto, tais quais as inglesas, e as alemãs, tratadas anteriormente, são pouco disponíveis no Brasil, ou mesmo pela Internet. Porém, a biblioteca virtual de Godwin faz essa relação a obras que permitem aproximá-las do objeto, revisitação da música grega...

Além do tonalismo moderno, no fim do século XIX e início do século XX, novos paradigmas musicográficos surgiram. Dentre as novas tendências pós-modernas, se podem citar o *dodecafonismo*, o *expressionismo*, o *impressionismo*, o *neonacionalismo*, o *atonalismo*, o *futurismo*, o *ruidismo*, o *pós-romantismo*, o *microtonalismo*, o *neoclassicismo* e o *serialismo integral*, dentre outros citados também por Grout e Palisca. Alguns deles retornam às formas clássicas, tal qual o neoclassicismo, com retornos ao tonalismo, e ocorre em Heitor Villa Lobos a consagração pelo lado do neonacionalismo: criticava a ditadura no Brasil de 30, lembram os autores. O pós-tonalismo também é discutido como nova tendência, que não serão detalhados por fugir ao objeto do modal grego. Compositores consagrados destas estéticas modais gregas, segundo os autores, foram Stravinsky, Erick Satie, Debussy, Serguei Prokofiev, Paul Hindemith, Darius Milhaud, Maurice Ravel e Bartók. Essas novas perspectivas estão situadas na linha do tempo, sobretudo no entreguerras de 1919-1945, sendo que há anteriormente a Primeira Grande Guerra Mundial (1914) e posteriormente a Segunda Grande Guerra Mundial (1964) uma quantidade menor de tendências em movimento, que tenham sido notadas. Dentre outros compositores também relatados como tendentes ao modal

grego, salvo algumas fugas, e dos quais se pode citar Charles Ives, Harry Partch, Arvo Part, Iannis Xenakis. Para os autores, fabricantes de modos gregos indizíveis...

Um elemento-chave do estilo fantástico, conforme Grout e Palisca, foi o uso de escalas ou coleções de compassos em que a mesma sequência de intervalos ocorre várias vezes, para que haja mais do que um possível centro de tom. O mais simples dessa lógica pós-tonal, ou atonal, sem um consenso dos nomeantes, seria, segundo os autores, que em tais escalas (na escala de tons inteiros ou coleção de tons inteiros), que consiste em apenas alguns andamentos inteiros, noutra escala, é a escala octatônica. Embora cada uma das doze escalas maiores contenha uma coleção única de sete notas, há apenas duas coleções de tons inteiros e três coleções octatônicas, completam. Qualquer outra transposição das escalas de simplesmente reproduzir as mesmas notas como uma das escalas apresentadas aqui (assumindo equivalência enarmônica), porque eles não têm a forte gravitação em uma tônica que é característica de escalas diatônica, segundo eles, o conjunto cria uma sensação de flutuação ou alheamento “pós-moderno”. Segredo disso é dividir a oitava em unidades iguais. A escala de tons inteiros compreende duas tríades aumentadas (que dividem a oitava em três grandes terços), e a escala octatônica contém dois acordes de sétima diminuta (que dividem a oitava em quatro terças menores). Tais escalas já são encontradas na música de Liszt, mas eles se tornaram marcas registradas da música russa nos séculos XIX e início do XX, com alguns expoentes, descaracterizando radicalmente os paradigmas modais gregos e tonais e em considerável medida, o que é um fator inédito histórico.

A “*Whole-ton and Octatonic Scale*” (GROUT, PALISCA, 2006, p. 708) não é regra estética assimilada por toda humanidade ao mesmo tempo, mas seria mais como uma proposição alternativa para o que já se conhece, e por isso pode ser considerada uma música pós-moderna, e que é menos notada na História.

Em *Música para Cordas, Percussão e Celesta*, de “Bela Bartók” (GROUT, PALISCA, 2006, p. 834), no qual, conforme Grout e Palisca, o segundo tema do movimento é diatônico, ou seja, modos gregos, como muitos temas clássicos, que segundo os autores é evidente no modo lídio, que é usado em algumas músicas camponesas. Canções húngaras podem misturar os modos, um efeito de Bartók emprestado no final do tema do segundo movimento, onde a ascensão e queda melódica sugerem, aos autores, um lídio, ou então frígio, gregos.

Conforme as leituras de Grout e Palisca, um compositor que combinou a exploração de novos sons instrumentais com uma nova abordagem para o terreno tocado foi “Harry Partch (1901-1974)” (GROUT, PALISCA, 2006, p. 923), que se comprometeu numa busca obstinada individualista para novas mídias sonoras. Ele repudiou o temperamento igual e a harmonia ocidental e o contraponto para buscar um novo sistema totalmente inspirado em parte pelos chineses, nativos americanos, judeus, cristãos, africanos e a música rural americana, conforme interpretam os autores. Seus escritos falam de uma “monofônica” ideal musical, que remonta aos antigos gregos em diversas interpretações contemporâneas, segundo eles. Grout e Palisca inserem que Partch desenvolveu uma nova escala com quarenta e três notas para a oitava base apenas em entonação, em que as notas se relacionam entre si por meio de intervalos puros da série harmônica. Segundo eles, ele as construiu em novos instrumentos que poderiam desempenhar essa escala, incluindo guitarras modificadas, marimbas, tigelas sintonizando nuvem de câmaras (contentores grandes de vidro, a princípio usadas na física de partículas), um grande instrumento de cordas como a antiga *kithara* grega, e a árvore cabaça. Descrevem que em suas obras multimídias da década de 1950, e 1960, estes instrumentos acompanham vozes em falas e canto, e dança, por cantores e atores-bailarinos. “*Édipo*” (GROUT, PALISCA, 2006, p. 923) – um drama musical com dança (1951) e *Apocalypse in Courthouse Park* (1962), baseado em *As Bacantes* de Eurípedes, aspirariam ao ideal da tragédia grega de um modo inovador comparado ao moderno. Uma inspiração na música grega, alternativa, quanto a gêneros mais clássicos, pois.

No clássico *O Queijo e os Vermes*, de Carlo Ginzburg, têm ainda mais algumas considerações metódicas caras a esta pesquisa, bem análogas, pois: “[...] precisar os modos e os tempos dessa influência significa enfrentar o problema posto pela documentação, que no caso da cultura popular é, como já foi dito, quase sempre indireta” (GINZBURG, 1998, p. 23). O método também se baseia nessa modalidade de leitura e escrita da consequência, o método geográfico, que para Ginzburg, poderia ser o recorte espacial de Veneza, por exemplo, aqui, há não só o mundo helênico, os vestígios gregos em lugares do saber específicos do Brasil, mas também obras espalhadas pelo mundo e o próprio espaço prático e teórico de um instrumental metodológico: o violão. Método concreto e abstrativo, queijo e verme. Não passa despercebido o método onírico, quando o erro pode ser um ruído, mas um ruído pode vir a ser música. O método interpretativo, por exemplo: “Menocchio é

um herói ou mártir da palavra” (GINZBURG, 1998, p. 23). Há uma compreensão de que os erros de interpretação musical também podem gerar a beleza natural de modos gregos, seja por ruídos ou enarmonias. Mas, sem dúvida, não de qualquer jeito que se deve fazer, é preciso saber mais ou menos como errar, e inclusive utilizar o erro a seu favor. Sair desafinando seria o oposto a isso, e uma tragédia vaiada, uma situação difícil de manter o controle, constrangedora, a ovação oposta...

Pertencente ao passado, ao passado pertence a redenção (liberdade) do homem que se liberta (reprime). Citando Febvre e Benjamin, Ginzburg em prefácio a edições estrangeiras se posiciona contra o irracionalismo estetizante em Furet. Aqui, a estética é importante e filosófica, não obstante, e acima de tudo, a música é uma só, e por essa razão permite a diversidade estética. Ginzburg se aproxima de François Rabelais, Mikhail Bakhtin, Natalie Davis, Thompson e Le Roy Ladurie, na incerteza do método e na pobreza dos resultados. Antropologia cultural, cultura primitiva, filosofia, neopirronismo crítico, ou criticado, objeções niilistas de Derrida, arqueologia do silêncio, cultura popular, cultura de classes subalternas, são pontos iniciais de versos acumulados, um peso que se transmite na história, não simbolicamente apenas, mas metodologicamente por fonte e minúcia. O céu é um queijo repleto de vermes diversos. Uma nota importante sobre a questão de método historiográfico em *O Queijo e os Vermes*: “Como ocorre com frequência, esta pesquisa também surgiu por acaso”. (GINZBURG, 1998, p. 17). Provavelmente, a pesquisa investigativa propulsada pela curiosidade é o método que tem sido mais seguro, a ele recorrido com frequência, com êxito de resultados, ainda que ínfimos, de consistência e valores científicos e historiográficos; não tem sido abandonado e possui sua relevância. Atento ao estudo de micro-história, desde um fato recortadamente isolado e restrito, por exemplo, uma estranha seita friulínica, ou friulina (pesquisa de Ginzburg), ao contexto aqui explícito de regiões geográficas específicas, sem desconsiderar o universo do macro. Sejam os *benandantes* de Ginzburg, sejam os modos gregos, podem comunicar objetos, sujeitos e revelar situações de consciência ou luta de classes (dos músicos ou historiadores e professores da música, por exemplo), princípios de circularidades (ciclos continuados linearmente ou não) e escrito de forma a atingir um público alvo de leitor comum ou especialista. Aqui se buscou este tipo de narrativa, leve, mas, profunda, em certas metas. Ou: os modos gregos poderiam interpretar, a seu modo, música clássica, música popular, com hibridismo, misturas em maior ou menor grau, ou não.

A conclusão demandará em um ritmo cada vez mais finalizante, para desvendar muitas das lacunas colocadas. O historiador Roosevelt A. Rocha, será uma peça fundamental para compor a solução de várias questões que ficariam para trás, não fosse sua contribuição. Pistas para novas abordagens, que possam incentivar novos pesquisadores a expandir a ciência no Brasil. Seu doutorado na Unicamp, que contou com Vergara na banca, foi uma tradução de Plutarco, e está disponível para download pela biblioteca digital da universidade, e alguns artigos, são notavelmente históricos para a academia brasileira, com supremacia em qualidade...

Muitas questões podem não ter sido aprofundadas neste trabalho, por conta da universalidade da narrativa, mas com certeza vão encorajar para a pesquisa, a investigação, por exemplo, questões socráticas, platônicas, um aprofundamento dos filósofos gregos, de encontrar seus escritos, que vão em conjunto, incentivar a área Antiga da História, setores da Idade Média, Moderna, e Contemporânea, da História do Brasil, Metodologia e Prática Científica e de Ensino, América, e diversas ciências artes, estudos, planejamentos, comunicações, questões sociais, linguísticas, matemáticas, físicas, químicas, biológicas, geográficas, econômicas, políticas, religiosas, militares, mecanismos do poder, poéticas, e o grande estímulo está em perceber através da história da música, como a cultura grega possuiu diversas civilizações que chegam com força material à vida contemporânea, e saber dominar múltiplas esferas deste universo, permitem que se amplie a influência, o modo de compreender o mundo, de se relacionar com ele, os meios, finalidades, objetivos, e sem dúvida, aprofundar nas especificidades, acreditou-se na vastidão universal para se esgotar no foco do conceito de maior força no Brasil desta cultura: modos gregos. O simbólico, o mitológico, o esclarecido.

CAPÍTULO 6

CONCLUSÃO

Concluindo, o não conclusivo, o método da mentalidade artística de Panofsky somado ao método técnico de Ginzburg, que trata da “Honestidade à leitura” (GINZBURG, 1998, p. 207). Renato Janine Ribeiro em posfácio de *O Queijo e os Vermes* ajuda a compreender e fixar a ideia do livro, de não torturar as fontes para que digam o que se quer, mas interrogá-las, atento às ciladas dos enganos para a verificação precisa bem sucedida, ou não, do que se pretende defender, e por menor e mais ínfimo que pareça o resultado, ainda que seja único, é o que faz concreta a toda e qualquer investigação que sustente suas provas, sua retórica, história, a veracidade ou não. Uma nota é preferível, a centenas de partituras, pois...

Outras referências de alçada da História foram inclusas na pesquisa, os autores enriqueceram as questões de identidade, memória, método, fundamentação teórica, e os objetivos, e, por fim, o diálogo atual com a academia brasileira, somados aos estudos da revista *Clássica*, que estão sendo desenvolvidos, e que abordam em muitos pontos essenciais de tudo o que está envolvido na pesquisa, e o trabalho das fontes e caracterização das obras, eventos, exatidão de datas, e a dinâmica de contextos associados à *história da música* e os *modos gregos*, que inclui um paralelismo do intercâmbio cultural dos gregos em território helênico e brasileiro, ao longo da história do Brasil e da Grécia, com demonstração de modos gregos, coleção de patrimônio cultural imaterial; e o próprio patrimônio cultural material, histórico e artístico, dentre os quais, restauros na história, arquitetura, e, arte, sumamente necessários, visto que o legado dos gregos aos brasileiros se faz presentes. O historiador está sob a roupagem do investigador e do colecionador. Ele caça os tesouros e os acha. Desenterra as ideias e as guarda. Reúne elementos que contam sobre tudo e em todo lugar, e o método é apenas esse: O de Édipo diante da Esfinge (curiosidade servida de pesquisa investigativa, em grego, *historiai*). A arte da investigação detetivesca se assemelha à caça propriamente venatória da pré-história, do homem ao animal que servirá de seu alimento. Ainda sim, nem em todo o caso o caçador sabe o que irá encontrar. Pode apenas imaginar e seguir seus instintos, procurando, buscando, tentando chegar próximo do destino que traça. Pode também armar uma “arapuca” para a presa. Armadilha também não garante que o caçador vá saber quem vai atrair. É

semelhante também ao xeque mate no jogo de xadrez. Você busca encurralar o rei adversário ou tramar uma armadilha para ele, e são inúmeras as formas com que isso pode vir a acontecer. E quando encontra a sua caça, espeta um novilho, atrai um javali ou fiska um peixe, satisfaz sua procura. Mas sempre torna a procurar. A aventura expõe o caçador: ser a própria presa (xeque do adversário, que pode vir a ser mate, ou não). Perigo. Esse é um fator que sugeriria inibição à atividade. Ledo engano. Isso é um estímulo. O caçador sabe a necessidade de empreendê-la, seja para ele, seja para a sua prole. E o perigo ativa seu sistema nervoso, ativa hormônios da esperteza. A adrenalina faz o pelo se arrepiar. Quando está em perigo, bombeia o sangue mais forte, que circula mais rápido, e esquenta. Quando encontra a caça, acelera o seu ritmo, e, já com os músculos mais fortes que sua capacidade normal, adquire precisão e técnica mais dinâmicas, incorporando uma passada mais veloz, desenvolvendo um mitológico olho de lince. Esse é o historiador. Torna a caçar, e não necessariamente encontra a mesma caça que anteriormente. A nova pode ser uma surpresa, e esse é outro fator que pode tornar a prática prazerosamente extasiante. Fareja a novidade como se fosse mais antiga que si mesmo. Acredita em sua capacidade, mesmo se for desestimulado, pode passar por louco, e passar fome, talvez. Mas isso era previsto. O caçador tem fome por natureza, como o historiador por conhecimento. Refletir os modos gregos na música brasileira é uma proposta, mas deve ser encarada como um desafio. Reforçando que o estudo dos modos é algo que, popularmente, nem sempre é tratado com a devida seriedade e tratou-se de um verdadeiro exercício detetivesco, onde os pormenores foram as pistas para a formulação de hipóteses, que logo serão tratados sobre aplicação enarmônica, pois este método demandará uma análise finalizadora. Conforme Grout e Palisca, outro compositor combina uma simplificação radical dos materiais e procedimentos com um retorno à música diatônica dos modos gregos. Uma amostra pode ser encontrada na categoria *minimalismo*. Segundo os autores, é o compositor e músico estoniano, Arvo Pärt, que nasceu em 1935, forjou um estilo altamente individual, instantaneamente reconhecível utilizando os materiais mais simples. Após obras neoclássicas e séries iniciais, e outros que contrastavam modernistas sonoridades com estilos barrocos, os autores destacam que ele virou-se para um estudo do canto gregoriano e da polifonia bem cedo. Na década de 1970, ele desenvolveu um método que chamou “*tintinnabuli*” (GROUT, PALISCA, 2006, p. 957, 958), após as *sonoridades sino* – como ele chamou. Para

os autores, sua essência reside no contraponto entre uma melodia centrada no campo principalmente gradual diatônico e uma ou mais outras vozes que apenas soam notas da tríade tônica, com o lugar de cada nota determinado por um sistema presente. A técnica é exemplificada em partes “*Sete Magnificat Antiphons* (1988)” (GROUT, PALISCA, 2006, p. 957, 958). Na abertura de “N ° 6, *O König aller Völker*”, (GROUT, PALISCA, 2006, p. 957, 958), o segundo tenor (representado na parte inferior da pauta da partitura desta obra) apresenta uma música modal grega clara que está centrada em A (Lá) e que se move mais do que um quarto de distância em qualquer direção. Seu ritmo é restrito a tríades diastemáticas e meias notas, e as medidas alteraram o comprimento para formar uma argumentação original *cânon*, na crítica deles. Nesse sentido, os autores descrevem que tons altos recitam o texto, frase por frase, em D (Ré). As outras partes, notas sonoras tríade do D menor, seguindo regras rígidas, constituem-se de permanências nas simples reminiscências de polifonias, precocemente estudadas no caso deste autor, conforme as leituras. Conforme Grout e Palisca, nesta obra, baixo e primeiro tenor cercam a melodia segunda-tenor, cada um cantando a nota da tríade de D menor, que é a segunda mais próxima da nota da melodia: assim, se no início, se encontra a D (Ré), abaixo a F (Fá) e acima abertura em A (Lá), na melodia, enquanto isso, a primeira soprano canta a nota da tríade que é mais próxima acima da segunda melodia soprano. As texturas resultantes entre consonância e dissonância diatônica, permitiriam, segundo os autores, a variedade e um clímax dramático dentro de um despojado estilo centrado no campo harmônico, e é uma das maiores notabilidades eruditas, em modos gregos, historicamente, e com fundamentos técnicos e culturais na História...

Um dos primeiros a escrever tipo de música eletrônica para instrumentos acústicos foi “Iannis Xenakis (1922-2001)” (GROUT, PALISCA, 2006, p. 928, 929), um grego que passou a maior parte de sua carreira na França. Segundo os autores, Xenakis foi engenheiro, arquiteto, assim como um compositor. Como os gregos antigos, ele viu a matemática como fundamental para as atuações. Em “*Metastaseis* (1953-1954)” (GROUT, PALISCA, 2006, p. 928-929), ele deu a cada músico de corda na orquestra uma parte única de se tocar, conforme explicam os autores. Sequencialmente, na obra, cada tocador tem seu glissando, movendo-se lentamente ou rapidamente em comparação com as outras partes. Xenakis organizou os glissandos como linhas retas em um gráfico que se somam para criar um efeito de curvas no espaço musical e baseado em pura matemática. Ele, então,

transferiu, para as linhas de notação musical, os padrões achados. Os movimentos resultantes, de um *cluster* cromático fechando gradualmente a um uníssono ou um uníssono expandindo a um *cluster*, se assemelham mudanças realizáveis na música eletrônica através do uso de sintetizadores, argumentam os autores. O efeito global é muito fortemente visual, conforme as imagens dos autores, apesar de materiais musicais, terem convertidos seus espectrais em imagens do resultado dos cálculos, criando uma nova arte visual musical totalmente original. Na verdade, Xenakis depois aplicou a mesma idéia de linhas retas, criando um efeito de curva na concepção do *Pavilhão Philips*, em que ele trabalhou com Le Corbusier, no gráfico de Xenakis para uma passagem em *Metastaseis*, mostram os autores, que apresenta um andamento com o eixo vertical, e, um tempo com o eixo horizontal. Com a metade inferior do gráfico, traduzem os autores, se representa as cordas mais baixas atacando um *cluster* cromático simultâneo, a curva para cima, como as mais baixas densidades da ascensão de *cluster* em glissandos rápidos, e as mais altas, e progressivamente mais devagar, tornaram-se dinâmicas e vivas, interpretam os autores. A certa medida, dando sequência, as cordas superiores entram em outro *cluster*, em seguida, sobem e descem em seu próprio padrão, descrevem. Perto do final da passagem, grupos de cordas entram na mesma nota, um após outro, cada um, sucessivamente, subindo em um glissando mais rápido até que no final estão todos juntos, em um *cluster* cromático grego polifônico muito menos trabalhado na história da música que os próprios modos gregos. Por essa razão, Xenakis se tornou um mito tal qual Homero ou Pitágoras, para os gregos, e este estilo está homenageado até mesmo no show de seu quase “xará” conterrâneo Yanni, em *Concerto Ao Vivo, Acrópole, Atenas*, em 1994, quando, este Psicólogo e tecladista, o mais modal grego de todos os gregos, neste show que foi transmitido para mais de 150 países no mundo todo, aclamado e admirado por mais de 250 milhões de pessoas no mundo. No show Yanni é o modal grego conversando com a orquestra, em parte tonal, e há vários elementos das técnicas gregas neste show, como o duelo entre tocadores de cordas do mito de Apolo e Mársias, no *Cèrtame Musical*, a valorização do canto, do ritmo, o baixo como sustentação, e Yanni performaticamente tal qual um Apolo, toca dois teclados, um em cada mão de seus 6 a 8 teclados disponíveis, utilizando efeitos sonoros, e servindo-se sozinho de polifonia dionisiaca semelhante ao efeito do aulo. Há solistas que tem cenas próprias para o improviso de modos gregos, com destaque para Karen Briggs, com

um lindo vestido vermelho e dourado, e o baterista Charles Adams. Enquanto Yanni toca, um maestro rege, e os trajes são todos históricos, com a vestimenta clássica representando os modernos, o social esporte para Yanni, e esporte para o baixista Ric Fierabracci, que faz uma incrível exploração da percussão no contra-baixo elétrico, e de harmônicos neste instrumento, o que foi muito original, e quanto a Yanni, basicamente seus doces arranjos são baseados em modos gregos. Contemporânea opção de música grega, memorável para gregos, e, o mundo. Este show superaria a maior audiência de transmissão simultânea mundo inteiro, naquele ano de 1994, que seria a dos *Jogos Olímpicos de Barcelona*, em 1992, e quiza os *Jogos Olímpicos de Atenas* em 2004 não superariam, assistidos por quatro bilhões de pessoas, que corresponderia a sessenta por cento da população mundial, mas como foram transmissões em dezesseis dias, o concerto de Yanni se igual à média de transmissão por dia, sendo que o concerto não durou mais que uma hora e meia, e foi assistido por duzentos e cinquenta milhões de pessoas, ainda que não pudesse ser considerado maior, no quesito *quantidade de população mundial atingida*, e os critérios estatísticos envolvem muitos outros detalhamentos e critérios possíveis, afinal, um evento muito assistido pode ter uma duração horas, como as tragédias noticiadas do ataque terrorista ao *World Trade Center*, em 2001, as mortes/funerais e eleições, respectivamente, de Ladi Di, em 1997, e João Paulo II, em 1998, e depois, Michel Jackson e de Barack Obama, e ainda há a *Champions League* e o *Superblow*, ou uma duração de dias, nas Olimpíadas, em Atenas, e depois em Londres, e as Copas do Mundo de 1994, 2002, 2010 e 2014, que a audiência variando em eventos por dias ou horas, o que caracterizariam não só os picos, mas as altas e baixas, mas pensando no critério da duração em função da quantidade de pessoas, Yanni supera Atenas, e talvez até mesmo as Olimpíadas de Pequim ou Londres, em termos proporcionais de população mundial mundial atingida, mas com certeza supera outros eventos, como uma transmissão do início da *Beatlemania*, pelo grupo de Jonh Lennon, Paul McCartney, Ringo Starr e George Harrison, os Beatles, ainda que nestes critérios, se deva contar o aumento da população no tempo histórico, e quantidade de transmissões nas coberturas de todos estes casos, e a ambos os jogos esportivos, na Grécia, China e na Inglaterra, considerados os maiores eventos. Portanto até na estatística cultural, a música é incomparável, enquanto arte, enquanto matéria de criação cultural grega, como os *Jogos Olímpicos*, mas existem ainda muitos outros complicadores nas questões

estatísticas com o advento das transmissões pela *Internet*, aumento de população mundial com o tempo, e em meio a tudo isso, ainda que as transmissões sejam mais rápidas que nos jogos, surgem as tragédias históricas, que costumam ter um grande alcance que superaria até mesmo estes incríveis eventos, no critério duração por variação de pessoas atingidas, entretanto, fantásticos por sua beleza, sua história, como foram os *Jogos Olímpicos* em Atenas (não as tragédias bárbaras), na terra dos próprios inventores da tradição, ou mesmo este, que foi o concerto mais visto da História... o que leva a pensar questões éticas, políticas, religiosas, artísticas, e se sente uma tremenda dúvida existencial, nessa hora, pois a intolerância religiosa, o poder de poderosos, e as celebridades, fazem o pano de fundo do que mais interessa às pessoas, ou daquilo que elas não podem fugir. Já a música, ela está alheia neste processo, e esta estatística, de um concerto, ou de apreciar atletas éticos e bons jogos olímpicos idem, parecem formar outro lado do ser humano, que poderia estar sendo mais incentivado, ou mais procurado por ele mesmo, quando há uma guerra entre a arte, tentando salvar a humanidade, desesperada, e o terrorismo de nações que guerreiam como titãs, da cobiça e da vaidade desmedida, do contismo de fada ou a idolatria de seres polêmicos. Não quer dizer que os músicos como Michel Jackson não sejam humanos, são artistas, mas o que falta de cultura para as pessoas compreenderem que parecem deuses mas são seres humanos? E a história está toda à frente relatando tudo o que ocorreu pelo mesmo motivo, há muito tempo, com objetivos comuns da arte. A música merece respeito, como na Grécia Antiga, e quanto já não se perdeu o respeito por ela? Isso inclui os músicos. O mesmo valeria para os atletas, para o espírito olímpico, para os que cometem as boas ações e procedem corretamente em espírito ético e amistoso, em paz. As pessoas precisam da música, da arte, do esporte, para não esquecerem que as atrocidades existem por falta de gentileza, de cordialidade, de ética, e de espírito ético, como nos requintados gestos dos músicos, em Atenas em 94, no concerto de Yanni. Enquanto alguns fundamentalistas matam pessoas, governos incentivam as guerras respaldadas pelo direito mundial, o homem se arma e arma crianças, e as pessoas caminham atormentadas com tantos absurdos. Por maior quantidade de pessoas que a arte e o esporte cheguem. O que prova que a maioria da humanidade sabe o que é bom e procura o que é bom. Mas o mal está aí e quer se afirmar mais forte, e ainda que a maioria das pessoas pare para ver o que estava ocorrendo com as más notícias, notáveis e que geram polêmicas, elas devem não se portar

passivas, ou apenas falar ou assistir como se fosse um espetáculo, é preciso ir atrás, fazer, mas contribuir com a cultura, o esporte, com a música, com educação, em grande medida, para que a humanidade possa ser salva. Competitividade ainda existe, e mesmo que os Jogos Olímpicos sejam competitivos, e estimulem a competição, eles são o evento de maior grandeza proporcional, o que atrai mais o olhar no todo do acontecimento da História, e dura mais tempo, podendo legar mais valores bons, quando comparados a eventos que são ruins. Equanto que as tragédias, ainda que abalem fortemente e impressionem, elas são mais rápidas, não possuem beleza alguma, ou não mostram nada mais do que atos repudiantes, discussões fúteis, ou polêmicas que se multiplicam em um grau relativo eventos do mesmo gênero. E a música? A música não tem dimensão de importância. É complexo trabalhar com ela, e mesmo assim, ela nunca deixou de existir. Sem ela, nada seria possível. Pode ser um momento rápido, pois que a Organização das Nações Unidas (ONU) e os governos incentivem a música, a arte, para que dure mais, para que tenha alcance social, e isso teria de envolver no campo mítico... Yanni, talvez não tenha superado em audiência, toda a força de todos os atletas olímpicos, mas competiu, com uma quantidade boa de força dos músicos que o acompanham, da história e da arquitetura grega, de igual para igual, matematicamente e estatisticamente falando, superando pelo critério do tempo, o mais sugestivo, estes eventos, e ainda que as tragédias ou futilidades sejam insuperáveis para apenas a música, e os jogos somados à arte, como foi refletido, ainda fazem parecer que estão ganhando pela proporcionalidade. Mas por quanto tempo, isso dependeria de todos, e, sem cessar. E, ao que parece, da cultura em termos de arte e não de guerra. Mais uma estatística seria válida, pelo lado de Londres, esta, musical, que relativamente propõe que talvez tenha superado os Jogos Olímpicos de Londres, de Atenas, e o concerto de Yanni, (ainda que pareça não superar nem a Yanni, e nem aos Jogos Olímpicos, para ser bem honesto) dependendo dos critérios estatísticos, e que seria o *Live Aid*, de 1985 (há exatos 30 anos), em que se apresentaram em concerto de grupos individualmente, formando um coletivo de dezesseis horas de duração, com uma audiência de mais de um bilhão e meio de pessoas em todo o mundo, em que se apresentaram Black Sabbath, Madonna, Led Zepelin, Queen, Bob Dylan, Eric Clapton, Judas Priest, Duran Duran, Mick Jagger, B. B. King, Carlos Santana, David Bowie, e muitos outros artistas, com uma proposta de estética *rock* e *pop*, com o objetivo de ajuda

humanitária para os famintos da Etiópia. Há de se considerar que, mesmo ficando atrás do atentado terrorista do *World Trade Center*, ou morte da morte de Ladi Di, os números são bem sugestivos na grandeza semelhante, e o caráter beneficente, ou seja, social, e musical, nessas proporções, que aparentemente foi único na História. Principalmente, por se tratar cerca de metade da população atingida, o que seria próximo de uma assembleia mundial, uma união incomum por uma causa justa... Inclusive, porque os únicos eventos que puderam ter tamanha inteligência de pessoas ligadas a um mesmo fato foram os eventos esportivos e as tragédias mencionadas. Mas este evento causou uma situação contrangedora e trágica, e que muitos não conhecem. Os organizadores utilizaram transmissões da *British Broadcasting Corporation* (BBC) e da *Music Television* (MTV), dentre outras comunicações, e após algumas horas de show, perceberam que o dinheiro arrecadado era muito baixo e o *promoter* principal, Bob Geldof, apareceu na televisão, falou algumas palavras de baixo calão, e suplicou dinheiro, pois pessoas morriam de fome. As linhas telefônicas abertas começaram a disparar para gerar um montante que era de aproximadamente um milhão de libras, e esse número teria passado cem milhões. O valor foi comemorado, mas o que parece é que o dinheiro, teria ido para a Etiópia, mas das ONGs locais, teriam acabado por cair todo nas mãos da junta militar Derg. Os irlandeses que organizaram o evento, dentre eles Bono Vox, se decepcionaram, mas nunca desistiram. Bono afirmou que parte do dinheiro estaria voltando para o Ocidente, para pagamento de dívidas externas. Algumas pessoas ficaram sabendo que os Dergs militarizaram sua instituição com o dinheiro, o que não se tem evidências de que foi golpe, ou pressões violentas, e esta militarização teria custado a vida de quase quatro milhões de pessoas e deixado milhares de desabrigados que foram despejados de suas habitações. O que era para solucionar problemas históricos, a tentativa de mudar o mundo, deu-se em sentido contrário, e piorou o quadro. Os artistas alegaram boa-fé, e mantiveram a ideia do concerto, que nunca foi superado. Muitas críticas surgiram, disseram que queriam se aparecer, enriquecer, foram criticados por músicos anarquistas, e foram comparados a politiqueiros e corruptos. Até uma família de Dubai que doou um milhão de libras, foi desacreditada, todos pareciam querer ganhar em cima da causa humanitária, levando a muitos, e não somente os anarquistas, a acreditar estavam num absurdo jogo de hipocrisia. Questão que parece pertinente de se fazer é porque eventos artísticos como este, ou mesmo os esportivos não possuem caráter

beneficente? Bono Vox, por mais críticas que tenham sido feitas a ele e a outros organizadores de shows beneficentes, respondeu a tudo isso. Ele acredita que a corrupção é a maior questão humanitária, e que seria maior que a fome ou outras questões, que seriam sanadas. Mas ele acredita que os necessitados não devem ser abandonados, por mais que um roubo seja provável, pois isso seria admitir que o mal triunfasse sobre o bem, mas mesmo com todas as defesas e com o trabalho na banda irlandesa, U2, e a ONG *One*, eventos como esse nunca puderam obter o mesmo êxito, e as doenças como o ebola, se espalham pelo mundo através de eventos esportivos mundiais e outros intercâmbios culturais que deveriam ser apenas saudáveis, a desigualdade social aumenta, o quadro não parece apresentar um otimismo quanto a tudo isso, questões separatistas se intensificam, o meio ambiente é cada vez mais degradado, o desperdício não diminui o quanto poderia, guerras eclodem, a fome ainda não foi erradicada nos países pobres, e, concomitante a este passo da humanidade, as estéticas musicais entram em guerras também terríveis, e não mais tão engajadas na união, no tratamento de paz para realmente fazer uma revolução social através da cultura. E querer salvar o rock, ou qualquer estética que seja, fica parecendo uma postura ridícula, quando que não se pode sequer salvar os fracos e oprimidos. Esta é a moral da história: premente é olhar bem para a história, tirar das ideias, do papel, essa sociedade artística, harmoniosa, utópica, e que foi idealizada por ela mesma, e que parece que sempre se frustrou com isso. E ainda que não se tenha conseguido, foi tentando que se amenizaram as dores do mundo. Participando, contribuindo, cooperando, ajudando.

Enfim, adentraram-se clássicos gregos da história, para aprofundar as questões colocadas sobre os gregos e os modos neste livro citado (*A História da Música Ocidental*). A literatura clássica é acessível, e puderam-se consultar com precisão as passagens que mais interessaram, pois essa pesquisa foi feita em minúcias, após o estudo exaustivo, ao mesmo tempo, realizador, desta literatura clássica. Por uma questão de facilitar a guia das passagens de diversas edições, foram citados os números dos versos e cantos, idênticos a todas as edições, e não a numeração das páginas (o mesmo valeu para as passagens históricas bíblicas sobre a música). Viu-se como a arqueologia trouxe também contribuições, com base em excelentes axiomas e excertos de postulados de Pedro Paulo Funari. Novas proposições foram feitas desta combinação surpreendente, e uma nova história, dos modos gregos, aqui, se constitui cheia de nuances, inédita, postulada e histórica,

uma revisitação desta cultura que tanto causa admiração e dúvida diante de seu eterno retorno, ou de seu não retorno. Também com apoio teórico de Kant, Descartes, Nietzsche, e outros filósofos, vieram as questões de subjetivismo e do construtivismo, também problematizadas na história cultural (contidas nos capítulos que seguem), e contundentes obras de músicos e acadêmicos brasileiros, dentre os quais, inspirados no capítulo sobre modal, de José Miguel Wisnik, em *O Som e O Sentido*, além de contribuições sobre a cultura grega em diversas camadas, de Werner Jaeger, Pierre E. V. de Naquet, Jean Pierre Vernant e Pedro Paulo Funari. No primeiro capítulo que seguiu, com base nas leituras, se viu como os gregos teorizaram a música em sua relação entre os intervalos de sete notas musicais, produzindo a possibilidade de uma variedade de arranjos e combinações possíveis. Levando em consideração as fontes de arqueologia histórica que sobreviveram ao tempo, viu-se como os discípulos de Pitágoras descreveram as lógicas de tons inteiros e semitons (Cleônidas, Arquitas, Aristóxeno, Platão, Plutarco, Aristóteles, Gaudêncio, Aristides e outros), e os conceitos de espécies de oitavas, quartas e quintas com relação a qualquer nota fundamental estabelecidas, que foram exemplificadas no conceito de oito modos denominados tetracordes que poderiam, em teoria, ser em graus comuns ou disjuntos com relação a uma sociologia das alturas sonoras existentes, além dos gêneros enarmônicos e cromáticos de menor utilização se comparado ao gênero estabelecido como diatônicos que constituem os modos. Viram-se como os exemplos variavam em suas formas e nomenclaturas tratando termos recentes e antigos, tal qual a nota dó, que era chamada Ut, ou quais os nomes das notas nos modos, por exemplo, a nota ré para o modo dórico antigo. Viu-se em detalhes como os gregos formaram uma teoria bem constituída da organização modal na acústica. A escala, como foi chamada esta teoria dos modos foi assim denominada no sentido de representar uma dimensão dogmática cósmica da música das esferas planetárias, de Ptolomeu. Contextos estes mais caros ao período helenístico da história grega. Bem anterior a este, o período helênico, tudo indica, pela literatura clássica (Homero, Hesíodo, Heródoto, Tucídides), que a música já deveria possuir a mesma lógica conhecida a centenas de séculos antes dessa teoria que sobreviveu materialmente, por influência de Pitágoras e pressupostos de que, ou não se encontrou fontes materiais suficientes que comprovassem isso, ou este conhecimento foi mesmo legado muito mais próximo da oralidade, em forma de ensinamentos e práticas não escritas, em sua maioria.

Entretanto, foi possível observar que a música era uma característica passível de realizações culturais semelhantes a todos os tempos, inclusive antes do surgimento da escrita, conforme as fontes encontradas (a flauta primitiva e literatura arcaica). Práticas como dança e poesia são também tão antigas quanto e refletiu-se como eram e são interligadas artisticamente como seus padrões específicos, e os efeitos que a música sempre causou, confirmado nas fontes, sensações como comoção. Viu-se que existe um elo perdido antes Tucídides e depois dos helênicos de vários séculos, indicando quatro sociedades gregas musicais, em que a música poderia ser até “tonal”, entre haspas por ser impossível, ou ter desaparecido, e que há uma música muito antiga conhecida pela arqueologia das literaturas, e uma intermediária, portanto, desprovida de fontes por motivos desconhecidos dos quais não consegue-se sequer muitas pressuposições, e uma sociedade, também bem antiga, mas um pouco menos, referente ao período chamado *helenístico*, no que também baseou-se em fontes. Há uma concisa teoria dos modos gregos, pelas fontes arqueológicas de artes em cerâmica e da literatura homérica, na passagem de Tamíris e as mudanças nas notações, explicadas mais geralmente, a exemplo da *partitura*, dentre outras. Depois do cristianismo, viu-se há uma sociedade grega cristã ortodoxa, desde então. Viu-se: a sociedade romana também possui suas carências em termos de fontes. Após esta parte mais rica de conteúdos, relativa à Antiguidade Clássica, adentrou-se o segundo capítulo, quando se viu como a igreja cristã se baseou nas estruturas modais dos gregos para unificar a religião medieval, produzindo escolas de canto gregoriano e outros semelhantes em que novas exemplificações dos mesmos conceitos de gênero diatônico e outros modos, ainda que diferenciados em sua forma de pensá-los, ascendente – ou descendente que os gregos exemplificaram em termos de motivo e movimento, mas não que a música sempre fosse assim! Entendeu-se que se trata da mesma definição modal intervalar diatônica, mudando apenas pontos de partida da gama de variedades polifônicas que foram possíveis. Viu-se ainda como novos modos foram deixados por Boécio e Guido D’Arezzo, dentre outros, um legado dos gregos, e depois, da igreja, no Sacro Império Romano. Na renascença viu-se, sobretudo, como o estudo modal grego seguiu baseado também no renascimento dos valores gregos, e como chegaram a adquirir um formato bem mais próximo com o que há hoje, em termos de modos gregos no tempo presente, sobretudo pela influência de Glareano, Raumeau, mas não só estes, e muitos outros! Inseridas transformações que já eram possíveis de se

visualizar desde o surgimento de partituras medievais e a evolução de sua sistematização, com maior definição no tempo do barroco de J. S. Bach, e uma maior delimitação do conceito de música tonal, tema que já não exigiu mais tanta definição do modal grego, cabendo mais uma análise em Filosofia e História dos séculos XVII, XVIII e XIX sobre questões de estética, cultura grega nas artes, sobretudo musicais, e a Linguística aliada à Matemática e no quinto e último capítulo seguiu-se com as análises científicas mais recentes, revisão literária, e os compositores mais conhecidos como modais, além de ver, no geral, novas classificações musicais que surgiram no século XX e outras questões sociais que se consideram pertinentes, e conclui-se com questões científicas, defendendo a ciência histórica, da qual a sociedade se interessa, e uma prova são as estatísticas da viagem do homem à Lua, que em apenas uma hora, foi acompanhada por setecentos milhões de pessoas. Por uma questão de foco do trabalho, seguiram-se análises de modalismo grego, e outros modalismos e estilos não considerados modais que não tiveram uma análise tão minuciosa, com referências mais superficiais e ilustrativas, não comprometendo o objetivo central do trabalho, e sem empanar o brilho que cada um possui. Pois se aprendeu que desde a Renascença, existem estilos a escolher, no momento médio, o estilo é modal grego, ainda que “estilos de cantochão”, contemplado o pré-tonalismo e as noções de consonâncias e dissonâncias e sua amplitude e relativa variação ao longo do tempo/espço, os conceitos de terças, sétimas, posteriores a quintas e quartas nos séculos, o retorno da oitava com o humanismo, as estrelas, ornamentações, canto, estilo, instrumentação, poesia, drama, cultura, sociedade, arte, política, religião, economia.

Resumo da ópera: foram realizadas aqui diversas hipóteses, e a construção de diversas teorias, realizando experiência, e empiricamente verificando dados tabulados que resultaram em leis e definições gerais, provas sobre problemáticas, buscas por verdades e mentiras, interpretações, progressões e outras exatidões, análise sintética do objeto em musicografia, e o objeto analítico. Hierarquizou a história, e produzirá a verdade. Cultural, seu conteúdo revelou fontes, ampliou a cultura nacional em intercâmbio com a helênica, tratou ineditismos na academia, não poupou negligências, criticou a indústria, e valorizou a classe trabalhadora. E seletivou por um conteúdo honesto, seguro, e, com criterioso rigor...

Resolver-se-a agora um grande problema da história da música dos gregos, antes dos modos gregos no tempo (isso é um detalhe importante da

história). Xenakis forneceu relações matemáticas, finalizando com esta conclusão, e a última aplicação do método indiciário de Carlo Ginzburg, em uma música que é um excelente exemplo disso em um único detalhe, apenas uma nota na canção, que canta Xororó, e talvez o Chitão, da dupla *Chitãozinho&Xororó*, dentre os quais, na segunda voz de Chitão é muito sutil e mediograde, mais difícil de ouvir ainda, que a própria nota que é um detalhe que se diferencia dos modos gregos, que na primeira, ora barítono brilhante, ora tenor, voz Xororó, serviu nessa música que cantam como um belo ornamento e exemplo de notícia que chega à história, que se trata de uma nota do gênero enarmônico. É aquela que tem a participação especial de Zé Ramalho, a canção *Sinônimos*. Talvez algumas outras poucas outras notas enarmônicas até mesmo na voz seca recitativa e lírica de Zé Ramalho possam estar dentre a maioria que há guiada por lógica modal grega, mas isso realmente não foi identificado aqui neste caso, pois numa única nota, dentre as notas das vozes, foi identificada, com comprovação científica, na voz de Xororó. Justamente nessa palavra que é o título da canção e tema do refrão, que há um enarmônico, mais precisamente na sílaba "nô", cujo morfema é *sina*, *sim* e *não*, *sinônimos*, do latim, *Synonymos*, pode-se imaginar uma relação paradoxal da música com os números (servindo à poesia). Pressupondo, filologicamente, por morfemas, *números sim* para a História, e *números não*, para a Música. A recíproca é verdadeira. Sim e não para as duas. Sinônimo, *sina*, *sim* e *não*, paradoxo da filosofia, neste elemento mínimo destas palavras, "nô", repousa todo o significado da enarmônica, na nota silábica da voz Xororó. Canção de um conjunto geral, mais modal grega que qualquer outra coisa, com uma nota enarmônica para o *não* (*Nô*), fraturado no lexema, *sinônimos*, o elemento signifiactivo, que o caracteriza, e descaracteriza, ao mesmo tempo, e o atribui sentido duplo (ou duplo sentido?) a outro vocábulo, este abstrato, e a um verbo: *amor*, *amar*. O *Gênero Enarmônico* são notas acidentais que possuem duas descrições tonais, por uma questão lógica de descaracterização de modos em um campo harmônico para outro, o que traria relações modais gregas em pelo menos outros dois campos harmônicos indefinidos, e isso inclusive não quer dizer que desafinam. Tem apenas uma nota não harmônica. Sobrando. Na realidade ela é harmônica, e a palavra era usada pelos gregos antigos, com o sentido duplo mesmo.

No princípio era o Verbo. Depois se fez carne – surge o cromatismo.

O tronco do gênero cromático multiplicou o enarmônico e o cromático retorna em um ciclo eterno, que é a escala, e da verdade, isto é, a matemática pura, e o pensamento: se afirmam os *modos gregos* na *História Social...*

Além disso, o que poderia ser descrito como uma "desafinação" nessa nota, no resultado do conjunto da obra, não parecer nada desafinada, uma nota enarmônica que se repete em todos os *refrãos* pelo cantor na canção popular...

A primeira descoberta de Pitágoras, conta-se, que foi a Harmônica, ou a oitava, a relação mais simples na música, a relação matemática, é **2:1**, ou, aliás, **1:2**. Isso não quer dizer que 1 de 2 e 0,5 de 1 sejam iguais, mas diretamente proporcionais, a escala, uma regra de três, ou, um contato "real". Enfim, nesse caso é uma divisão, e ao mesmo tempo uma soma, por ser geométrica e não algébrica, finalmente, depois da harmônica, alguém deve ter conhecido logo em seguida a enarmônica, e pode ter sido muito antes de Pitágoras, mas como há aquele elo perdido... A dízima periódica. *Phi*, *fi*, *alfa*, *ômega*, toda a relação encontra-se codificada, reluz a matemática, contém a substância universal, de poder expresso...

Do enarmônico se seguiria para uma multiplicação da enarmônica, que, a certo grau, resulta cromatismo com harmônicas, e gera por sua vez a multiplicação em modos gregos, ou coleções diatônicas noutras razões complexas...

Isso só pode ser uma experiência individual com o ser, se ele conseguir lembrar-se disso, quando da primeira experiência (lição) com cada uma dessas coisas. Assim, a primeira filosofada é a relação harmônica, na História, a música só pode ter nascido homofônica, e possivelmente por isso as enarmônicas vêm antes das próprias harmônicas, quando ele se caracteriza por um erro, ou erros conscientes da oitava, seria a caracterização e a descaracterização. Como é muito complexa sua aplicação dentro de um contexto de modos gregos, tonalismo, coros ditirâmbicos, poesia e texto, dentre tantos outros elementos que há nesta música, esta nota se destaca, como nesta canção, a ponto de fazer uma alusão pela ocasião de seu próprio título, ainda que de entendimento poético, traz aqui carga histórica...

Portanto, mais que um erro de cantor desafinado, o fato de estar nessa nota, da palavra do título da obra musical, faz crer que Xororó é um cantor muito bem consciente (talentoso?) sobre o enarmônico, e se fizesse em modos gregos, como o fizesse nas duas últimas repetições do último refrão repetido duas vezes, refrão que, como a música inteira é lindamente modal grega com uma base tonal bem simples em acordes menores e maiores, se essas notas referidas não

fossem enarmônicas, mas modais gregas (ou tonais) ficariam tão lindas na canção, ou até mais, do que com a nota enarmônica, que está alterada em relação aos modos gregos. Além disso, mudou a perspectiva semântica, deixando bem claro o teor da poesia desse refrão, que diz que “*sinônimo de amor é amar*”. Não se considere a letra ruim, pelo fato de amor e amar não serem sinônimos, mas substantivo abstrato e verbo... Entretanto, o *sinônimo* está na abstração do sentimento amor e na ação de amar enfatizada, com relação de afirmação e negação, como que um sentimento que não tem sinônimo, à medida que toma uma relação oposta e convergente como em um “X”, no sentido de que o sinônimo de *amor* seria somente o *amor*, talvez por haver diversos amores distintos. Mas não seria sinônimo e sim, recalque. Ou seja, redundante, pleonasma, repetição, contradição, erro ou mau arranjo, a causa do ressentimento, o que não deveria ser...

Para se provar a nota enarmônica, dispõem-se relações matemáticas. O importante é entender que o enarmônico grego derivou o cromatismo grego que traria mais relações complexas, resultando em modos gregos, à medida que se tem tons inteiros em modos gregos, aliados a meio-tons (no sentido de metade, semitom). Assim, o enarmônico e o cromatismo são semitons sem relação modal grega, e se bem articulados na harmonia com modos gregos de semitons e tons inteiros, ficam com resultados fantásticos, mas isso revela para a história, que a verdade existe nessa experiência, e ela vai variar de cada um para cada um. Se se compreendem primeiro os enarmônicos, ou o cromatismo, ou os modos gregos, ou mesmo o tonal, e se se chega a compreender todos os gêneros em algum momento, através da história, não há como saber qual surgiu primeiro (mas supor), e apenas se sabe que os pitagóricos foram os primeiros a descrever as relações lógicas da matemática, e nem disso há certeza, e as relações estavam todas juntas nos primeiros documentos, e depois também estiveram separadas, e não. Portanto, não se sabe qual veio primeiro na história, nem mesmo para os gregos, que deixaram fontes, mas não esclareceram explicitamente, apenas deixaram a ordem hierárquica da descrição, se ela fosse *linear*. Acontece que ela é. Mas, isso só entendível ao nível das relações matemáticas, algébricas e geométricas. Portanto, se não lembra na história de um aprendizado próprio, qual parte, ou gêneros, se deve ter aprendido primeiro, isso não importa, se lembre ou não – o importante é aprender. Já qual surgiu na história, e qual se aprendeu primeiro, a matemática revela pelas relações exatas lógicas. Passarão-se as

relações da matemática histórica do conhecimento linear em harmônica, enarmônica, cromatismo, e modos gregos, que são a verdade histórica matemática e está fundamentada em Xenakis, músico grego contemporâneo, e em Grout e Palisca, estudiosos contemporâneos. Importante: enarmônico não é modo grego, mas a descaracterização do modo grego, bem como é o cromatismo (apesar de modos gregos estarem contidos em uma geometria cromática, ou, separados em lotes naturais e acidentais enarmônicos, como no piano nas teclas brancas e pretas). A matemática é fácil, mas teria que se explicar numa lousa com esquemas, e acrescentando o exemplo dessa música, *Sinônimos*, (lembrar de *Mulheres de Atenas*, de Chico Buarque de Holanda, que também foi interpretada por Ney Matogrosso em forma de raridade, para chamar a atenção para problemas de gênero pelo lado da sociologia na história, tais como machismo, homofobia, heterofobia, racismos, e não importará a intenção do autor com a letra, pois, isso é impossível pela ética da História, ainda que não soubesse sua intenção). Não convém analisar partituras de músicas clássicas modernas e pós-modernas, pelas mesmas razões citadas anteriormente, porque seria muito pós-moderno e necessitaria um doutorado só nessa pós-modernidade e essa história necessitaria de um *corpus* metodológico e um instrumental pós-moderno. Além disso, a linguística conseguiu, na lei de repartição de Bréal, explicar o porquê de não ser possível analisar modos gregos e o tonal numa música tão cheia de detalhes tonais em que os modos gregos, já sabido, estão lá, muito difícil e ocultosamente, isso seria musicologia, hermenêutica interpretativa, semiótica, outro recorte específico que demandaria esforço simétrico a este, ou maior, e em uma história só não se consegue agora resolver o que fica, por hora, resolvido com a linguística e a filosofia sintética e com o fazer historiográfico moderno. Metódico, historicista, positivista e cultural, embora crítico, socioantropológico, espera contribuir para outros trabalhos científicos, ou os sociais. A dedicação, empenho, efetivos, compreende-se por quê...

Essa daqui (*Sinônimos*) é cheia de modos gregos no solo de violão. O acompanhamento tonal é dos mais simples, apenas acordes menores e maiores e uma modulação simples, como Glareano quando descobriu e sistematizou completamente pela primeira vez na história os modos gregos, e com os melhores exercícios pedagógicos de “sobe e desce escala”, dentre outros, improvisos. Além disso, a música tem elementos gregos antigos e renascentistas, como linha de baixo contínua, motetos em violinos, coro ditirâmico, declamação recitativa de Zé

Ramalho, tem centronizações “medievais” nos solos, ponteios e pequenos “tonalismos simples”, glissando cromático no baixo, e o “bendito” ou “maldito” enarmônico em uma nota só, que fecha a verdade histórica da matemática e sua linguagem, porque a matemática é a verdade. Ela é pura, assim, existe uma ordem verdadeira dos acontecimentos, muito além do nível de experimentação de Tucídides, ou da platônica extrema de Ranke, a verdade é uma só, como a matemática, mas enquanto uma linguagem, portanto segue a ordem linear dos acontecimentos. Para haver duas verdades, seria preciso criar outra matemática, outra linguagem, e ela não existe, mesmo sendo geométrica (grega), algébrica (árabe), ábaco (oriental), ou calculadora financeira, trigonométrica ou física, raiz ou logarítmica. Portanto é verdade matemática histórica que primeiro surgiu a harmônica de oitava, o enarmônico entre a oitava e a nona, e o cromatismo a partir da décima, até voltar à oitava harmônica e fechar o ciclo, ocorrem 12 notas de semitons (escala cromática), gerando a escala dos modos possíveis em tonalidades, portanto, os gregos eram muito inteligentes para a música, a matemática, a natureza, etc... Mesmo há tanto tempo, e sequer se sabe o que eles ouviam, mas deveria ser algo belíssimo. Uma coisa parece certa. Quem sabe dosar os enarmônicos com precisão e moderação, é considerado bom na maioria dos casos, e pode gerar polêmicas, isso porque pode atingir muitos *ethos* momentâneos de diversos ouvintes, e isso é uma teoria da arquitetura do sucesso. Se não há outra verdade, apenas interpretações, se poderia dizer que tudo isso não passaria de – uma infinidade de mentiras? Kurt Cobain teria ganhado muito ao omitir as terças maiores ou menores de *Smells Like Teen Spirit* e enfatizando apenas primeiras, quintas e oitavas, atraindo quase que qualquer estado de espírito e reunindo tudo num solo de guitarra que revela modos gregos, nas terças, definindo o tom menor...

Sobre *Sinônimos*, e detalhes ao método ginsburguiano, a letra não é errada, seria errada se fosse redundâncias, mas é muito mais rica que meras repetições, mas, sinônimos. Quem não conseguir enxergar isso é limitado. Provam-se pela harmonia musical, com a nota da palavra sinônimo, no uso de um violão (o instrumento mais adequado para este estudo, mas pode ser também um aparelho criptográfico qualquer) e da gravação da música, tocadas juntas empiricamente verificáveis às proposições. Sendo possível ouvir a nota da palavra título no refrão nas duas últimas repetições do último refrão, eles poderiam até retrair a nota enarmônica para uma oitava harmônica de F (fá) e depois expandir para uma G

(sol), nona da mesma, e a tornariam uma maior expressividade de poder nessa música. Dessa vez sem o enarmônico em F# ou Gb (fá sustenido ou sol bemol). Além de opinião é uma constatação, e deve haver uma versão que a fazem assim...

Enquanto enarmônicos e cromáticos são inexatos de pureza, os modos gregos são precisos, como pós-modernos em seu fazer historiográfico acessam aos conhecimentos por azulejos que dão acesso a outros azulejos, o fazer historiográfico moderno perfura o chão e procura atingir a profundidade exata do núcleo da terra, cheia de pressão, calor, centro gravitacional, ferro, níquel e magma de lava vulcânica à linda turmalina negra. E o enarmônico é o diamante da terra, um “x”. Não se sabe qual o valor de “x”. Será necessário descobrir este valor verdadeiro.

“x” é igual a, por exemplo, um tom inteiro de música (é um valor espacial para “1 tom”, é física, **$x = 1 \text{ tom}$**). Ele tem uma potência elevada. Por isso ela parece conter a nona e expandir, (ou elevar a sexta) para o caso da enarmônica. A relação resultaria numa potência de **$5/2$** , que dá 2,5. Oras, para descobrir isso é simples: na relação, **x elevado a $1/4$ mais x elevado a $1/4$, mais 1 elevado a dois que é igual a x elevado a $5/2$** . Como é uma potência com fração, para descobrir a verdade, teria que decompor um denominador múltiplo comum, assim, igualam-se as frações das somas, inserindo no 2 o **$2/1$** : a escala. Aliás, o princípio da oitava já surge. Depois somam-se os numeradores e depois multiplica os denominadores. Decompondo o Denominador Múltiplo Comum e os numeradores temos que: **$1/4$ mais $1/4$ mais $2/1$ que é igual a $5/2$** (a potência aqui). Depois de tirar o MDC, soma-se os numeradores (a ordem dos fatores não altera o produto) e divide cada um pelos denominadores: **$1/4$ mais $1/4$ mais $8/4$ é igual a $5/2$** , isso vai resultar em **$10/4$** , mas antes, tem que igualar os denominadores, porque são 4, 4 e 1. Assim, é só fazer a proporção nos numeradores que se mantém em 1 e aumenta para 8 no caso do 2. Razão **$10/4$ igual a $5/2$** . Agora é só simplificar fazendo outra proporção, **$10/2$ e $4/2$** , assim haverá uma lógica óbvia da potência enarmônica. **$5/2$ é igual a $5/2$!** Portanto, existe um tom inteiro mais um semitom e ocorre o cromatismo, e cromatismos multiplicam-se até o limite e o retorno ao esquema da enarmônica que volta à oitava, e gera, como os *Ramones* faziam, modos gregos e tonais por intermédio de relações de quintas, sétimas, ou terças e quartas, que contém, e começa, a escala de modos gregos por outras relações mais complexas. Xequemate no x da questão. Espera-se que tenha ficado fácil, o que se acha difícil, mas, é fácil. Autores como os próprios Grout e Palisca disseram em suas obras que o

enarmônico é o gênero mais difícil de se ouvir, e muitos músicos não sabem o que é, e, por vezes, apenas o conhecem por nome. Estudantes de música mesmo já tiveram todo o tipo de versão para esta história. É possível comparar os enarmônicos repetidos em todos os refrãos, com e sem os enarmônicos, mas em modos gregos com uma oitava de fá e depois uma linda nona, e harmoníssimissima...

Por fim, pensando que este trabalho “*Mister M*” não estraga a magia da música e não revela os truques secretos de uma classe. Ao contrário, demonstra mais do que nunca, que somente a prática permite uma magia que não há aqui. Procurem ouvir as interpretações de músicas sacras gregas, ou mesmo um blues grego, ou jazz grego (Rebetiko). Há elementos surpreendentes ali, e belíssimos. Pode-se concluir que este trabalho foi à realização de um sonho de historiador, e a direção que se deve seguir é de estudos pós-modernos, de novas músicas, novos paradigmas, e que este trabalho possa servir para muitas pesquisas neste objeto ou mesmo para outros. Estudem modos gregos! Concluindo, na melodia, as enarmônicas e cromáticas devem ser iguais no mundo, mas os modos são culturais, tipológicos e étnicos, bem como o ritmo. E muitos clássicos poderiam representar esta obra, mas para não se estender ainda mais, foi selecionada, por exemplo, a canção *Nothing Else Matters*, da Banda norte americana Metallica, depois rearranjada com orquestra, pois ela revela flutuação natural através do violão, o ritmo rico e nada previsível, o brilho do cantor e sua múltipla interpretação, e o solo à grega, com o arquétipo do instrumento elevado ao céu (posição mais conveniente para revelar os harmônicos) e com os harmônicos “berrando” em oitavas, além do baixo contínuo, e o violão, que além da flutuação, finaliza em modos gregos em pequenos detalhes ornamentais. Também selecionada aqui, *Manhã de Carnaval*, é a obra clássica brasileira que mais repercutiu no mundo, composição de Luis Barbosa, gravada por Luciano Pavarotti, Caetano, Clara Nunes, André Rieu acompanhado por cantoras representadas com musas e damas (vale lembrar a musa de Lelene, a canção *Todas Elas em Uma Só*). De Bob Marley, B.B. King (que Deus o tenha) a Hermeto Pascoal, é uma pós-modernidade, João Gilberto e Roberto e Erasmo Carlos noutro lado, Tom Jobim que crou *Luísa* e *Desafinado*, Carlos Gomes e *O Guarani*, *Índia*, de Cascatinha e Inhana, *Fascinação* de Elis Regina, tantas outras, *Sampa*, *Ronda*, Paulo Vanzolini, *Mama África*, Chico César, Pena Branca e Xavantinho ou Tião Carreiro, pelas raízes. Talvez uma estrela não poderia, em hipótese alguma ser esquecida – em sua obra, com uma quantidade extraordinária

de arranjos e modos gregos, é, sem dúvida, Raul Seixas, e se for colocado ao lado de Heitor Villa Lobos, perde-se a definição do que é clássico, e o que é popular, o mesmo valendo para Adoniran Barbosa, concordando que são distintos, mas possuem qualidade e notoriedade em ambos os casos. Gregos também deixaram suas opiniões e gostos musicais em gregosnobrasil.com.br, em um *link* dedicado somente aos modos gregos. Há uma série de vídeos no *youtube* relacionados a video-aulas de modos gregos, e um material vasto na *Internet*. A Indústria Cultural ainda se faz presente, mas há também a cena independente, como o grupo californiano N.O.F.X. que deve realizar uma de suas últimas apresentações no Brasil este ano, pelo lado do Punk Rock, e deixa-se a página da banda independente de garagem, do historiador que escreveu esta história, baixista, arrajador, compositor, e vocalista desta banda. Mott o'Rama: myspace.com/moto39rama. Assim como o Brasil possui diversas regiões, diversos Estados, a música possui diversos estilos, muitos que até mesmo ficaram de fora dessa obra, que não tinha a pretensão de esgotar este conteúdo. Nem mesmo Robert Dimiry deve ter conseguido fazer isso em *1000 Músicas Para Ouvir Antes de Morrer*, e *1000 Discos Para Ouvir Antes de Morrer*, pois ficam *restritos ao Mean Stream*, ou mesmo Grout e Palisca na obra utilizada. Não obstante, o que se tentou aqui, foi além de voltar-se em favor da sociedade dos músicos e artistas, e outros especialistas, através da ciência, procurou-se aproximar esta cultura ao leigo, aquele que se interessa, mas não encontra suporte, através de um ensino teórico e prático, parafraseando o Rubem Alves em *Ao Professor com Meu Carinho*, é por meio da analogia poética o melhor método de ensino aprendizagem, quando conta que, se ele fosse ao Pólo Norte, e ficasse amigo de um esquimó, e, conversando com ele, ele contasse uma história da Branca de Neve, quando chegasse naquela parte da maçã, que é algo mais concreto naquele enredo, e se, porventura, o esquimó que nunca tivesse visto uma maçã por nunca ter saído de sua região, e o indagasse, ele tentaria descrever a maçã com elementos de seu cotidiano, e então faria a poesia em resposta de que a maçã é como o coração de uma foca por fora, sim porque o esquimó se alimenta de focas e conhece o seu coração, e como neve fresca por dentro. Mas mesmo assim, Rubem Alves lembra que não poderia explicar nada sobre o cheiro e o gosto. Por isso, esta obra também é direcionada aos historiadores, que como em todas as áreas, há alguns músicos, mas muitos que não são (total, só a dos músicos). E buscou-se explicar a música através da História, para toda a humanidade

interessada. E assumindo que a poesia tentou explicar algo abstrato em uma narrativa concreta, mas como todos conhecem ou imaginam os sons. Ao fim da pesquisa, foi encontrado um artigo de Roosevelt Rocha, da UFPR, com descrições inéditas no Brasil, e uma pesquisa profunda sobre tudo o que foi tratado aqui. Na realidade, foi revelado muito pouco aqui, que este artigo renderia um doutorado pelos personagens gregos que cita e não são tão conhecidos, pelos nuances, erudição e saber técnico, e com base em fontes historiográficas. Algumas imagens, o nome deste artigo, estarão no anexo e nas referências, e para quem ficou com dúvidas, ou ainda com curiosidade em descobrir mais mistérios, sem dúvida, neste artigo, encontram-se as respostas para quase todos os enigmas, sendo sugerido para quem pretende fazer um estudo sério sobre, com base singular. Análise final...

Roosevelt Rocha, historiador, doutor em Linguística pela Unicamp, e professor adjunto pela UFPR apresenta os dados mais significativos já realizados pela academia brasileira sobre os modos gregos e assuntos relacionados, com referências extras e domínio conciso da temática, no artigo *Uma Introdução à Teoria Musical na Antiguidade Clássica*, da **Revista Eletrônica Via Literae**, Anápolis, v.1 nº1, p. 138-154, jul./dez. 2009, introduz a musicalidade multicultural dos gregos antigos, relatando a influência dos pitagóricos e dos discípulos de Aristóxeno. Dentre os conceitos inseridos pelo autor, está o de “mousikè (sc. Tekhnè)” (ROCHA JR., 2009, p. 139), que segundo o autor, derivou-se a expressão *mousa*, e posteriormente derivou a palavra música com o sentido mais próximo do atual, porém, o autor enfatiza que o termo quando utilizado mais arcaicamente, ou seja, anteriormente ao século IV a. C., designava não somente a música, com sua melodia, ritmo, e métrica harmônica, mas, inclusive, e principalmente, as palavras e a poesia, e suas relações rítmicas, musicais, e ainda possuía relação com a arte da dança, portanto, segundo as fontes pesquisadas, uma arte plural, que agrega a representação do corpo, a lírica poética e a musicalidade, aparentemente condensou o nomeante artístico apenas para a última, por uma relação arqueológica simples da ação do tempo sobre a matéria, que como resultado, transmite o dado de inovações no uso de instrumentos musicais e na técnica de produção dos mesmos. Sobre a representação corporal, evidências literárias, e a própria produção literária, em termos proporcionais, poderia demonstrar-se em avanço menor, ou ainda um retrocesso dentre as distintas fases das civilizações gregas, sobretudo pelo estilo homérico enquanto prática cultural arqueologicamente evidente, o que ampliaria a

questão. Ainda com relação ao termo *mousikè*, o autor identifica outras ocorrências. Segundo Rocha, “o primeiro a escrever um tratado sobre a música, segundo a Suda, foi Laso de Hermíone, no século VI a. C.. Segundo West (1992, p. 225), é possível que Laso tenha cunhado o termo *mousikè* para designar uma arte específica relacionada com as Musas” (ROCHA, 2009, p. 140). O autor cita “Alípio 1” (ROCHA JR., 2009, p. 140), Aristides Quintiliano em “De Musica, 6, p.4 W. -1” (ROCHA JR., 2009, p. 140) os fragmentos de “Anonyma Bellermanniana” (ROCHA JR., 2009, p. 140), além de Laso, com divisões categóricas específicas que basicamente estipulavam especificidades, incluindo a noção de *melos* como melodia por Aristides, e de melos completos nos Anonyma, enquanto poesia cantada, além da métrica, da rítmica, da harmonia e outras interdisciplinas. E que seriam as ocorrências mais antigas do emprego da palavra *mousikè* estariam em “Píndaro (nas Olímpicas, I, 14-15, e no fr. 9 PLG, I, p. 288), em Epicarmo (fr. 91 Kassel-Austin), em Heródoto (VI, 129) e em Tucídides (III, 104)” (ROCHA JR., 2009, p. 139), frisando que nestes casos, o conceito antigo já era um juízo valorativo de canção, o que revela a raiz do conceito mais medieval ou moderno e contemporâneo, sem anacronismos, em que incluíram o texto, conforme o autor analisou em estudos de Solón Michaelidis. Outras referências estariam no “tratado Sobre A Música, de Plutarco” (ROCHA JR., 2009, p. 139) em que esta associação ainda estaria permanente aos seus predecessores, conforme os estudos de Krista Bartol e Bruno Gentili, e em “Platão, na República, 398d” (ROCHA JR., 2009, p. 139) idem, no que diz respeito à forma antiga da expressão. E o autor indica no estudo de Michaelidis, a *Música Nova* como conjunto de novas fontes que a caracterizam nas informações relatadas, e na mutação da semântica de reagrupamento das novas nomenclaturas das artes, no século V. O autor menciona a experimentação como método característico da ciência, que teria sido legado deste tempo, posto em prática por harmonicistas, com a tradição de pioneiros da prática e o anel passado de geração a geração na formação de novos discípulos que transmitem saberes e os praticam culturalmente, e o autor ainda faz a menção à lenda de Pitágoras, desmistificando que em “Harmonica, I,8, pp. 17.7ss. [...] e Mersenne, em 1634, nas Questions harmoniques, p. 166” (ROCHA JR., 2009, p. 140) esta lenda é colocada em xeque, segundo o autor aponta em estudos de Walter Burket e Martin Litchfield West, pautados pela impossibilidade física deste empirismo, da forma como foi contada. E segundo o fragmento “44 B4 Diels-Kranz” (ROCHA, 2009, p. 140), e, segundo Burket, um

filósofo pitagórico chamado “Filolau de Crotona” (ROCHA JR., 2009, p. 140) haveria mencionado a importância dos números na significância humana a cerca da natureza e das coisas, e os pitagóricos incluíam as relações numéricas para a compreensão efetiva musical, e o autor cita o referido tratado de Plutarco, no “capítulo 37, 114 4F” (ROCHA JR., 2009, p. 140) com teor aristotélico da passividade do sentido auditivo frente ao papel mental ativo, que através de números se compreenderia verdadeiramente a real música. Isso é mesmo inegável.

Outra desmistificação a cerca de Pitágoras e da Escola Pitagórica, seria sobre a invenção do *kanòn*, ou monocórdio, que ficou conhecido como um instrumento musical, e que era, na verdade, uma espécie de aparelho criptográfico das grandezas dos intervalos, e possuía uma régua, “cavaletes”, que prendiam a corda tensionada, e não corresponde à experiência contada em forma de lenda da corda presa a pesos. No caso do aparelho monocórdio, “trastes móveis” eram ajustados por rolamento para alterar a tensão base, proporcionalmente em função da distância marcada na régua, que seria o “(kanòn)” (ROCHA JR., 2009, p. 141). O autor explana sobre os intervalos de oitava, quarta e quinta e suas razões, mais bem conhecidas, com base em Jonh Gray Landels. Rocha ainda questiona certa unanimidade da atribuição deste aparelho a Pitágoras, e referindo West, outro ponto de vista inserido seria o argumento de que poderia não ser verdadeira esta atribuição pelo fato de ser de tradição pitagórica atribuir ensinamentos mestrados aos discípulos aos seus autores originais. Esta polêmica acadêmica tem legitimidade, pois aparentemente não se conhece o sujeito do qual Pitágoras seria o pioneiro da prática de legar os conhecimentos. No entanto, isto não passaria de uma teoria, pois “um certo Simos” (ROCHA JR., 2009, p. 141) também foi atribuído como inventor do aparelho criptográfico monocórdio, ou *kanòn*, e ampliaria esta questão em diversos campos teóricos, ao que parece, que não confirmam o cânon do inventor do encordoamento que originara os tais aparelhos e instrumentos musicais.

Rocha ainda se refere à outra forma de demonstrar e transcrever os ensinamentos teóricos, a respeito dos intervalos, ainda menos conhecida: os discos de bronze, que segundo o autor, correspondem a uma tradição mais confirmável, citando o “fr. 90 Wehrli, de Aristóxeno, por exemplo, Glauco de Regio (circa 400 a. C.) é descrito como um cultor da arte de tocar discos de bronze afinados” (ROCHA JR., 2009, p. 142). Foi atribuída, segundo ele, a um pitagórico, a sua descoberta: “Hipaso de Metaponto teria demonstrado a existência das consonâncias com discos

de bronze de diâmetros iguais, mas com espessuras diferentes” (ROCHA JR., 2009, p. 141, 142). Os gregos, já “avançados” no tempo, demonstram um saber bem antigo.

O autor observa que Laso nunca foi chamado, dentre os escritos gregos, de pitagórico, o que ocultaria ainda mais os enigmas dos primeiros pitagóricos e dificultaria ainda mais as teorias anteriores. Há um experimento relatado em Aurelio Privitera e Burket, segundo o qual Laso teria graduado quantidades variadas e proporcionais de líquidos em alguns recipientes, e que quando vibrados por batidas, ressoavam os diferentes intervalos. No entanto, o autor ressalva imprecisões inconstantes, talvez na hidráulica ou na heterogeneidade física dos materiais, não se tornando a forma experimental mais segura, e mesmo que essa experiência seja bem simples, de aplicação didática, e esteja bem popularizada, o autor não confirma a autoria de Laso, destacando, porém, que ele teria sido o pioneiro na fundamentação dos intervalos com suas frações determináveis em matéria de “harmônicas” (ROCHA JR., 2009, p. 142). Rocha compreende o tratamento místico da Escola Pitagórica, e menciona a existência de doutrinas sobre as consonâncias antigas e sobre a gênese do cosmos universal, em que “1,2,3 e 4” (ROCHA JR., 2009, p. 142) representam o perfeito. O autor relata que os pitagóricos, não raro, sabiam tocar instrumentos, mas seu contexto cultural é de difícil descrição factual, por eles mesmos, conferindo este esoterismo para a aparência do conteúdo que detêm, que paradoxalmente estava fundamentado na razão e na lógica. O autor ainda enfatiza a supervalorização dos modos gregos nos seus conteúdos como algo muito importante, e muito simples: “um número limitado de intervalos” (ROCHA JR., 2009, p. 142). Ele acrescenta que Aristóxeno, há indícios, se criara em uma localidade de influência dos pitagóricos, e, em consequência disso, teria realizado uma espécie de biografia de Pitágoras, entretanto, uma ruptura com os pitagóricos se daria com a influência direta de Aristóteles, que passa a marcar seu trabalho teórico no método metódico e perfeccionista. O autor contrapõe à ruptura de Aristóxeno no discurso pelo método aristotélico com a valorização por parte dos pitagóricos de seu conteúdo, sobretudo o intervalo de quarta na formação do “tetracorde” (ROCHA JR., 2009, p. 143). Rocha ainda frisa a transformação das consonâncias mais valorizadas, quarta, e terça maior e menor, respectivamente, entre os gregos antigos e os modernos do século XVIII. O autor segue descrevendo sobre a *Harmonica* de Aristóxeno e outros detalhes pressupostos e vários pontos de vista interpretativos, e conceitos

como *tonos*, *tropos*, ou mesmo *harmonia*, variavam em suas utilizações, e muitas vezes este problema já se dava na tradução de uma única obra, como por exemplo, a de Plutarco, e incluindo os modos gregos e nuances adjacentes. O autor explica que pode ser por várias questões, dentre as quais, a transição entre a prática supostamente primária de afinar e a lógica da prática efetiva das músicas nos instrumentos de corda, dentre eles, a lira e o aulos, e os nomes dos sistemas que acompanham as imagens, (aqui, contidas também, em anexo) tem relação com o nome das cordas de instrumentos, o que dificultaria a análise ao extremo. De qualquer forma, o autor defende um sistema perfeito imutável, o que pode estar relacionado a um sistema de modos gregos já completo há muito tempo, mas realizado em forma de enigma, com sugestivas lacunas, com a teorização dos tetracordes, e ainda que, talvez, houvesse lacunas não preenchidas por uma pressa em legar os conhecimentos em uma sociedade que arruinaria por causa desconhecida, formando mais um elo perdido, e tanto tempo depois, é um enigma ainda maior. A chave para este mistério é finalmente revelada no tempo. As nomenclaturas *hyperbolaiòn*, *Nètè*, *diezeugmenòn*, *tritê*, *mese*, *paramèse*, e etc. de Aristóxeno, ficaram registradas pela escrita, mas a oralidade ou o esquecimento, ou outra razão convencional ou cíclica no tempo, fez com que os nomes mudassem, e também a estrutura teórica nos escritos de Aristides Quintiliano, e Platão, com outros nomeantes, a saber, *mixolidia*, *lídia*, *frígia*, etc. E isto é pontual: a questão mais importante, notada pelo autor, é que o problema ainda reside na soma de mais outro fator, o de que Aristóxeno e aristoxênicos já teriam nomeado com outros nomes mais, e estes, eram semelhantes, e não idênticos, mas para a transposição de tonalidades, como na modernidade existiu com outras linguagens e cognições. *Hipodório*, *hipoiástico*, *hipofrígio*, *hipoeólio*, *hipolídio*, *dório*, *iástico*, etc. Eram relações de tonalidade, e que Plutarco depois mencionaria três nomes, de tons aristoxênicos que trariam outro sentido, para complicar ainda mais, e o autor pressupôs que neste caso, o sentido foi poético e, talvez uma confusão de Plutarco com atribuições que eram sinônimas e não sinônimas, no caso, harmonia e tom. Sobre isto, o autor conclui que havia modulações, “metabolai” (ROCHA JR., 2009, p. 161) possível tanto nas notas, como nos sistemas que descaracterizavam tonalidades, gêneros e harmonias, e o estilo consistiria, obviamente, na timbrística vocal natural ou artificial, e as armaduras dos dedos, ou seja, posições possíveis e formas de suas combinações nos instrumentos musicais. E por isso, na *Nova Música*

do século V, com o advento do *Novo Ditirambo*, e numa transformação cultural muito sentida a cabo dessas inovações, experimentações, que seria a transmutação do elemento rítmico silábico, da música serva das palavras no tempo, os conservadores como Platão e Plutarco, procuraram ocultar todas as formas possíveis de modulação, e fizeram por quem, por quando, por onde, e por quê. Utilizando o pitagorismo de bode expiatório, inclusive, e mesmo com todas as contribuições rítmicas de Aristóxeno e Quintiliano. O que teria gerado as maiores dúvidas e problemáticas no estudo dos modos gregos. O autor segue descrevendo peculiaridades dos instrumentos musicais gregos e finaliza propondo, com seriedade, a importância de estudar, no Brasil, música da antiguidade clássica: estende-se um convite a todos os pesquisadores brasileiros nestas áreas científicas.

Seja como for, o agrupamento teórico musical grego antigo era vastíssimo, e sua total compreensão, representaria apenas a organização metódica baseada em seleção de fontes seguras, e raciocínios e pressupostos lógicos, que permitem, com certo esforço, compreender a música. Não obstante, deve estar frisado que a prática da música deve ser estimulada, pois para esta ordenação foi um aprofundamento de teorias que podem, inclusive, ser e terem sido conhecidas exclusivamente pelo lado prático, e, um leigo, certamente poderá encontrar muitas dificuldades, o que não deveria ser motivo de vergonha, mas de estímulo, desafio, e aqui é comemorada a simples curiosidade e vontade de ler e aprender, pensar, o que já estabelece um convite à prática, com uma orientação consciente, histórica, que pode facilitar as maiores dificuldades dos praticantes mais experientes. O mais importante é praticar, pois na prática, são colocadas as suas próprias dificuldades, e a teoria é uma dificuldade adicional que apenas tem a função, dentre outras, de amenizar os empecilhos e obstáculos da *práxis*. Portanto, não é fácil aprender a cantar, tocar um instrumento, trabalhar com isso frente às condições adversas, e a teoria, é tão difícil quanto aprender línguas, pois envolve códigos, e demanda uma boa consciência histórica, além de capacidades matemáticas e filosóficas, até mesmo para compreender apenas os sistemas gregos isoladamente, com seus sistemas de nomenclaturas e contextos variados, essencial para a história, os conceitos lógicos e físicos de notas fixas e móveis, para aprofundar nas questões dos gêneros, dos intervalos, suas proporções e seus encaixes e encadeamentos, suas estéticas, suas sincronias, diacronias, anacronias, continuidades e rupturas, e as secções continuadas e cíclicas, convergências, divergências, a noção da

estabilidade modal, o inerente, o inato, o inexorável, o eterno, o infinito e a limitação, o estilo no movimento do trabalho humano corporal, o desempenho e o improvisado, a compreensão da dificuldade dos povos ocidentais em organizar a história da teoria, com as lacunas deixadas por escolas gregas, gregorianas, Boécio, seus intérpretes, renascentistas, o homem moderno e contemporâneo, o entendimento de harmonizações espiritualidade e poesia em contextualização, tonalidades, intensidades, timbrísticas, melodia, rítmica, signos e mitologias, interpretação e pragmática, universalidade, especificidades, espacialização, o macro, o regionalizante, as localidades, o micro, a cultura material, a influência cultural, equações, as origens das mentalidades, as dificuldades de conexões históricas, os possíveis erros, as origens das mentalidades, os sinônimos arcaicos que são como “falsos cognatos” e pressupostos coerentes de campos da filologia, por exemplo, os sinônimos *metabole* e *melopeia*, para citar um exemplo das fontes, de Cleônidas ou Quintiliano, ou mesmo *tonos* e *tropos*, e ainda, questões religiosas e políticas na história, que toda esta compreensão é penosa e necessária, por revelar a própria dimensão oculta da complexidade da prática, e legitimá-la como um campo do saber dos mais complexos e dos mais vilipendiados, socialmente. Além de sutilezas psíquicas, cientificidade, humanidade e naturalidade, é a vanguarda da história, das artes, da poesia, da filosofia, das ciências, e, sem dúvida, é a revelação, também, da importância da História, e aqui, parafraseando Bloch, é a apologia da mesma, como da prática musical, escancarando a complexidade e a problemática envolvida que se situa antes e depois de Platão. Sobre a poesia e o ritmo, e um fundo político ideológico que é uma lacuna nociva para a humanidade, como que de difícil reparo:

A referência mais antiga a uma teoria rítmica, atribuída a Damon de Atenas, está em Platão, República, 400 a. C. [...] os ritmos da dança e da melodia deveriam também se adaptar às palavras e não o contrário. Ao citar essa teoria, Platão, na verdade, está criticando a Nova Música, que se desenvolveu no século V, quando os ritmos das melodias já não acompanhavam os ritmos das palavras [...] (ROCHA JR., 2009, p. 153).

Mesmo com *Elementa Rhythmica* de Aristóxeno, e *De Musica*, de Aristides Quintiliano, Platão é a referência em um campo que se tornou simplista, e que, aprofundando, percebe-se que se apresenta como um mero retrocesso antiquado comparado à democracia de Sólon, e é uma grande ingenuidade. Da

mesma maneira, entende o autor sobre Plutarco, e o conservadorismo ingente de uma geração menos ativa, saudosista, que tratou gêneros, formas e ritmos, buscando claramente uma nova identidade, ainda que idêntica a outros antigos mais clássicos e pré-clássicos, o que é paradigmático, à medida que este parece ser o sentido da História. Ela é aberta, inova, mas se fecha e se conserva. Ao estilo do saudosismo a Terpendro e Polimnesto, como antes no tempo, fora o saudosismo a Homero. Portanto, não se critica ferrenhamente Platão ou Plutarco, talvez, mas, para além disso, aqui se convida para que não se feche a visão musical filosfal histórica. Sobretudo neles, e principalmente Platão, como é comum, mas se faz a apologia em se procurar compreender mais a Arqueologia, a História, Homero, Hesíodo, Heródoto, Tucídides, ver a música pelo lado poético, mas reconhecer seu aspecto melódico ornamental multicultural, e a rítmica, como “Aristides Quintiliano no seu De Musica, pp. 31-38 W. – I” (ROCHA JR., 2009, p. 153) uma última análise possível sobre a história musical grega, seria sobre os instrumentos musicais gregos, ele cita:

Dentre as fontes de que dispomos para o estudo dos instrumentos musicais na Antiguidade Clássica temos restos arqueológicos de liras e de aulos que se encontram, principalmente, em museus na Europa. Temos também os testemunhos das artes plásticas, a escultura, e a pintura, e especialmente um grande número de representações em vasos que nos fornecem muitos detalhes sobre a forma e o uso dos instrumentos. Por fim, encontramos importantes descrições e definições em autores como Pólux (Onomasticon, IV, 58-62 e 67-77) e Ateneu (Deipnosophistai, IV e XIV) os dois do século segundo d. C. (ROCHA JR., 2009, p. 154).

Nos anexos da presente obra, em imagens do livro de Platão e de autores citados por Rocha, é possível visualizar com mais disponibilidade, única no Brasil, de um contato direto com o pensamento musical grego, ao menos em esquemas teóricos legados. Este pensar faz compreender muito uma sensação estranha do espírito não de uma época, mas ecos distantes de diferentes culturas que se resumem em uma só – a grega. E pairam dúvidas para o que não se pode ver totalmente, mas o que se revelou, e pareceu ser surpreendente. Com os esquemas apresentados nos anexos (se em impressão em papel), pode-se imaginar tocar um texto, ao modo do que seria um instrumento musical, com os pontos como dispositivos teóricos, que só podem funcionar com quem decorou os modos gregos em mapas, de alguma forma, e os praticou significativamente, de forma não poder este conhecimento. O *Sistema de Oitava ou Harmonia*, apresentado, se pensado

como um ponto de partida do atual modo dórico do violão, iniciado pela tônica fundamental grave do instrumento, em armadura aberta ou fechada (isso significaria o desempenho das sequências, se linear ou alinear, e isso funciona simetricamente, se imaginar tocando estes esquemas aplicando os modos gregos com a imagem horizontalizada para a direita ou para a esquerda, ou seja, “deitada”, de forma que se possa pressionar os dedos pelos pontos, imaginando as notas dos modos ou fragmentos deles) ou qualquer outro mapa, este é apenas um exemplo, se verá a lógica infinita através da guia pelo primeiro ponto preto da imagem, seguidos do último ponto branco, que é seguido do primeiro preto na sequência. Ocorre que os eventos são diatônicos. E é possível compreender que modos gregos estão ali, como que um código abstrato traduzido quase que concretamente, ou bem esquematizado. Com esta lógica. Mas para dificultar, os gregos foram além, e os gêneros enarmônicos e cromáticos, continuam em esquemas seguintes a partir de outros esquemas mais profundos, que revelam outras lógicas, mais complexas, mas que estão dissolvidas, ao longo das músicas dos séculos. Isso ocorre no *Sistema Perfeito Menor* até o *proslambanomenos*, quando a lógica diatônica é quebrada, e o autor deixa isso claro no texto, embora seja de difícil compreensão, e o que parece óbvio, não é tão óbvio assim. No *Sistema Perfeito Maior*. Isso estaria expandindo, se continuasse pensando no caso do modo dórico, como pensado universalmente no apêndice, ou em mapas das escalas diatônicas, ou seja, modos gregos, isso iria percorrer por uma única corda, em sequência de notas naturais, os modos dórico do campo de dó, partindo do lá grave, executando as três primeiras notas de um ponto de partida, mas esta foi apenas uma forma encontrada de se imaginar, talvez, podendo existir outros raciocínios que levariam à mesma lógica, e seguiria, segundo que a terceira nota é a continuação de um próximo modo, o frígio, como se conhece hoje, e seguiria ainda pelo lídio (no apêndice com novos nomes) e na altura, pensando por estes pontos de partidas, do mixolídio, na *hypatè hypatòn*, haveria uma enarmonia, que se estende a no máximo um cromatismo no *proslambanomenos* (no *Sistema Perfeito Maior*, já que no *Menor*, o *proslambanomenos* é de gênero enarmônico, e não cromático). Os sistemas poderiam ainda ser unidos, no *Sistema Perfeito Imutável*, atingindo alturas de mais de uma oitava, e formas de conexões com muitas possibilidades que se caracterizavam de forma complexa, em que poucas fontes demonstram-se notáveis.

No esquema que o autor apresenta, em imagem, da noção de tom e semitons, se partirem de baixo para cima, da *hipodória* para a *hipofrígia*, até a *hipolídia*, apresenta-se alinearmente, ou descendentemente o gênero diatônico, e a partir da *dória* até a *mixolídia*, formam-se gêneros enarmônicos e cromáticos, dispostos de forma menos compreensível, com aspectos particulares destes gêneros. E no esquema, em imagem que vai do *hipodório* ao *hiperlídio*, há noção de escala cromática ascendente partindo de fá a sol, interrompido uma oitava antes da segunda oitava, ou o sol sustenido, pela segunda vez, que é suspenso no esquema limitado a quase duas oitavas completas, o que seriam modulações possíveis, tonalidades, ou campos harmônicos. Já sobre os instrumentos musicais, pouco se sabe sobre suas notas, ou não foi referido. O autor revela que em alguns escritos, a divisão clássica de cordas, sopro e Percussão, foi proposta por Aristóxeno, “num fragmento citado por Ateneu (174e= fr. 95 Wehrli)” (ROCHA JR., 2009, p. 154). O autor cita instrumentos com cordas de mesmos tamanhos, como a lira, a cítara e o bárbito, e que também poderiam ser tocados com um acessório *plectrum*, talvez, para proteger os dedos, e a harpa como instrumento de cordas desiguais, e se tocava exclusivamente com as mãos. Além dos que possuíam caixa de ressonância: alúdes primitivos, *pandoura skindapsos*. Supõe-se que a lira era de simples manuseio, talvez com gêneros diatônicos separados dos enarmônicos e cromáticos, como nos esquemas, separados por exemplar de instrumento, ou a separação se daria em um único instrumento, em termos de espacialização, mas pouco se falou sobre afinações e a coma pitagórica e outras questões mais técnicas encontram-se ainda muito ocultas. Apolo era o instrumento símbolo da lira, e o autor acredita que isso a fazia respeitada, com base no que Platão qualificou como instrumento sereno, de harmonia nobre, em “Platão, República, 399c-d e Leis, 700a 701b e Aristóteles, Política” (ROCHA JR., 2009, p. 154) e ainda “a referência mais antiga à lira [...] fragmento de Arquíloco de Paros [...] fala de uma missão de paz na qual o líder deveria levar consigo “homens que tocassem bem o aulo e a lira” Fr.93^a.5 West. Esse fragmento chegou até nós quase ilegível e seu significado é objeto de disputa [...] interpretação de Maas-Snyder (1989, p. 34)” (ROCHA JR., 2009, p. 154) e mais, “outras referências [...] Álcman, em Estesícoro, em Safo, no Margites, e em Teógnis, como mostram Maas e Snyder” (ROCHA JR., 2009, p. 154). O autor detalha alguns aspectos sacrificiais, de cultura sofisticada na família dos instrumentos musicais,

lembrando que isso abrange muitas liras diferentes, aulos distintos, parentes, no entanto, com suas especificidades. De acordo com Rocha, por sua vez a Aristóteles:

A partir do século V a. C. Começaram a aparecer liras com mais cordas, chegando até a um número de doze no fragmento do Quíron, citado por Plutarco, no Sobre a Música, capítulos 30, 1141D-1142A. [...] depois da revolução do século V a. C. [...] evoluindo foi a cítara. Ela era maior, mais elaborada e tinha um alcance sonoro muito maior por causa do tamanho da sua caixa de ressonância. Era feita de madeira, com braços fortes e compactos. Ela era pesada e o executante precisava segurá-la firme numa posição quase vertical e ficava de pé num podium para tocá-la. A lira era um instrumento para amadores e quem a tocava permanecia sentado e a segurava numa posição oblíqua em relação ao seu corpo. A cítara, por outro lado, era um instrumento para profissionais que participavam de concursos e se dedicavam à música. [...] Cf. Aristóteles, Política, 1341a. (ROCHA JR., 2009, p. 156).

Já o bárbito, segundo o autor, é uma tradição da ilha de Lesbos, e seus poetas, Terpandro, Anacreonte, Alceu e Safo, e no Ateneu há duas versões para sua invenção: “(XIV, 635D, capítulo 37) atribuído a Terpandro e (IV, 175E, capítulo 77) atribuído a Anacreonte” (ROCHA JR., 2009, p. 156), deste instrumento que possui semelhanças com o contra-baixo, nas descrições do autor. Ele ainda cita o trígono, uma harpa triangular, e a magádis, que tem semelhança com as violas, ou os violões de doze cordas, que são afinadas, em dupla, por oitavas, e alguns foram referidos com longos instrumentos, como o *sambykè*, uma longa harpa segundo “Platão, Rep. 399d e Aristóxeno *apud* Ateneu, 128F = fr. 97 Wehrli” (ROCHA JR., 2009, p. 157). O autor menciona que mulheres tocavam *pandouras* e havia diversos instrumentos com caixas de ressonância, como o *trichordos*. Muitos instrumentos musicais tinham influência da Frígia, e do Oriente Médio, e o autor afirma ainda, que alguns tipos de aulos e outros instrumentos de sopro também. E, o aulos é muito lembrado, conforme explica o autor, porque ele aparece por vezes na obra da Ilíada:

Primeiro como um instrumento dos troianos (X, 12) e, depois, na descrição do escudo de Aquiles, associado a *phorminges* (XVIII, 495). O Mármore Pário [...] uma coluna que contém uma inscrição que reporta fatos importantes da história de Atenas desde o lendário rei Cecrops até a época de Diodmeto (264 ou 263 a. C.) [...], reporta que Hiágnis, de origem frígia, foi o inventor do aulo e nele tocou a harmonia frígia. Essa informação coincide com as palavras de Alexandre Polihistor citadas por Plutarco, no tratado Sobre a Música (capítulo 5, 1132F): “Hiágnis foi o primeiro a tocar o aulo, depois o filho dele, Mársias, depois Olimpo. Porém, havia um outro mito que

dizia que o aulo foi inventado pela deusa Atena” (ROCHA JR., 2009, p. 159).

Este mito, do roubo, ou achado de Mársias, o mais famoso e contado, dentre as duas versões, teria sido mais popularizado pelas fontes deixadas por Plutarco, talvez, pois conforme o autor “essa segunda história sugere que o aulo pode ter tido uma origem grega, assim como Sotérico no tratado Sobre Música, de Plutarco, (capítulo 14, 1136B), diz que toda música vem de Apolo, inclusive a aulética” (ROCHA JR., 2009, p. 159) e faz sentido as datações e temporalidades levando em consideração como Nietzsche tratou o tema já a certa distância, e esfriamento contextual máximo àquele período em que escreveu (e fez sua música).

Rocha ainda cita seu próprio doutorado, sobre marchas militares, ritos dionisiacos, e atividades de sátiros contidos em *Política* de Aristóteles “1341^a. [...] Plutarco, *De cohibenda ira*, 456B-D, capítulos 6-7 e Píndaro, *Píticas*, XII” (ROCHA JR., 2009, p. 159). Detalhes mais complexos sobre o aulos estão descritos rapidamente, ainda neste artigo, e em “Aristóxeno, *apud* Ateneu, 634e = fr. 101 Wehrli” (ROCHA JR., 2009, p. 160). O autor descreve uma família cultural de aulos, e passa uma forte impressão de atividade complexa dividida por grupos sociais de uma civilização harmônica que encontrava problemas para manter a harmonia ao longo dos séculos, como ocorreu por tantos milênios, com a transmissão das mensagens das literaturas e poesias mais antigas. Detalhes sobre os coros divididos entre masculinos e femininos, e alturas mais apropriadas com o biotipo de cada cantor e cantora, como se faz na arte dos corais, estão descritos em Escólio a Aristófanes, *Cavaleiros*, 9” (ROCHA JR., 2009, p. 160) e ainda alguns aulos que lembrariam oboés, flautas transversais e clarinetes. Outros contextos complexos citados pelo autor, é o de palhetas para sopro, *glottokomeion* e um instrumento aparentemente sofisticadíssimo e muito abstrato para o pensamento contemporâneo ou pós-moderno, ou mesmo o medieval e moderno, que seria um instrumento chamado *panarmonico*: “na segunda metade do século V a. C., o auleta Prônimo de Tebas inventou um aulo no qual era possível tocar todas as harmonias [...] por Platão cf. Rep. 399d.” (ROCHA JR., 2009, p. 161). O autor ainda relata uma censura em Platão e Plutarco à siringe, um aparelho musical que imitava sibilos de uma serpente, era muito assustador, e o momento da morte da Píton, um cobra muito venenosa, que emitia este som. O autor argumentou que mesmo com as tentativas

de conter algumas extravagâncias, os instrumentos continuaram a experimentar e inovar, buscando sua própria evolução, o que já faz lembrar uma ideia de renascimento, na Antiguidade, e o contexto que foi buscado pelos renascentistas. Se a história grega é cíclica, é preciso dar ênfase em fases plurais, e não nesta ou aquela que pareça ser mais nobre. Pois isso poderia gerar uma ilusão quando se pensa o que são as fases homéricas, e o que são fases helenísticas, e outras mais.

O autor procura mostrar algumas dificuldades linguísticas de sinônimos que se transformam em homônimos que dão aquela impressão de falso cognato na mesma língua, e que no caso de temas gregos, e sobre a música e sua investigação, é comum, o que torna essa uma das mais difíceis pesquisas e das mais complexas ciências e suas mais complexas formas de apresentação filológicas, arqueológicas, literárias, e históricas. E até mesmo musicológica, filosófica, e etc. A *syrinx*, que é a siringe da Píton, também poderia ser um instrumento de sopro, que era conhecido como flauta de Pã, associada a este deus em “Ovídio, *Metamorfoses*, I, 689. No Hino Homérico a Hermes, 511-512, porém a invenção desse instrumento é atribuída ao deus mensageiro” (ROCHA JR., 2009, p. 161). E há ainda menção ao deus da estrada, relacionado a instrumentos de cordas com ou sem caixa de ressonância. Outras complexidades das siringes estão descritas, segundo o autor, em “Pseudo-Aristóteles, *Problemas*, XIX, 23” (ROCHA JR., 2009, p. 162) e uma outra siringe que deriva instrumentos hidráulicos, descrita em “Pólux (IV, 69)” (ROCHA JR., 2009, p. 162), segundo “Platão, *República*, 399d” (ROCHA JR., 2009, p. 162) era ligado a formas de vida pastoril (ROCHA JR., 2009, p. 162). Por isso há muitas histórias sobre pastores que tocavam flautinhas, e que por isso todos queriam ser cantores. O autor explana ainda sobre “um tipo de órgão hidráulico. Seu inventor teria sido Ctesíbio de Alexandria, que viveu no século III a. C. Mas o *hydraulis* se desenvolveu e foi mais usado no período romano” (ROCHA JR., 2009, p. 162) conforme Filon de Bizâncio, IV, 77; Éron de Alexandria, *Pneumatica*, I, 42 e Vitrúvio, *De Architectura*, X, 8. O autor ainda relata uma espécie de berrante militar, chamado *keras*, etrusco, que era usado em campos de batalha, mas não possuía notoriedade popular, culturalmente fora destes campos. E se conclui com instrumentos musicais de percussão, que podem atingir lógicas modais, cromáticas e enarmônicas, nos trabalhos de intensidade alta, além de marcar tempos, compassos, andamentos, quedas, ritmos, breques, sínopes, e outras peculiaridades que já estavam também sofisticadas nessa cultura grega tão antiga,

por vezes, fazendo alusões a símbolos comuns, que ninguém pára para pensar de onde pode ter se originado. Ainda que os cordistas e sopristas tenham valorizado mais o conteúdo de modos gregos, e a cultura grega, os percussionistas e bateristas, e cientistas, tampouco podem se descuidar de questões rítmicas. Foi dada menos ênfase, por foco, e, além disso, pelo pouco conteúdo disponível sobre. Pouco se sabe sobre sua importância, mas citam “rituais dionisíacos, em associação com o aulo [...] membranofones [...] pandeiros [...] idiofones [...] castanholas címbalos [...] pratos de metal” (ROCHA JR., 2009, p. 162), e outros que envolviam deusas egípcias, gregas, rituais de passagens de meninas, a arte do sapateado e as mulheres e os homens participavam de todas as atividades musicais, de forma geral, como se comprova, desmistificando que os gregos excluía as mulheres da música, como se afirma muito, talvez em forma de lenda, mas não se encontra, aqui, fontes que estejam interpretadas sob este aspecto de comprovação, ou verdade absoluta...

Sobre sapateado em címbalos de bronze, ver “Pólux, VII, 87” (ROCHA JR., 2009, p. 153). Os gregos, ainda segundo “Pólux, IV, 60” (ROCHA JR., 2009, p. 153) usavam em rituais, instrumentos de origem africana, de madeira, etc...

Recentemente, pesquisas científicas no Brasil têm demonstrado o lado positivo pedagógico da música para as crianças que iniciam cedo, na melhoria de suas capacidades de concentração em meio a circunstâncias mais caóticas, que não servem para quem apenas gosta de música, ou ouve, mas de quem pratica. Trantando-se de História Social, para não ficar raso nos temas principais da área, sobre a música, tratará-se mais as conclusivas neste caminho da musicoterapia, das questões de gênero, e estética. Ao apresentar *Elas também tocam jazz*, do brasileiro Luiz Orlando Carneiro, a violonista, arranjadora, e compositora, Celinha Vaz iniciou:

PELO QUE ENTENDI DA HISTÓRIA DA HUMANIDADE, homem e mulher diferem em vários aspectos; estas diferenças acarretam mudanças sensíveis de comportamento. Hoje em dia, apesar de todas as conquistas femininas, o “domínio” masculino se faz sentir deixando marcas e fazendo com que, para sobressair em certas atividades, a mulher tenha que vencer, primeiro, a força desse “domínio”. Ser músico, adotar os sons como linguagem, é um ofício que requer a dedicação de uma vida, pois mesmo que vivêssemos várias vidas, ainda assim, quanta coisa teríamos por aprender. Dominar um instrumento musical, compor, orquestrar são tarefas árduas que significam dedicar à música um grande número de horas por dia, anos a fio. (CARNEIRO, 1989, p. 10-11).

Sobre esta questão de gênero, o autor trata da estética do jazz, como um grande transformador histórico da vitória contra os preconceitos por parte de mulheres instrumentistas. Ele menciona que os instrumentos de sopro para mulheres eram hostilizados, e que a maioria das mulheres se via obrigada a escolher o piano. O autor faz entender como ainda hoje, mulher no jazz é sinônimo de cantora. O autor cita, no entanto, algumas jazzistas, que ao invés de escolher o piano, a harpa, o violino, viola ou violoncelo, flauta ou oboé, escolheram o trombone, o saxofone, ou o trompete. Melba Liston, por exemplo, passou a ser reconhecida nos círculos de jazzistas homens, e décadas depois, lideraria *Big Bands*. O que o autor ressalta é que as mulheres, por seu livre arbítrio e virtuosidade, além de seu próprio esforço, conseguiram mudar estas concepções. Conflito que seguiu natural. Conclusões nesse sentido, de que não há como definir estilos melhores ou piores, mas que músicas de bons ritmos apresentam resultados melhores. Esta obra, que a primeira vista seria de caráter ensaística, acabou não por esgotar a matéria em termos de ciência brasileira sobre os modos gregos (quase) e a direção que o historiador deve seguir, é de histórias e práticas gregas trazidas por imigrantes gregos, e a presença desta imigração, com alguns trabalhos paralelos já iniciados. Sua presença deixou legados em Florianópolis, Curitiba, Santos, São Paulo, Lins, Rio de Janeiro, e Brasília. Uma leva desembarcou na década de 30, outros mais vieram na década de 50, mas muitos retornaram, deixando obras de artes plásticas, arquitetônicas e religiosas. Também se produzirá sobre questões de arqueologia japonesa no Brasil, a carência científica e cultural da história em algumas regiões, o problema nazista, objetos voadores não identificados, chupa-cabra e muito mais. Espera-se que sobre música e sua teoria original em grande parte pelos gregos, venha a facilitar o trabalho, com esta obra, para músicos, musicólogos, arqueomusicólogos, etnomusicólogos, antropólogos, sem dúvida há muito sobre filosofia e ciência que não entrou aqui, mas existiu um diálogo interessante, bem como a teoria da linguagem, a linguística, os estudantes de música, professores, pesquisadores de todas as áreas, mas que predomine o espírito eclético e olímpico! Porque assim como o Brasil possui várias regiões, possui muito mais estilos assim... Sobre estética, rótulo é pra remédio, e modos gregos é, também, musicoterapia! ... Sobre estilo musical, e narrativa, como as paráfrases de condensação em citações indiretas, e a psicologia, sugere-se R. Stewart, em *Música e Psique*, inclusive esse paradoxo dos pitagóricos copistas, pois foram mal interpretados. Isso é a ciência!!!

Viva todos os deuses da música! Muito obrigado, caros amigos (as) e leitores (as)...

APÊNDICES

APÊNDICE A – Tratado

Coleção de Modos Gregos – *Tonoí* SOL

Milócrio, Sesclócrio, Dimínio, Paro, Tino, Siro, Sifno, Tero, Quero, Despótico, Amorgo, Cítno, Quéio, Naxo, Serífico, Micônico, Délico, Andróico, Cnossóico, Festóico, Hagiatriádico, Máleo, Gúrnio, Minóico, Tilisso, Zacro, Náuplio, Tirinto, Váfio, Pilos, Argóico, Iolco, Micênico, Jônico, Frígio e Lídio.



37º símbolo é o eterno retorno ao primeiro.

PAULA, Lucas Fernandes. Escola de Belas Artes. Direitos reservados. Rio de Janeiro, UFRJ, 2009.

Modo, segundo o Dicionário Groove: medida, padrão, maneira.

ANEXOS

ANEXO A - Documentação complementar. Relações matemáticas dos gêneros musicais gregos antigos por Xenakis, o grego

Structure of Ancient Music

Originally the Gregorian chant was founded on the structure of ancient music, *pace* Combarieu and the others who accused Hucbald of being behind the times. The rapid evolution of the music of Western Europe after the ninth century simplified and smoothed out the plainchant, and theory was left behind by practice. But shreds of the ancient theory can still be found in the secular music of the fifteenth and sixteenth centuries, witness the *Terminorum Musicae diffinitorium* of Johannis Tinctoris.⁵ To look at antiquity scholars have been looking through the lens of the Gregorian chant and its modes, which have long ceased to be understood. We are only beginning to glimpse other directions in which the modes of the plainchant can be explained. Nowadays the specialists are saying that the modes are not in fact proto-scales, but that they are rather characterized by melodic formulae. To the best of my knowledge only Jacques Chailley⁶ has introduced other concepts complementary to that of the scale, and he would seem to be correct. I believe we can go further and affirm that ancient music, at least up to the first centuries of Christianity, was not based at all on scales and modes related to the octave, but on tetrachords and *systems*.

Experts on ancient music (with the above exception) have ignored this fundamental reality, clouded as their minds have been by the tonal construction of post-medieval music. However, this is what the Greeks used in their music: a hierarchic structure whose complexity proceeded by successive "nesting," and by inclusions and intersections from the particular to the general; we can trace its main outline if we follow the writings of Aristoxenos:⁷

A. The *primary order* consists of the tone and its subdivisions. The whole

tone is defined as the amount by which the interval of a fifth (the pentachord, or *dia pente*) exceeds the interval of a fourth (the tetrachord, or *dia tesson*). The tone is divided into halves, called *semitones*; thirds, called *chromatic dieseis*; and quarters, the extremely small *enharmonic dieseis*. No interval smaller than the quarter-tone was used.

B. The *secondary order* consists of the tetrachord. It is bounded by the interval of the *dia tesson*, which is equal to two and a half tones, or thirty twelfth-tones, which we shall call *Aristoxenean segments*. The two outer notes always maintain the same interval, the fourth, while the two inner notes are mobile. The positions of the inner notes determine the three genera of the tetrachord (the intervals of the fifth and the octave play no part in it). The position of the notes in the tetrachord are always counted from the lowest note up:

1. The *enharmonic genus* contains two *enharmonic dieseis*, or $3 + 3 + 24 = 30$ segments. If X equals the value of a tone, we can express the *enharmonic* as $X^{1/4} \cdot X^{1/4} \cdot X^2 = X^{5/2}$.

2. The *chromatic genus* consists of three types: a. soft, containing two *chromatic dieseis*, $4 + 4 + 22 = 30$, or $X^{1/3} \cdot X^{1/3} \cdot X^{(1/3+3/2)} = X^{5/2}$; b. *hemolon* (*sesquialterus*), containing two *hemiloi dieseis*, $4.5 + 4.5 + 21 = 30$ segments, or $X^{(3/2)(1/4)} \cdot X^{(3/2)(1/4)} \cdot X^{7/4} = X^{5/2}$; and c. "*toniaion*," consisting of two *semitones* and a *trihemitone*, $6 + 6 + 18 = 30$ segments, or $X^{1/2} \cdot X^{1/2} \cdot X^{3/2} = X^{5/2}$.

3. The *diatonic* consists of: a. soft, containing a *semitone*, then three *enharmonic dieseis*, then five *enharmonic dieseis*, $6 + 9 + 15 = 30$ segments, or $X^{1/2} \cdot X^{3/4} \cdot X^{5/4} = X^{5/2}$; b. *syntonon*, containing a *semitone*, a whole tone, and another whole tone, $6 + 12 + 12 = 30$ segments, or $X^{1/2} \cdot X \cdot X = X^{5/2}$.

C. The *tertiary order*, or the *system*, is essentially a combination of the elements of the first two—tones and tetrachords either conjunct or separated by a tone. Thus we get the pentachord (outer interval the perfect fifth) and the octochord (outer interval the octave, sometimes perfect). The subdivisions of the system follow exactly those of the tetrachord. They are also a function of *connexity* and of *consonance*.

D. The *quaternary order* consists of the *tropes*, the *keys*, or the *modes*, which were probably just particularizations of the systems, derived by means of *cadential*, *melodic*, *dominant*, *registral*, and other formulae, as in *Byzantine music*, *ragas*, etc.

These orders account for the outside-time structure of *Hellenic music*. After *Aristoxenos* all the ancient texts one can consult on this matter give

this same hierarchical procedure. Seemingly Aristoxenos was used as a model. But later, traditions parallel to Aristoxenos, defective interpretations, and sediments distorted this hierarchy, even in ancient times. Moreover, it seems that theoreticians like Aristides Quintilianos and Claudios Ptolemaeos had but little acquaintance with music.

This hierarchical "tree" was completed by transition algorithms—the *metabolae*—from one genus to another, from one system to another, or from one mode to another. This is a far cry from the simple modulations or transpositions of post-medieval tonal music.

Pentachords are subdivided into the same genera as the tetrachord they contain. They are derived from tetrachords, but nonetheless are used as primary concepts, on the same footing as the tetrachord, in order to define the interval of a tone. This vicious circle is accounted for by Aristoxenos' determination to remain faithful to musical experience (on which he insists), which alone defines the structure of tetrachords and of the entire harmonic edifice which results combinatorially from them. His whole axiomatics proceeds from there and his text is an example of a method to be followed. Yet the absolute (physical) value of the interval *dia tesson* is left undefined, whereas the Pythagoreans defined it by the ratio $3/4$ of the lengths of the strings. I believe this to be a sign of Aristoxenos' wisdom; the ratio $3/4$ could in fact be a mean value.

Two Languages

Attention must be drawn to the fact that he makes use of the additive operation for the intervals, thus foreshadowing logarithms before their time; this contrasts with the practice of the Pythagoreans, who used the geometrical (exponential) language, which is multiplicative. Here, the method of Aristoxenos is fundamental since: 1. it constitutes one of the two ways in which musical theory has been expressed over the millennia; 2. by using addition it institutes a means of "calculation" that is more economical, simpler, and better suited to music; and 3. it lays the foundation of the tempered scale nearly twenty centuries before it was applied in Western Europe.

Over the centuries the two languages—arithmetic (operating by addition) and geometric (derived from the ratios of string lengths, and operating by multiplication)—have always intermingled and interpenetrated so as to create much useless confusion in the reckoning of intervals and consonances, and consequently in theories. In fact they are both expressions of group structure, having two non-identical operations; thus they have a formal equivalence.⁸

There is a hare-brained notion that has been sanctimoniously repeated by musicologists in recent times. "The Greeks," they say, "had descending scales instead of the ascending ones we have today." Yet there is no trace of this in either Aristoxenos or his successors, including Quintilianos⁹ and Alypius, who give a new and fuller version of the steps of many of the tropes. On the contrary, the ancient writers always begin their theoretical explanations and nomenclature of the steps from the bottom. Another bit of foolishness is the supposed Aristoxenean scale, of which no trace is to be found in his text.¹⁰

Structure of Byzantine Music

Now we shall look at the structure of Byzantine music. It can contribute to an infinitely better understanding of ancient music, occidental plainchant, non-European musical traditions, and the dialectics of recent European music, with its wrong turns and dead-ends. It can also serve to foresee and construct the future from a view commanding the remote landscapes of the past as well as the electronic future. Thus new directions of research would acquire their full value. By contrast the deficiencies of serial music in certain domains and the damage it has done to musical evolution by its ignorant dogmatism will be indirectly exposed.

Byzantine music amalgamates the two means of calculation, the Pythagorean and the Aristoxenean, the multiplicative and the additive.¹¹ The fourth is expressed by the ratio $3/4$ of the monochord, or by the 30 tempered segments (72 to the octave).¹² It contains three kinds of tones: major ($9/8$ or 12 segments), minor ($10/9$ or 10 segments), and minimal ($16/15$ or 8 segments). But smaller and larger intervals are constructed and the elementary units of the primary order are more complex than in Aristoxenos. Byzantine music gives a preponderant role to the *natural diatonic scale* (the supposed Aristoxenean scale) whose steps are in the following ratios to the first note: 1, $9/8$, $5/4$, $4/3$, $27/16$, $15/8$, 2 (in segments 0, 12, 22, 30, 42, 54, 64, 72; or 0, 12, 23, 30, 42, 54, 65, 72). The degrees of this scale bear the alphabetical names *A*, *B*, Γ , Δ , *E*, *Z*, and *H*. Δ is the lowest note and corresponds roughly to G_2 . This scale was propounded at least as far back as the first century by Didymos, and in the second century by Ptolemy, who permuted one term and recorded the shift of the tetrachord (tone-tone-semitone), which has remained unchanged ever since.¹³ But apart from this diatonic (octave) attraction, the musical architecture is hierarchical and "nested" as in Aristoxenos, as follows:

A. The *primary order* is based on the three tones $9/8$, $10/9$, $16/15$, a

supermajor tone $7/6$, the trihemitone $6/5$, another major tone $15/14$, the semitone or leima $256/243$, the apotome of the minor tone $135/128$, and finally the comma $81/80$. This complexity results from the mixture of the two means of calculation.

B. The *secondary order* consists of the tetrachords, as defined in Aristoxenos, and similarly the pentachords and the octochords. The tetrachords are divided into three genera:

1. Diatonic, subdivided into: first scheme, $12 + 11 + 7 = 30$ segments, or $(9/8)(10/9)(16/15) = 4/3$, starting on Δ , H , etc.; second scheme, $11 + 7 + 12 = 30$ segments, or $(10/9)(16/15)(9/8) = 4/3$, starting on E , A , etc.; third scheme, $7 + 12 + 11 = 30$ segments, or $(16/15)(9/8)(10/9) = 4/3$, starting on Z , etc. Here we notice a developed combinatorial method that is not evident in Aristoxenos; only three of the six possible permutations of the three notes are used.

2. Chromatic, subdivided into:¹⁴ a. soft chromatic, derived from the diatonic tetrachords of the first scheme, $7 + 16 + 7 = 30$ segments, or $(16/15)(7/6)(15/14) = 4/3$, starting on Δ , H , etc.; b. syntonon, or hard chromatic, derived from the diatonic tetrachords of the second scheme, $5 + 19 + 6 = 30$ segments, or $(256/243)(6/5)(135/128) = 4/3$, starting on E , A , etc.

3. Enharmonic, derived from the diatonic by alteration of the mobile notes and subdivided into: first scheme, $12 + 12 + 6 = 30$ segments, or $(9/8)(9/8)(256/243) = 4/3$, starting on Z , H , Γ , etc.; second scheme, $12 + 6 + 12 = 30$ segments, or $(9/8)(256/243)(9/8) = 4/3$, starting on Δ , H , A , etc.; third scheme, $6 + 12 + 12 = 30$ segments, or $(256/243)(9/8)(9/8) = 4/3$, starting on E , A , B , etc.

PARENTHESIS

We can see a phenomenon of absorption of the ancient enharmonic by the diatonic. This must have taken place during the first centuries of Christianity, as part of the Church fathers' struggle against paganism and certain of its manifestations in the arts. The diatonic had always been considered sober, severe, and noble, unlike the other types. In fact the chromatic genus, and especially the enharmonic, demanded a more advanced musical culture, as Aristoxenos and the other theoreticians had already pointed out, and such a culture was even scarcer among the masses of the Roman period. Consequently combinatorial speculations on the one hand and practical usage on the other must have caused the specific characteristics of the enharmonic to disappear in favor of the chromatic, a subdivision of which fell

away in Byzantine music, and of the syntonon diatonic. This phenomenon of absorption is comparable to that of the scales (or modes) of the Renaissance by the major diatonic scale, which perpetuates the ancient syntonon diatonic.

However, this simplification is curious and it would be interesting to study the exact circumstances and causes. Apart from differences, or rather variants of ancient intervals, Byzantine typology is built strictly on the ancient. It builds up the next stage with tetrachords, using definitions which singularly shed light on the theory of the Aristoxenean systems; this was expounded in some detail by Ptolemy.¹⁵

THE SCALES

C. The *tertiary order* consists of the scales constructed with the help of systems having the same ancient rules of consonance, dissonance, and assonance (*paraphonia*). In Byzantine music the principle of iteration and juxtaposition of the system leads very clearly to scales, a development which is still fairly obscure in Aristoxenos and his successors, except for Ptolemy. Aristoxenos seems to have seen the system as a category and end in itself, and the concept of the scale did not emerge independently from the method which gave rise to it. In Byzantine music, on the other hand, the system was called a method of constructing scales. It is a sort of iterative operator, which starts from the lower category of tetrachords and their derivatives, the pentachord and the octochord, and builds up a chain of more complex organisms, in the same manner as chromosomes based on genes. From this point of view, *system-scale* coupling reached a stage of fulfillment that had been unknown in ancient times. The Byzantines defined the system as the simple or multiple repetition of two, several, or all the notes of a scale. "Scale" here means a succession of notes that is already organized, such as the tetrachord or its derivatives. Three systems are used in Byzantine music:

the octachord or *dia pason*
the pentachord or wheel (*trochos*)
the tetrachord or *triphony*.

The system can unite elements by conjunct (*synimenon*) or disjunct (*diazeugmenon*) juxtaposition. The disjunct juxtaposition of two tetrachords one tone apart form the *dia pason* scale spanning a perfect octave. The conjunct juxtaposition of several of these perfect octave *dia pason* leads to the scales and modes with which we are familiar. The conjunct juxtaposition of several tetrachords (*triphony*) produces a scale in which the

octave is no longer a fixed sound in the tetrachord but one of its mobile sounds. The same applies to the conjunct juxtaposition of several pentachords (trochos).

The system can be applied to the three genera of tetrachords and to each of their subdivisions, thus creating a very rich collection of scales. Finally one may even mix the genera of tetrachords in the same scale (as in the *selidia* of Ptolemy), which will result in a vast variety. Thus the scale order is the product of a combinatorial method—indeed, of a gigantic montage (harmony)—by iterative juxtapositions of organisms that are already strongly differentiated, the tetrachords and their derivatives. The scale as it is defined here is a richer and more universal conception than all the impoverished conceptions of medieval and modern times. From this point of view, it is not the tempered scale so much as the absorption by the diatonic tetrachord (and its corresponding scale) of all the other combinations or montages (harmonies) of the other tetrachords that represents a vast loss of potential. (The diatonic scale is derived from a disjunct system of two diatonic tetrachords separated by a whole tone, and is represented by the white keys on the piano.) It is this potential, as much sensorial as abstract, that we are seeking here to reinstate, albeit in a modern way, as will be seen.

The following are examples of scales in segments of Byzantine tempering (or Aristoxenean, since the perfect fourth is equal to 30 segments):

Diatonic scales. Diatonic tetrachords: system by disjunct tetrachords, 12, 11, 7; 12; 11, 7, 12, starting on the lower Δ , 12, 11, 7; 12; 12, 11, 7, starting on the lower H or A ; system by tetrachord and pentachord, 7, 12, 11; 7, 12, 12, 11, starting on the lower Z ; wheel system (trochos), 11, 7, 12, 12; 11, 7, 12, 12; 11, 7, 12, 12; etc.

Chromatic scales. Soft chromatic tetrachords: wheel system starting on H , 7, 16, 7, 12; 7, 16, 7, 12; 7, 16, 7, 12; etc.

Enharmonic scales. Enharmonic tetrachords, second scheme: system by disjunct tetrachords, starting on Δ , 12, 6, 12; 12; 12, 6, 12, corresponding to the mode produced by all the white keys starting with D . The enharmonic scales produced by the disjunct system form all the ecclesiastical scales or modes of the West, and others, for example: chromatic tetrachord, first scheme, by the triphonic system, starting on low H : 12, 12, 6; 12, 12, 6; 12, 12, 6; 12, 12, 6.

Mixed scales. Diatonic tetrachords, first scheme + soft chromatic; disjunct system, starting on low H , 12, 11, 7; 12; 7, 16, 7. Hard chromatic tetrachord + soft chromatic; disjunct system, starting on low H , 5, 19, 6; 12; 7, 16, 7; etc. All the montages are not used, and one can observe the

phenomenon of the absorption of imperfect octaves by the perfect octave by virtue of the basic rules of consonance. This is a limiting condition.

D. The *quaternary order* consists of the tropes or echoi (ichi). The echos is defined by:

- the genera of tetrachords (or derivatives) constituting it
- the system of juxtaposition
- the attractions
- the bases or fundamental notes
- the dominant notes
- the termini or cadences (katalixis)
- the apichima or melodies introducing the mode
- the ethos, which follows ancient definitions.

We shall not concern ourselves with the details of this quaternary order.

Thus we have succinctly expounded our analysis of the outside-time structure of Byzantine music.

ANEXO B - Relações intervalares do sistema modal grego e tonal moderno

MODO	ESTRUTURA INTERVALAR	NOTA DIFERENTE EM RELAÇÃO À ESCALA MODERNA	CORRESPONDÊNCIA COM OS PADRÕES ATUAIS DE ESCALA
JÔNIO	M	-	Dó M
DÓRICO	M com 6M	Si	Ré m com 6M
FRÍGIO	m com 2m	Fá	Mi m com 2m
LÍDIO	M com 4aum	Si	Fá M com 4aum
MIXOLÍDIO	M com 7m	Fá	Sol M com 7m
EÓLIO	m	-	Lá m
LÓCRIO	m com 2m e 5dim	Dó e fá	Si m com 2m e 5dim

Fonte: MARQUES. (2011, p. 5).

ANEXO C - Trecho do livro de Platão e Aristóteles

- c – Depois disto, não nos resta tratar do caráter do canto e da melodia?
 – Sim, evidentemente.
 – Ora, não descobriria toda pessoa, imediatamente, o que devemos dizer a respeito e o que eles devem ser, se quisermos permanecer de acordo com nossas considerações anteriores?
- Então Glauco, sorrindo: – Quanto a mim, Sócrates – disse ele – corro o risco de permanecer fora de “todas as pessoas”, pois quase não estou em condição de inferir, no mesmo instante, o que devem ser tais coisas; suspeito-o, entretanto.
- d – Em todo caso – continuei – estás em condição de efetuar esta primeira observação: que a melodia se compõe de três elementos, as palavras, a harmonia e o ritmo⁵³.

FOTO
LIVRO.

DO

TEXTO

DO

- Quanto a isso, sim – reconheceu.
- Quanto às palavras, diferem elas das que não são cantadas? Não devem ser compostas segundo as regras que enunciamos há pouco e numa forma semelhante?
- É verdade – disse ele.
- E a harmonia e o ritmo devem acompanhar as palavras.
- Como não?
- Mas já afirmamos que não poderia haver queixas e lamentações em nossos discursos.
- Não pode haver, com efeito.
- Quais são, pois, as harmonias plangentes?⁵⁴. Dize-me, já que és músico.
- São – respondeu – a lídia mista, a lídia aguda e outras similares⁵⁵.
- Por conseguinte, é preciso eliminar essas harmonias, não é? Pois são inúteis até mesmo às mulheres e com maior razão ainda aos homens⁵⁶.

54. Depois de ter analisado a parte discursiva da poesia e selecionado os tipos de histórias que podem ser contadas aos guardiães, Platão passa agora a discutir a parte propriamente musical da poesia, a saber, a harmonia e o ritmo. A cada modo musical (i.e., harmonia), Platão associará certo tipo de comportamento moral: aqueles modos que incitarem uma conduta moral louvável, que impelirem os guardiães, no processo de educação, a se comportar com moderação e com bravura, serão admitidos na cidade concebida por Sócrates e seus interlocutores; porém, aqueles modos que, inversamente, conduzirem os homens a ações indignas moralmente, como os modos que incitam o choro e o lamento, serão expurgados da cidade e não se prestarão à educação dos guardiães.

55. As harmonias (ou “oitavas”) citadas por Platão se diferenciam pela sequência dos intervalos e pela nota que inicia a escala. Abaixo, segue um quadro sinóptico (as letras minúsculas correspondem às notas musicais, conforme a notação moderna):

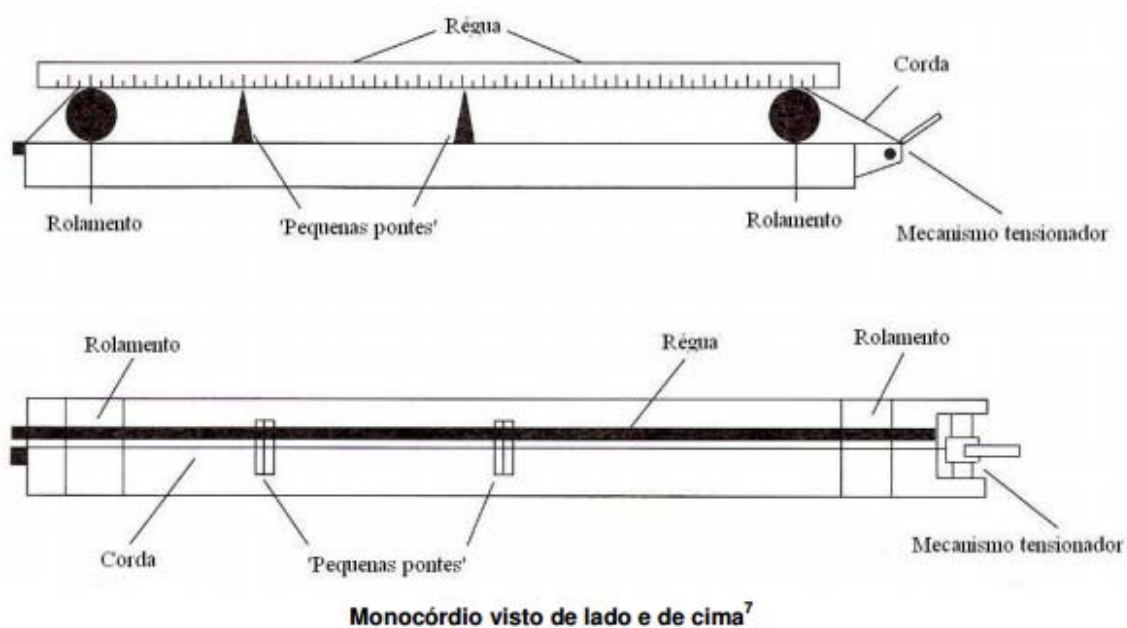
Lídia Mista	b-c-d-e-f-g-a-b
Lídia Aguda	a-b-c-d-e-f-g-a
Lídia Frouxa	f-g-a-b-c-d-e-f
Jônia Frouxa	g-a-b-c-d-e-f-g
Dória	e-f-g-a-b-c-d-e
Frigia	d-e-f-g-a-b-c-d

56. Aristóteles, *Política*, VIII, 5, 1340a 38– b5:

(...) ἐν δὲ τοῖς μελεσὶν αὐτοῖς ἔστι μιμήματα τῶν ἡθῶν καὶ τοῦτ' ἐστὶ φανερόν· εὐθὺς γὰρ ἢ τῶν ἀρμονιῶν διέστηκε φύσις, ὥστε ἀκούοντας ἄλλως διατίθεσθαι καὶ μὴ τὸν αὐτὸν ἔχειν τρόπον πρὸς ἐκάστην αὐτῶν, ἀλλὰ πρὸς μὲν ἐνίας ὀδυρτικώτερος καὶ συνεστηκώτως μᾶλλον, οἷον πρὸς τὴν μιξολυδιστὶ καλουμένην, πρὸς δὲ τὰς μαλακώτερος τὴν διάνοιαν, οἷον πρὸς τὰς ἀνειμένας, μέσως δὲ καὶ καθεστηκώτως μάλιστα πρὸς ἑτέραν, οἷον δοκεῖ ποιεῖν ἢ δωριστὶ μόνη τῶν ἀρμονιῶν, ἐνθουσιαστικούς δ' ἢ φρυγιστί.

E nas próprias melodias há imitações de caracteres, e isso é evidente. Pois as harmonias diferem naturalmente, de modo que os ouvintes são por elas afetados diferentemente e

ANEXO D - Imagens sobre Modos Gregos



• ○ ○ •
 (• = notas fixas; ○ = notas móveis)

•	T	○	T	○	ST	•	= gênero diatônico
•	$T + 1/2T$	○	ST	○	ST	•	= gênero cromático
•	2T	○	$1/4T$	○	$1/4T$	•	= gênero enarmônico

Conjunção: • ○ ○ • ○ ○ •
 Disjunção: • ○ ○ • • ○ ○ •

Sistema de Oitava ou Harmonia

- *nētē*
- *paranētē*
- *tritē*
- *paramesē*
- *mesē*
- *likhanos*
- *parhypatē*
- *hypatē*

Sistema Perfeito Imutável

<i>nētē hyperbolaiōn</i>	•	
<i>paranētē hyperbolaiōn</i>	◦	
<i>tritē hyperbolaiōn</i>	◦	
<i>nētē diezeugmenōn</i>	•	
<i>paranētē diezeugmenōn</i>	◦	• <i>nētē synēmmenōn</i>
<i>tritē diezeugmenōn</i>	◦	◦ <i>paranētē synēmmenōn</i>
<i>paramesē</i>	•	◦ <i>tritē synēmmenōn</i>
		• <i>mesē</i>
		◦ <i>likhanos mesōn</i>
		◦ <i>parhypatē mesōn</i>
		• <i>hypatē mesōn</i>
		◦ <i>likhanos hypatōn</i>
		◦ <i>parhypatē hypatōn</i>
		• <i>hypatē hypatōn</i>
		• <i>proslambanomenos</i>

Sistema Perfeito Menor

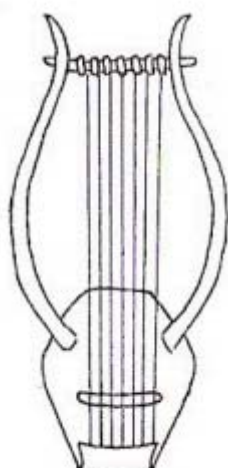
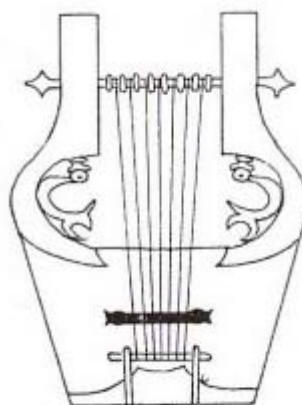
- *nētē*
- *paranētē*
- *tritē*
- *mesē*
- *likhanos*
- *parhypatē*
- *hypatē*
- *likhanos hypatōn*
- *parhypatē hypatōn*
- *hypatē hypatōn*
- *proslambanomenos*

Sistema Perfeito Maior

- *nētē hyperbolaiōn*
- *paranētē hyperbolaiōn*
- *tritē hyperbolaiōn*
- *nētē diezeugmenōn*
- *paranētē diezeugmenōn*
- *tritē diezeugmenōn*
- *paramesē*
- *mesē*
- *likhanos mesōn*
- *parhypatē mesōn*
- *hypatē mesōn*
- *likhanos hypatōn*
- *parhypatē hypatōn*
- *hypatē hypatōn*
- *proslambanomenos*

Mixolídia	ST, T, T, ST, T, T, T
Lídia	T, T, ST, T, T, T, ST
Frígia	T, ST, T, T, T, ST, T
Dória	ST, T, T, T, ST, T, T
Hipolídia	T, T, T, ST, T, T, ST
Hipofrígia	T, T, ST, T, T, ST, T
Hipodória	T, ST, T, T, ST, T, T

Hipodório	Fa ²⁵	-	Fa ₂
Hipoiástio	Fa [#]	-	Fa ₂ [#]
Hipofrégio	Sol	-	Sol ₂
Hipoeólio	Sol [#]	-	Sol ₂ [#]
Hipolídio	La	-	La ₂
Dório	La [#]	-	La ₂ [#]
Iástio	Si	-	Si ₂
Frégio	Do ₁	-	Do ₃
Eólio	Do ₁ [#]	-	Do ₃ [#]
Lídio	Re ₁	-	Re ₃
Hiperdório	Re ₁ [#]	-	Re ₃ [#]
Hiperiástio	Mi ₁	-	Mi ₃
Hiperfrégio	Fa ₁	-	Fa ₃
Hipereólio	Fa ₁ [#]	-	Fa ₃ [#]
Hiperlídio	Sol ₁	-	Sol ₃

Lira³¹Cítara³²Alceu e Safo com bárbitos - Calatóide ático f. v. - Munique 2416³³Moça com trigono³⁹Moças com panduras⁴¹Auleta tocando seu instrumento⁴⁷

Revista Eletrônica Via Litterae - ISSN 2176-6800

UMA INTRODUÇÃO À TEORIA MUSICAL NA ANTIGUIDADE CLÁSSICA

AN INTRODUCTION TO MUSICAL THEORY OF THE CLASSICAL ANTIQUITY

Fonte:

Roosevelt Rocha (UFPR)

http://www2.unucseh.ueg.br/vialitterae/assets/files/volume_revista/vl_v1_n1/8-ROCHA_Roosevelt_Introd_a_teorica_musical_antiguid_classica.pdf

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor. **“A indústria cultural”**: teoria da cultura de massa. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- ARISTÓTELES, **Ética a Nicômaco**. Tradução de Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 2005.
- BARROS, José D’assunção. “História e Ciência: algumas questões de método”. In: GIANNATTASIO, Gabriel. **Epistemologias da História**: verdade, linguagem, realidade, interpretação e sentido na pós-modernidade/ Uma pós-modernidade trágica: a historiografia para além da verdade e da mentira. Londrina: Eduel, 2011.
- BRÉAL, Michel. **Essai de Sémantique Science des significations**; trad. Aída Ferrás et.al. São Paulo: Educ, 1992.
- CARNEIRO, Luis Orlando. **Elas também tocam Jazz**. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 1989.
- CARVALHO, Any Raquel. **Contraponto modal**: manual prático. Porto Alegre: Sagra Luzzato, 2000.
- CERQUEIRA, Fábio Vergara. **Apolo E Mársias**: Certame ou duelo musical? Abordagem mitológica da dualidade simbólica entre a líra e o aulós. **Revista Clássica**, Belo Horizonte, v. 26, n. 2, p.62-78, 2013.
- CERQUEIRA, Fábio Vergara. Ética e estática na música grega: a educação e o ideal da kalo-kagathia. **Revista Clássica**, Belo Horizonte, v. 25, n. 1, p. 73-85, 2011.
- DE PAULA, Lucas Fernandes. Apresentação com links diversos correlacionados em ordem cronológica em linha do tempo. 2015. Disponível em: <<https://prezi.com/user/1-xjhlkx50xp/>> . Acesso em: 23 set. 2013.
- DURAN, Julio. **A Grécia Antiga**., São Paulo: Coletânea própria ed. Especial Ltda, 2004.
- FARIA, Antônio Emanuel Guerreiro. Estrutura da música modal. 2007. Apostila.
- FLAUZINO, Isabel Cristina Maciel. **O Ensino do modalismo na escola regular de música**. 2008. Monografia (Licenciatura Plena em Educação Artística – Habilitação em Música). Instituto Villa Lobos, Centro de Letras e Artes, Universidade do Rio de Janeiro.
- FLORENZANO, Maria Beatriz. **O mundo antigo**: economia e sociedade. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- FREITAS, Sérgio Paulo Ribeiro de Freitas. **Dos modos em seus mundos**: usos do termo modal na teoria musical. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO (ANPPOM), 18., Salvador. Campinas: Unicamp, 2008.

FUNARI, Pedro Paulo. **A cultura popular na Antiguidade Clássica**: grafites e arte, erotismo, sensualidade e amor, poesia e cultura. São Paulo: Contexto, 1989.

FUNARI, Pedro Paulo. **Grécia e Roma**: vida pública, vida privada, cultura e pensamento. São Paulo: Contexto, 1988.

GIANNATTASIO, Gabriel. **Epistemologias da história**: verdade, linguagem, realidade, interpretação e sentido na pós-modernidade/ Uma pós-modernidade trágica: a historiografia para além da verdade e da mentira. Londrina: Eduel, 2011.

GINZBURG, Carlo. **Mitos, emblemas e sinais**: morfologia e história. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

GINZBURG, Carlo. **O queijo e os vermes**: cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela inquisição. Tradução de Maria Betania Amoroso, São Paulo: Companhia das Letras, 1987-88.

GODWIN, Jeff. **Music, mysticism and magic**: a Sourcebook. London: Penguin Arkana, 1986.

GROUT, Donald J.; PALISCA, Claude V. **A history of western music**. 7th. ed. New York: Norton: 2006.

GUARINELLO, Norberto. "Império Romano e Identidade Grega". In: FUNARI, Pedro Paulo; Silva, M.A.O. **Política e identidade no mundo antigo**. São Paulo: Annablume- FAPESP, 2005.

GUARINELLO, Norberto. **Introdução a História antiga e memória social**. História Antiga. São Paulo: Contexto, 2013.

HEGEL, George Wilhelm F.. **Curso de estética**: o sistema das artes. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

HESÍODO. **Os trabalhos e os dias**. Tradução de Mary de Camargo Neves Lafer.: São Paulo: Iluminuras, 1996.

HESÍODO. **Teogonia**: a origem dos deuses, tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 1995.

HOMERO. **Ilíada**. Tradução de Octávio Mendes Cajado. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1961.

HOMERO. **Odisseia**, tradução de Antônio Pinto de Carvalho. São Paulo: Nova Cultural, Círculo do Livro, 1994.

JAEGER, Werner. **Paideia**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

JONES, Siân. "Categorias históricas e a práxis da identidade: a interpretação da etnicidade na arqueologia histórica". In: FUNARI, Pedro Paulo; ORSER JOR, C. ; SHIAVETTO, S. N. O. (Org.) **Identidades, discurso e poder**: estudos de arqueologia contemporânea. São Paulo: Annablume-FAPESP, 2005.

KANT, Immanuel. **Observações sobre o sentimento do belo e do sublime**: ensaio sobre as doenças mentais. Tradução de Vinícius de Figueiredo. Campinas: Papirus, 1993.

KOSELLECK, Reinhart. **Futuro passado**: contribuição à semântica dos tempos históricos. Rio de Janeiro: Contraponto, 2006.

LA SAINTE BIBLE, Paris, 1973. **A Bíblia de Jerusalém**. São Paulo: Edições Paulinas, 1985.

LEVI-STRAUSS, Claude. **"Mito e música"**: mito e significado: coletivo e sabotagem. Tradução de Antônio Marques Bessa. Obra não possui direitos autorais, São Paulo, 1977.

MARQUES, Alice, Modos litúrgicos, CEP- Escola de Música de Brasília PEM ± 5 - 2º. Bimestre/2011 30 de abril de 2011.

MOSSÉ, Claude. **Atenas**: a história de uma democracia. Brasília: Universidade de Brasília, 1997.

NASSER, Najat. O Ethos na música grega. **Boletim do CPA**, Campinas, n. 4, jul./dez. 1997.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **Helenismo e pessimismo**: o nascimento da tragédia a partir do espírito da música. Tradução de Jacó Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

PAZ, Ermelinda A. **As estruturas modais na música folclórica brasileira**. Rio de Janeiro: Ed. da UFRJ, 1994.

PAZ, Ermelinda A. **O modalismo na música brasileira**. Brasília: Musimed, 2002.

PLATÃO. **A República**. Organização e tradução de Jacó Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2006.

PLÍNIO, Elimar. Entrevistas via *e-mail*, nos dias 17 e 25 de maio de 2014.

ROCHA JUNIOR, Roosevelt Araújo da. A Imagem ambígua da música em Homero e Hesíodo. **Revista Archai**: Revista de Estudos Sobre a Origem do Pensamento Ocidental, Belo Horizonte, v. 2, n. 5, 2010.

ROCHA JUNIOR, Roosevelt Araújo da. Platão, Aristóteles e a influência pitagórica no tratado sobre a música, de Plutarco. **Revista Clássica**, Belo Horizonte, v. 26, n. 2, p. 219-225, 2013.

ROCHA JUNIOR, Roosevelt Araújo da. Uma Introdução à teoria musical na antiguidade. **Revista Eletrônica Via Literae**, Anápolis, v.1 nº1, p. 138-154, jul./dez. 2009. Disponível em:
<http://www.academia.edu/5089879/A_PAIDEIA_ATENIENSE_E_A_KYLIX_F2285_DE_DOURIS>. Acesso em: 23 set. 2013.

SANTOS, Fernando Brandão dos. O canto dos Helenos: poesia e performance. **Revista Clássica**, Belo Horizonte, v. 26, n. 2, p.232-243, 2013.

SCHOPENHAUER, Arthur M. **O mundo como vontade e representação**. São Paulo: Contraponto, 2001.

SENA, Hélio. **Entrevista realizada em sua residência**. 1 fita cassete (60 min): Rio de Janeiro, 23 out. 2008.

SIQUEIRA, João Batista. **Pentamodalismo nordestino**. Rio de Janeiro: Casa Artur Napoleão v. I e II, 1956.

SIQUEIRA, José. **O sistema modal na música folclórica do Brasil**. João Pessoa: [s. n], 1981.

SOUZA, Pe. José Geraldo de. **Contribuição rítmico-modal do canto gregoriano para a música popular brasileira**. São Paulo: Divisão do Arquivo Histórico, 1959.

TAFARRELLO, Tadeu. Londrina: Universidade Estadual de Londrina, 2014. Fitas k7 de aulas de História da Música ministradas em no curso de Música (eletiva).

TUCÍDIDES. **História da Guerra do Peloponeso**. Tradução de Mário da Gama Curi. Brasília: UnB, 1999.

UGARTE, Anita Mattos Mezo. **Estrutura da música modal**: a importância do ensino de modalismo nos cursos acadêmicos. Rio de Janeiro: [s. n.], 2005.

VERNANT, Jean-Pierre e Vidal Naquet. (Dir.) **O homem grego** Lisboa: Presença, 1994.

VIREIRA, Celso Oliveira de. Adequação, formas e função de coisas e nomes no Crátilo de Platão. **Revista Clássica**, Belo Horizonte, v. 26, n. 2, p. 23-36, 2013.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido**. São Paulo: Companhia das letras, 2002.

XENAKIS, Iannis. **Formalized Music**: thought and mathematics in composition. New York: Pendragon Press Hillsdale, 1992.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

- ADORNO, T.W. A Indústria cultural. In: COHN, G. (Org.). **Comunicação e Indústria Cultural**. São Paulo: Nacional, 1978. p. 287-95
- ALVES, Rubens. **Ao professor com meu carinho**. 5ª ed. Campinas, São Paulo: Verus, 2004.
- BENJAMIN, W. **Obras completas**. São Paulo: Brasiliense, 1997.
- BLOCH, Marc Leopold Benjamin. **Apologia da história**: ou, O ofício de historiador. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.
- BRAUDEL, Fernand. **Escritos sobre a história**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- BURKE, Peter. "História como memória social". In: **Variedades de história cultural**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- BRAUDEL, Fernand. **Escritos sobre a História**. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- BRÉAL, Michel. *Ensaio de Semântica*. Tradução F.Aída et al.. São Paulo: Fontes/Educ, 1992.
- BURKE, Peter (org.). **A Escrita da História**: novas perspectivas, São Paulo: UNESP, 1991.
- BURKE, Peter. Abertura: a nova história, seu passado e seu futuro. In: **A escrita da história**: novas perspectivas. SP: Unesp, 1992, pp. 7-38.
- BURKE, Peter. **O Que é História Cultural?** Rio de Janeiro: Zahar, 2005.
- BURKE, Peter. **Testemunha ocular**: história e imagem. Bauru: EDUSC, 2004.
- CANUDO, Ricciotto. **Manifeste des sept arts**. Paris: coll. « Carré d'Art », Séguier, 1995.
- BURKE, Peter. **Variedades de história cultural**. São Paulo: Civilização Brasileira, 2006.
- CERTEAU, Michel de. **A escrita da história**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.
- CERTEAU, Michel de. **L'invention du quotidien**. Paris: Union Générales d'Editions, 1980.
- CHARTIER, Roger. **A História Cultural**: entre práticas e representações. Lisboa: DIFEL, 1990.

CHARTIER, Roger. **A história cultural: entre práticas e representações**. Lisboa: DIFEL, 1990.

CHEDIAK, Almir. **Harmonia e improvisação**. Rio de Janeiro: Lumiar, 1986.

DESCARTES, René. **As Paixões da Alma**. Tradução de Jacó Guinsborge Bento Prado Jr. São Paulo: Abril Cultura, 1983.

DESCARTES, René. **Discurso do método**. Tradução de Maria Ermamina Galvão. São Paulo: Manins Fontes, 1996.

DOSSE, François. O recurso geográfico dos historiadores. In: Dosse, François. **História e ciências sociais**. Bauru: EDUSC, 2004.

DOSSE, François. **A história em migalhas: dos Annales à Nova História**. Bauru, São Paulo: EDUSC, 2003.

DUBY, Georges. A história cultural. In: RIOUX, Jean-Pierre & SIRINELLI, Jean-François (orgs.). **Para uma história cultural**. Lisboa: Editorial Estampa, 1998, p. 405-408.

DUBY, Georges. Problemas e métodos em história cultural. In: **Idade Média, idade dos homens: do amor e outros ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 214-130.

CARNEIRO, Luis Orlando. **Elas também tocam Jazz**. Rio de Janeiro: Ed. Zahar – 1989.

FEBVRE, Lucien. *Michelet e a Renascença*. São Paulo: Editora Página Aberta Ltda, 1995.

FINK, Robert. **The Origin of Music: A Theory of the Universal Development of Music**, Saskatoon, Greenwich-Meridian, 1981.

FOUCAULT, M. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

GADAMER, Hans-Georg. **Verdade e método: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica**. 3ªed. Petropolis: Vozes, 1999.

GINZBURG, Carlo. **A micro-história e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1991.

GINZBURG, Carlo. **O fio e os rastros: verdadeiro, falso, fictício**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

HUNT, Lynn (org.). **A nova história cultural**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

KILMER, Anne Draffkorn. **The Discovery of an Ancient Mesopotamian Theory of Music in Proceedings of the American Philosophical Society**. Lon Angeles: Museum Berkley, 1971.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. 5. ed. Campinas: UNICAMP, 2003.

LE GOFF, Jacques. **A história nova**. São Paulo: Martins Fontes. 1990.

LÓWITH, Karl. **O sentido da História**. Lisboa: Edições 70, 1991.

MICHELET, Jules. **O Povo**. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

NIETZSCHE, Friedrich. **Considerações Intempestivas**. Tradução de Lemos de Azevedo, Lisboa: Editorial Presença – Livraria Martins Fontes, 1976.

NIETZSCHE, Friedrich. **Crepúsculo do Ídolos**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.

NIETZSCHE, Friedrich. **Ecce Homo**. São Paulo: Ediouro, 1998.

NIETZSCHE, Friedrich. **Genealogia da Moral**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

NIETZSCHE, Friedrich. **O Anticristo**. Lisboa: Guimarães Editores, 1997.

NIETZSCHE, Friedrich. **O caso Wagner/Nietzsche contra Wagner** (tradução de Paulo César de Souza). São Paulo, Companhia das Letras, 1999.

NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia**. Tradução de Jacó Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

NIETZSCHE, Friedrich. **A Gaia Ciência**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

NIETZSCHE, Friedrich. **Além do Bem e do Mal**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2ª ed. 2002.

NIETZSCHE, Friedrich. **Assim falou Zaratustra** (tradução de Mário da Silva). São Paulo: Civilização Brasileira, 1977.

NIETZSCHE, Friedrich. **Cinco Prefácios para Cinco Livros não Escritos** (Tradução de Pedro Sussekind); Rio de Janeiro: Sete Letras, 1996.

NIETZSCHE, Friedrich. **Escritos sobre Educação**. Tradução de Noéli Correia de Melo sobrinho. Rio de Janeiro- São Paulo: Editoras Loyola e Editora PUC-RIO, 2003.

NIETZSCHE, Friedrich. **Humano Demasiado Humano**. Tradução de Paulo Cezar de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

NIETZSCHE, Friedrich. **O Livro do Filósofo**. Tradução de Rubens Eduardo Ferreira Frias. São Paulo: Centauro, 2001.

REVEL, Jacques (Org.). **Jogos de Escalas**: a experiência da microanálise. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas Editora, 1998

RICOEUR, Paul. **O conflito das interpretações**: ensaios de hermenêutica. Rio de Janeiro: Imago, 1978.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa**. Campinas: Papirus, 1994-.

RÜSEN, Jörn. **Historia viva**: teoria da historia: formas e funções do conhecimento historico. Brasília: UnB, 2007.

RÜSEN, Jörn. **Razão histórica**: teoria da história, fundamentos da ciência histórica. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2001.

RÜSEN, Jörn. **Reconstrução do passado**: teoria da historia II: os princípios da pesquisa histórica. Brasília: UnB, 2007.

SOBOUL, Albert. *Les sans-culottes parisiens en l'an II*. Paris: Seuil, 2004.

STEWART, R. J. **Música e Psique**. São Paulo: Ed. Cultrix, 1987.

THOMPSON, E.P. **Costumes em Comum**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

VEYNE, Paul. **Como se escreve a história**: Foucault revoluciona a história. Tradução de Alda Baltar e Maria Auxiliadora Kneipp. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1982.

WHITE, Hayden V. **Trópicos do discurso**: ensaios sobre a crítica da cultura. São Paulo: EDUSP, 1994.

WHITE, Hayden. **Meta-História**. São Paulo: EDUSP, 1992.

GLOSSÁRIO

Acadêmico – relativo à academia, ou seja, a ciência.

Aedo – cantor ou declamador, em grego.

Afinação – Diferente de afinidade, significa uma lógica precisa da música sobre alturas convencionadas de notas em instrumentos musicais, ou vozes relativamente empostadas.

Agudo – sensação do ouvido humano que possui flexibilidade relativa em alturas mais ou menos elevadas.

Altura – conceito físico aplicado na música para exprimir uma nota ou um tom, ou até campo(s) harmônico(s).

Analles – Cátedra francesa de História.

Antífona – belíssimo estilo de peça musical de prática enraizada em Bizâncio, que tem por característica principal, a polifonia em unísono, como no direto, ou alternado entre solista solista ou rebuscados arranjos monofônicos convertidos em polifônicos em graus de sustentação típicos (tenor do modo), como no caso do responsorial, e com variações silábicas, melismáticas, neumáticas ou salmódicas.

Antiguidade Clássica – sub-categoria temporal, relativa a Grécia e Roma Antigas, na Idade Antiga.

Antiguidade Tardia – sub-fase histórica de ruptura com o mundo medieval, principalmente de Bizâncio em direção ao Oriente, após a conquista islâmica, e o renascimento da Europa Oriental.

Antropocentrismo – o Homem como centro do Universo, uma visão típica humanista que visava contrapor à igreja em sua situação dominante e de enfraquecimento frente o movimento renascentista.

Apeiron – o infinito em grego, noção imaginativa i dos números complexos.

Apolíneo – relativo a Apolo, deus da arte, da plasticidade e da música rítmica.

Apótome pitagórica – intervalo relativo à afinação.

Aqueus – Povo pré-helênico que se decompunha em vários povos na região da Grécia Antiga.

Ária – estilo moderno, com acompanhamento musical modal grego e tonal.

Aristotelismo – doutrina baseada nos dogmas de Aristóteles, endossada por seus discípulos.

Arqueologia – ciência que estuda vestígios de cultura humana materiais e biológicas na Terra.

Arqueologia histórica – História da arqueologia ou arqueologia servida de métodos da História.

Aulos – instrumento musical grego relacionado a Dionísio.

Baixo – voz grave de homem, diferenciação de extensão vocal e sua capacidade.

Barítono – voz média de homem. Diferenciação de extensão vocal e sua capacidade.

Barroco – estilo europeu moderno de música considerada clássica, que também influenciou a música brasileira na “mediomodernidade” mineira.

Base – na música, é um elemento sustentador, ou um baixo-contínuo, um tenor do modo para voz, ou no rock, é o acorde base de guitarra, normalmente composto por uma nota fundamental, uma quinta e uma oitava.

Base exponencial – função com relação à potência e base dessa função, em sentido crescente ou decrescente (do expoente).

Belo – ou bela, é um consenso sobre beleza, sempre discutível, mas em um grau aparentemente menor do que, por exemplo, o conceito de verdade.

Bemol – alteração enarmônica de uma nota natural, em sentido descendente. Não é o mesmo que bequadro, sendo que este é uma suspensão do acidente, seja ele sustenido, ou bemol, em partituras.

Bequadro – suspensão de acidentes.

Blues – estilo musical de origem africana e enraizado no norte dos Estados Unidos, começando por Chicago, baseado, sobretudo em modos gregos e pentatônicas.

Breedsma – intervalo relativo à afinação.

Brilhante – na diferenciação e classificação de extensões de vozes, é uma faixa mais confortável e de maior notoriedade, e cada cantor possui a sua, o que infere no maior argumento de que na música não existem melhores ou piores, mas faixas mais adequadas de uso da voz, e uma melhor prática mediante estas observações, dentre outras.

Cadência – levada, balada, batida, andamento rítmico por sua harmonia.

Campo de dó – escala natural grega (ut) e moderna.

Campo harmônico – tonalidade específica.

Cantochão – o canto gregoriano servido de textos bíblicos ou não bíblicos.

Canto gregoriano – canto medieval, de origem bizantina, e baseado em modos gregos por solmização homofônica ou heterofônica no canto.

Cantores estrela – sujeitos históricos reforçados pelo ineditismo tonal na primeira revolução tonal do século XVII, que irrompe inversamente no século XVIII, e rompe novamente neste mesmo século, gerando crises de identidade em diversos campos sociais do século XIX em diante.

Catarse – comoção, estado de ânimo emocionalmente alterado e frágil, ou nobre.

Centronização – o apego do estilo medieval em sintonizar uma resolução na tônica ou na oitava, em casos de tensões dissonantes ou trítomos.

Choro – estilo bachiano genuinamente brasileiro, com grande influência portuguesa, e menor influência africana e ameríndia

Circularidade – conceito cultural na História entre debates de Carlo Ginzburg e Roger Chartier, historiadores.

Civilizações – Grupos mais ou menos homogêneos de cultura e sociedade ao longo do tempo e do espaço.

Codex Micrologus – tratado de Guido d'Arezzo.

Códigos musicográficos – símbolos que representam a música na escrita grafada em material adequado.

Coma de Orwell - – intervalo relativo à afinação.

Coma de sétima – intervalo relativo à afinação.

Coma sintônica – intervalo relativo à afinação.

Coma pitagórica – intervalo relativo à afinação.

Comix – a arte de HQs.

Compasso – modo rítmico.

Consonância – na música, é algo de temperamento dialético harmonioso. Tendência interpretativa cultural em nível musical e semântico que apresenta variações relativamente homegêneas ao longo dos tempos e dos séculos.

Contralto – voz de mulher média, diferenciação de extensão vocal e sua capacidade.

Contrapontístico – ou contrapontual, é relativo à arte do contraponto, que é grande parte da prática modal grega em função do pulso natural, da rítmica livre.

Contraponto – Movimento modal grego normalmente referente ao trabalho monofônico e geralmente visto individualmente, mesmo que trabalhado coletivamente, que associa notas em mesmo campo harmônico em ordens rítmicas que podem ainda alterar campos harmônicos dialeticamente o que inclui cruzamentos, fugas e inversões, dentre outros aspectos.

Coro ditirâmico – coral de mulheres, de caráter dionisíaco.

Correia – designação moderna de um suporte maleável que sustente o instrumento musical de cordas relativamente leve junto ao corpo do instrumentista para este possa executar de pé a música, suportado pelos ombros. Não há certeza desse utilitário na Antiguidade.

Cosmos – Universo ou “Multiverso”, infinitude única e múltipla, sendo paradoxal.

Cravo bem temperado – atribuição incerta de uma invenção de Joseph Sebastian Bah, um instrumento musical semelhante ao órgão, e que revolucionou a musicografia histórica.

Crise da história – conceito de contexto acadêmico sobre as tendências das ciências humanas, sobretudo da História, de 1960.

Cromatismo – gênero musical grego que consite na escala cromática, ou na escala de doze sons (semi-tons) que contém em seu interior possibilidades como a dos modos gregos, através de intervalos.

Cultura – conceito extremamente amplo, social e histórico, atrelado ao campo antropológico e sua aproximação com a História, no eixo dos costumes, do cotidiano, da sociedade pública e privada, das manifestações, dos saberes, das crenças, da memória, das identidades, dos rituais e celebrações, das etnias e dos povos, o materialismo histórico, a arquivística e a biblioteconomia e as economias, relações comerciais e industriais, a informação, a arte e o entretenimento, além do meio ambiente e da natureza e do espaço, as elites, a carestia, a fome, as questões ambientais, as questões separatistas, as guerras, o direito e as políticas públicas, os índios brasileiros, as desigualdades sociais, a poluição e o desperdício, o consumismo, a globalização, os marginalizados, as mulheres, as minorias afetadas, os enfermos, a contracultura e a pós-modernidade, a ciência, a religião, a tecnologia, os trabalhadores, a exclusão e a pobreza, as questões do campo, e no campo, os antiquários, a burocracia e outros costumes de pequenas associações isoladas, dentre os índios, comunidades e massas e não massas, a diversificação, a alimentação, a moradia, o transporte, planejamento urbano, as favelas, a classe média e outros valores, ideais e sistemas, as linguagens e a comunicação, os afetos, e a história individual de cada um, e do micro ao macro, os grupos sociais e muitos segmentos interligados até as grandes corporações, organizações, a má distribuição de renda, a educação, a arqueologia, a música e na ciência há milhares de definições e dados sobre isso, e a cultura está cada vez mais sendo menos associada a uma variedade de interesses de uma elite dita “cult”, sendo que existem manifestações individuais de culturalismo que são neutras, positivas ou negativas, mas com um processo de culturação e aculturação em níveis desiguais e ao mesmo tempo críticos e relativos em todo espaço do homem e suas experiências, seus tabus, sua geografia, suas ideias, interpretações, ideais, filosofias, tradições e seus múltiplos sentidos e a responsabilidade, a cooperação, a solidariedade, a compreensão, e tendências e contextos que transcendem

culturalmente, e os valores éticos, os morais, e os gregos e sua história tem um peso em boa parte que foi aqui mencionado.

Cultura erudita – cultura associada a alguma elite, seja ela local ou não.

Cultura franca – exemplo de cultura como a grega na antiguidade romana, conforme os historiadores que estudam a Antiguidade, em que se oferece de forma franca o intercâmbio cultural, com amistosidade e sempre com notável prestígio e aceite geral.

Cultura popular – Relativo a uma cultura intercambiada entre um povo de uma maneira geral. Bem como o conceito de cultura, é inegável milhares de definições em âmbito científico. Carlo Ginzburg diria que dos pobres, dos oprimidos, e todo enfrentamento ou não que exclui os meios e os mecanismos das classes dominantes. A cultura dos marginalizados, a história social dos discriminados, e/ou dominados.

Curvas melódicas – conceito helenístico, medieval e moderno sobre linhas melódicas e suas variações.

Da capo – ária estético baseado na repetição estrófica.

Décima primeira – continuação da escala grega após a nona, e foi convencionada na modernidade.

Décima terceira – continuação da escala grega após a décima primeira, e foi convencionada na modernidade.

Descolonização da África da Ásia e da Oceania – relativo a Nova Ordem Mundial. Noção básica de Geografia na História marxista.

Deus desconhecido – mito grego que Paulo utilizou para converter os gregos ao cristianismo.

Diasquisma – intervalo relativo à afinação.

Diastema – do grego, intervalo, espaço distinto entre dois semelhantes ou idênticos.

Diastemático – na música, é a relação intervalar dos modos gregos, ou diatônicos.

Diese – intervalo relativo à afinação.

Diese de sétima – intervalo relativo à afinação.

Dionísíaco – relativo a Dfónísio, o deus grego da arte, do vinho, e da música melódica.

Dissonância – elemento considerado distinto ao campo das consonâncias, com campo relativamente menor em termos genéricos, em que se destaca, podendo ainda ser evitado, excluído, ou desprezado, como também é possível para a consonância em termos estéticos. Sua variação ocorre com o tempo, em forma de tendências, mas apresenta rupturas heterogêneas na temporalidade muito mais evidente no repertório histórico, pelo menos do Ocidente.

Dizeugmenon – disjunção entre acordes no sistema perfeito maior de tetracordes

Dramático – na diferenciação e classificação de extensões de vozes, é uma faixa um pouco menos confortável e de maior dramatização, e cada cantor possui a sua, o que infere no maior argumento de que na música não existem melhores ou piores, mas faixas mais adequadas de uso da voz, e uma melhor prática mediante estas observações, dentre outras.

Durações – quantidade de tempo destinada a uma nota, ou livremente interrompida por seu tempo, e na partitura pode ser representada pelos símbolo, breve, semibreve, mínima, semínima, e colchetes simples ou duplos, dentre outros símbolos, como o bequadro, o rubato, o ritornelo, o vibrato, o peito, o falsete etc.

Elementos Harmônicos – tratado de Aristóxeno.

Enarmonoi – termo grego, enarmônico, não harmônico.

Epitáfio de Seikilos – lápide antiga descoberta pela arqueologia, que aparentemente apresenta uma canção inscrita.

Epítrica – razão ou intervalo não inteiro de quarta, descoberto por relações inteiras e mostrado no esquema de tetracordes dos antigos.

Epógdoon - expressão de Aristóteles que tinha significado próximo a mórion.

Escala – quando tratada na música, são modos com proporções matemáticas baseadas em progressões e razões, que na teoria de seus criadores, os gregos pitagóricos, seria uma escala reduzida de uma frequência energética presente em praticamente todo o universo, chamado cosmos, que pode ser praticada em um instrumento musical.

Escala cromática – é uma escala que compõem de uma lógica física de doze meio tons.

Escala de doze sons – é a escala cromática grega.

Escala grega – modos gregos.

Escala maior – a moderna concepção de uma característica da terça, ou terceira, maior, ou seja, aspecto do modo Jônico em uma sequência de três tons inteiros.

Escala menor – a moderna concepção de uma característica da terça, ou terceira, menor, ou seja, aspectos do modo eólico em uma sequência que envolve um semitom.

Escóla Metódica – História científica do século XVIII, em sua maioria, alemães e franceses.

Escravos – na Grécia Antiga, era uma classe desprovida de direitos políticos, mas não totalmente desprovida de direitos (o direito também possuía outras conotações menos usuais hoje, sobretudo ao se confrontar o direito romano e o direito moderno com base na lógica da Revolução Industrial).

Espécies – relativo a consonâncias no sistema musical grego antigo.

Esquisma – intervalo relativo à afinação.

Essencia – conceito de primazia de Demóstones, refutado por Heráclito e depois endossado por Platão no Crátilo e no seu mito e teoria da caverna, sobre formas ideais, reais, funções, atribuições e outras questões da filosofia grega antiga, dentre as quais, o livre arbítrio, o destino, o existencialismo, a alma e outras questões sempre presentes no mundo através, sobretudo, da música, da matemática e da filosofia.

Esteretipia – tipificação, estereótipo, rótulo, engano, preconceito, julgamento indevido, o perigo aliado à ignorância, vai além de estilo e estética, pois tem relação com intolerância.

Estilo geral – conceito conhecido desde os helenísticos, referente a estética musical.

Ética – conceito grego que é mutável, e tem relação com comportamento adequado, inadequado, e princípios.

Eurocentrismo – doutrina positivista de caráter cartográfico e geopolítico e cultural que prega a superioridade do continente europeu sobre os demais, e por consequência, a supremacia dos brancos sobre os não-brancos.

Euritmias – tempos e contratempos, modos rítmicos, andamento musical, passo, compasso.

Ethos – palavra grega que gerou uma teoria de mesmo nome do campo da filosofia e que se refere aos afetos e sentimentos, ou sensações causadas pela música, dentre outras esferas espirituais.

Fêmio – a posição do instrumentista musical na Antiguidade grega.

Filosofia Clássica – relativa tanto aos gregos antigos, quanto aos alemães do século XIX que se dedicaram ao estudo da Filosofia.

Finalis – final e finalização em distinção, centronização, resolução, início e fim, eterno retorno, perpetuação, fim eterno, ressurreição, etc. O paradigma medieval.

Flamenco – rico estilo hispânico de tocar violão, que consagrou o instrumento, baseado em modos gregos, árabes, e ciganos, e nuances do pré-tonalismo popular medieval, acompanhado de canto modal árabe, danças sapateadas e castanholas.

Fragmento 73 Wehrli – texto de autoria incerta, talvez de Aristóxeno ou de Aristóteles.

Franco-flamenco – estilo polifônico da virada quinhentista para a seiscentista.

Fonética – área que estuda as letras faladas, ou fonemas, em sua constituição sonora, as habilidades relativas a ela na língua enquanto órgão, e sua representação escrita.

Forma – conceito platônico de imutabilidade, derivada de Demóstones, remete a um plano ideal e um plano real, um plano teórico e um plano prático.

Fuga – estilo moderno, com acompanhamento musical modal grego e tonal.

Função – possibilidade de funcionalidade. A mais importante categoria matemática, com alta abrangência e relatividade de axiomas.

Gama – letra grega que também representa a variedade.

Geocentrismo – visão anterior a Copérnico, bíblica, do Antigo Testamento, que a Terra era o centro do Universo, vindo a ciência a provar também, com Kepler e Newton, mais detalhes do chamado heliocentrismo, que tem como postulado primeiro que a Terra gira em torno de si mesma e ao redor do Sol, por campo de atração gravitacional, magnetismo, calor ou ausência, e pressão, dentre outras razões.

Gerasa – terra natal de Nicômaco.

Gênero – relativo a estilo na música e uma função social de divisão por sexo masculino e feminino, um contexto profundamente humano, e em ambos os casos, e somada a linguagem, não se deve estereotipar nos termos da inferioridade ou da intolerância, embora isso ainda seja um contexto de um problema de raiz social, que tem a antropologia apresentado.

Gêneros – Casos particulares, é referido desde a antiguidade na música, mas possui outros sentidos e circunstâncias, relativo a sexo, masculino e feminino, socialmente, e também metalinguisticamente.

Glissandos – efeito pós-moderno na música, de rápidos cromatismos completos que podem ser também polifônicos. Uma das poucas compositoras do barroco, Strozzi, foi quem teria inventado a modalidade. No punk rock, é feito com palheta de forma descendente, e se chama arrastão. O grego Iannis Xenakis inventou um estilo de música inédito com a técnica em vários instrumentos ao mesmo tempo, que chega a lembrar os sons gravados pelas sondas da Nasa em vários planetas e satélites, comprovando a música das esferas, teoria pitagórica.

Grande Cisma do Oriente – divisão da igreja ocidental das orientais, ocorrida em 1054. Recentemente, o papa argentino Francisco e líderes patriarcas de todo o Oriente estão mais abertos e em busca de sanar esta discórdia histórica.

Grave – sensação do ouvido humano que possui flexibilidade relativa em alturas menos elevadas.

Grécia Antiga – sub-categoria temporal, relativa à Antiguidade Clássica, e a Idade Antiga.

Harmonia – organização, que na música envolve a melodia e o ritmo.

Harmonia das esferas – conceito pitagórico de música Universal terrena e extraterrena,

Harmoniai – em grego, harmonia.

Harmônico – efeito natural ou artificial dentro da harmonia que funciona como um ornamento especial e místico.

Helênico – período relativo à Grécia arcaica, de Homero. Pode variar do século XX a.C ao século VI ou IV a. C.

Helenístico – período da Grécia Antiga que vai da morte de Alexandre, o Grande, em 323 a. C. até o território grego ser anexado por Roma, em 146 d. C..

Heliocentrismo – É a noção sobre o movimento de translação da Terra em torno do Sol, que no calendário gregoriano, seguido pelo Ocidente, gera o ano, portanto se refere a circunstâncias no tempo antigo, medieval e moderno, até o contemporâneo.

Hemiólio – razão da quinta em intervalo, na denominação dos antigos gregos.

Hexacorde – sistema de Guido d'Arezzo, que expandiu o sistema de tetracorde de Cleônidas e mais duas partes em continuação ascendente, e daí o mito dos modos gregos litúrgicos, versus modos profanos, da mesma forma que a lenda do demônio no trítono, ou da nota do lobo, é uma dessincronia no andamento melódico, se tornando não harmônico, e bem como pode ocorrer em afinações puras, com uma sobra para o trítono em algum momento, e em uma nota específica. Os hexacordes se chamavam durum, mollum e naturalier, (lento, rápido ou médio, como uma espécie de exercício) e com nomenclaturas de nomes gregos e em abreviações alfabéticas, ambos semelhantes, e é também este sistema chamado de modo gregoriano, por conta da lenda atribuída ao papa Gregório como criador deste sistema, da qual seria proveniente de uma propaganda da igreja no período medieval.

Hexâmetro dáctilo espondeíaco – métrica da poesia homérica, que abarca outros estilos anteriores a Homero no campo da tradição mítica, da qual as obras Odisseia e Ilíada foram compostas, com versos decassílabos, undecassílabos e dodecassílabos, em sua maioria.

Hino – música de igreja, bíblicos ou não, de salmos ou outras tradições religiosas.

Hinos Delficos – música religiosa de caráter politeísta da Grécia Antiga, descrita em literatura arcaica, em menção aos deuses do Olimpo, e ao oráculo de Delphos, um templo do monte Olimpo, que ficava próximo a templos de deuses, como Apolo e Atena, dentre outros, e até o deus desconhecido, contexto de mitos como o da fúria de Titãs e muitos outros.

História – do grego, *historiai*, significa pesquisa investigativa.

História Comparada – corrente alemã da História

História Cultural – corrente francesa da História.

História cultural francesa – Escola dos Anales, Historia Cultural, Nova História.

História das Mentalidades – história cultural após 1960, a crise da história e a virada linguística, o nascimento da teoria e filosofia da linguagem, e com caráter filosófico.

História metódica – vanguarda da história científica do século XIX, que trouxe a cabo, a poética, e a cultural.

Historiador – aquele que realiza a profissão histórica, e na presente obra remete, por vezes, ao próprio autor.

Historiografia – história da história. Fontes materiais do passado, e o que elas transmitem.

Hípate – intervalo inteiro nos tetracordes.

Hiperbolaion – conjunção entre tetracordes.

Hipo – em grego, grave, baixo.

Homo Sapiens – homem que sabe.

Homo Sapiens Sapiens – homem que sabe que sabe.

Homo Sapiens Sapiens Sapiens – homem que sabe que sabe que sabe.

Iaste – como era chamado o modo jônico na Grécia Antiga de Aristóteles.

Idade da Pedra – ou Pré-história, categoria polêmica que é referida, normalmente, para expressar o tempo anterior a escrita, ainda que exista história, com pinturas rupestres e outros signos e sinais culturais, como a fatuta-préhistórica, que é mais que histórica, e reflete esta questão polêmica que também envolve a Aqueologia, e o estudo dos hominídeos e Homo Sapiens, sobretudo indígenas da América e aborígenes do mundo.

Idade Antiga – ou Antiguidade Clássica, é um marco histórico e uma categoria temporal da História, referente aos períodos da Grécia Clássica, da Roma Clássica e outras grandes civilizações do passado, e vai do início da escrita, em aproximadamente 4000 a.C. à queda do Império Romano do Ocidente, em 476 d.C..

Idade Média – categoria histórica no tempo e espaço da Europa, que vai da queda do Império Romano do Ocidente em 476, até a queda do Império Romano do Oriente, ou Império Turco-otomano, em 1453, e se divide em duas outras categorias menores, como nas categorias mais clássicas da Antiguidade Clássica, que são a Baixa Idade Média e a Alta Idade Média.

Idade Moderna – marco histórico do tempo moderno, que vai do final do Império Turco-otomano, até à Revolução Francesa, em 1789.

Idade Contemporânea – marco histórico do presente que vem desde a Revolução Francesa, em 1789, completando a roda da História que tem como marco o nascimento de Cristo, no ano 0, e a noção de mover a roda para trás ou para frente, em antes de Cristo e depois de Cristo, e em concordância com o calendário gregoriano.

Idade Pós-moderna – categoria histórica apocalíptica que despreza o marco do nascimento de Jesus Cristo e todas as categorias tradicionais que visam organizar relativamente a História, e em caráter de minoria, tem por consenso que o mundo não consegue mais dividir sua história por categorias e que não consegue se romper com o moderno, e tem na Revolução Russa, em 1917, um marco mais preferível que sinalizaria o possível início de uma Nova Era em discordância com o calendário gregoriano.

Identidade – uma marca, uma classificação dos afetos e outros aspectos de um indivíduo ou de um grupo social.

Iluminismo – Corrente filosófica moderna e/ou pós-moderna, ou contemporânea, doutrina filosófica nodal entre a modernidade e a contemporaneidade.

Iluministas – Filósofos “iluminados”.

Improviso – a arte do desempenho do estudo à mostra, colocado a prova, ou manifestado naturalmente por um músico ou uma musicista.

Indústria Cultural – a indústria da música que se consolidou no século XVIII, e se fortaleceu no século XX, envolvendo outras artes, como o cinema, que no século XXI se enfraquece com a popularização da rede mundial de computadores, a *Internet*, e a pirataria de novas mídias.

Interlúdio – orquestração, predominantemente tonal, e com alguma noção modal grega, cromática e enarmônica.

Intervalos – noção de proporção e progressão em teoria de música.

Intervalos diatônicos – noção de Cleônidas sobre as características dos modos gregos.

Inversões – notas dominantes versus sub-dominantes.

Jazz – estilo de música de elevado nível teórico musical, de origem africana e norte-americana, considerado marginal.

Jubilisma – intervalo relativo à afinação.

Kalo-kagathía – expressão grega para educação, bondade, beleza, gentileza.

Khalara – expressão grega que caíra no desuso após platão, que era uma espécie de censura a um dos modos gregos, por parte do Estado ateniense.

Khitara – instrumento musical antigo oriundo do oriente médio e/ou da Grécia, que derivou a cítara, o citarão, a guitarra e o violão.

Kilix – cerâmica pintada com fontes arqueológicas predominantemente da Grécia helenística, especialmente assinadas pelo artista Dourin, que teria deixado a maior quantidade de obras assinadas e umas das únicas, e que se encontram no Museu de Berlim.

Kleisma – intervalo relativo à afinação.

Kleisma de sétima – intervalo relativo à afinação.

Leimma – expressão grega que marcou o conceito primário de quociente, ou resto, que é um número irracional, ou uma divisão não inteira, mas decimal, que teria tornado mais complexa a música e sua definição modal que teria permanecido, teoricamente explicada pelas fontes, até o intervalo de quarta, que continha divisões inteiras da primeira até à oita e passando pela quinta, que estaria entre uma terça, ou terceira, não teorizada da na Antiguidade, ou da qual não se possuiu registros históricos e/ou arqueológicos. Platão e Aristóteles designariam mesmo conceito com outros nomeantes.

Libreto – livro pequeno, tipo de ópera.

Lima maior – intervalo relativo à afinação.

Lima pitagórica – intervalo relativo à afinação.

Linguística textual – área da linguística que estuda a grafia no papel ou similar.

Lira – instrumento musical de cordas de origem grega e antiga, relacionado a Apolo.

Literatura clássica – especialmente referida aos clássicos gregos antigos.

Loeb Classical Library – Biblioteca da Universidade de Harvard em que se encontram muitos originais gregos históricos.

Logos – campo do lógico desde os gregos antigos.

Madrigal – estilo brilhante e polifônico, essencialmente modal grego, do período medieval e renascentista.

Marselhesa – hino oficial da nação da França.

Melos – do grego, melodia, improviso relativo a modos gregos, nem sempre perfeitamente atingível, pois também pode estar relativo a enarmonias e cromatismo, que são gêneros distintos dos modos gregos.

Melos perfeitos – *performance* de modos gregos.

Mese – intervalo inteiro nos tetracordes.

Mesotês – noção complexa das progressões geométricas para os antigos gregos.

Memória – campo de ação cerebral, que além da área médica, se ocupa a História.

Método indiciário – um método de Carlo Ginzburg, historiador, que busca indícios para provar algo ou algumas coisas, com legitimidade.

Métrica homérica – era o estilo predominante da literatura arcaica grega, em que os versos são chamados de hemateros dáctilos, ou rapsodos, que compõem versos decassílabos, undecassílabos ou dodecassílabos. Seu maior artífice foi Homero, mas é anterior a esta tradição.

Missa – rito santo da igreja católica, que é dividido pelo ato penitencial, o glória a Deus, o creio, o santo, cordeiro de Deus, a comunhão, o bendito seja, quaresma, páscoa e natal, além dos salmos e evangelhos entradas, primeiras leituras e segundas leituras, o oremos, e a oferta e/ou o dízimo e o sermão do padre e há músicas relativas a todas as partes e outras mais, além da música gospel, pelo lado das igrejas pentecostais, e também no que se refere à estilo na música religiosa e indústria cultural em ambos os casos, dá católica e das pentecostais, e inclusive a música das igrejas ortodoxas, que em muitos casos não utilizam instrumentos musicais, no máximo o órgão, e o coro de vozes como nos salmos no tempo de Cristo, por serem adeptos do rito reto ou primitivo, e os luteranos, muitas vezes utilizam apenas órgão ou cravo, por influência de Bach, que foi católico, mas depois se converteu ao luteranismo, e isto também explicaria o fato de Nietzsche ser pianista ou organista, pois era filho de luteranos.

Mitologia – o estudo dos mitos é considerado a mãe da ciência moderna, pois assim como a ciência possui suas explicações para questões complexas, os mitos também explicavam, em outros tempos, o que não poderia ser explicado de outra forma.

Mnemônica – relativo à memória, derivado de Mnemósine, a deusa da mesma.

Mnemotécnica – técnica de decorar algum conteúdo de forma significativa, através da memória.

Modernismo – doutrina pouco clara sobre aspectos da modernidade.

Modal – quando tratado na música, é relativo a modos musicais.

Modal grego – relativo a modos gregos.

Modo autêntico – modo medieval musicografado por Boécio e Guido d'Arezzo, dentre outros teóricos medievais, de numeração ímpar que corresponde, no sistema de tetracordes de Cleônidas, a uma disjunção.

Modo plagal – modo medieval musicografado por Boécio e Guido d'Arezzo, dentre outros teóricos medievais, de numeração par que corresponde, no sistema de tetracordes de Cleônidas, a um conjunto consonante.

Modos africanos – modos musicais do continente africano.

Modos árabes – modos musicais do mundo árabe.

Modos ciganos – modos de origem cigana ou hispânica.

Modos chineses – modos musicais da China.

Modos exóticos – a escala exótica.

Modos gregos – escala de sete modos com as respectivas numeração de 1 para antigos, 2 medievais e 3 modernos: jônio 1 e 3, dórico 1, 2 e 3 frígio 1, 2 e 3 lídio, mixolídio 1, 2 e 3, eólio 3 e lócrio 3, hipodórico 1 e 2, hipofrígio 1 e 2, hipomixolídio 1 e 2, hipoeólio 3, hipojônico 3, protus 1, deuterus 1, tritus 1 e tetrardus 1.

Modos indianos – modos musicais do povo indiano.

Modulações – transposições de tons.

Monocórdio – primeira experiência empírica da história, trata-se de um instrumento de uma única corda, inventado por Pitágoras para evidenciar o princípio da oitava.

Monofonia – uma só voz ou uma única linha melódica.

Monoteísmo – a crença em um Deus só.

Moral – na teoria grega e kantiana, é o caráter imutável, distinguindo-se da ética.

Mórion – expressão de Platão que significa resto, ou algo abominável para divisões inteiras, que seria o paradigma antigo do semi-tom, ou a preferência por divisões inteiras e o trabalho tão somente por divisões de números racionais, ou seja, que podem ser divididos inteiramente, e não irracionais, que exigem uma lógica complexa para os antigos, e que foi mais explorada pela sociedade ocidental a posteriori.

Mousike – em grego, significa música.

Motivo – movimento de música por sua vontade, iniciação, duração e término.

Musa – derivação grega da palavra para expressar uma bela mulher. Em clássicos gregos muito antigos possuía outro sentido, religioso. No politeísmo dos deuses olímpicos gregos, esta era a deusa da música.

Música – do grego, Musa, a deusa de uma arte sonora, concebida posteriormente como física e metafísica.

Música clássica – termo amplo e genérico relativo aos gregos e sua influência pelos tempos históricos.

Música das esferas – música física contida em toda a matéria universal, incluindo planetas, exceto no vácuo, onde o som não se propaga, o que gerou a teoria astronômica e musical pitagórica de que os homens atuam na regulação do Universo, ou o Universo planetário, e não só de astros, mas de estrelas e satélites, asteróides, cometas ou poeira, regulariam as ações humanas através da música em mão dupla.

Música Ficta – conceito medieval para cadências.

Música Medida – imitação musical da métrica da poesia grega, durante o Renascimento.

Música popular – a música que muitas vezes é considerada menos erudita, e nem sempre correspondendo a esta hierarquia. A recíproca é verdadeira no tocante à música clássica, ou erudita.

Música pós-moderna – de difícil definição e interpretativa.

Música total – idealismo alemão de Nietzsche e a utopia em Wagner e a tragédia grega para alemão moderno.

Músico – aquele que faz música ou o profissional da música.

Musicografia – grifos do autor, atribuição criada nesta obra para designar as diversas linguagens em escritas musicais grafadas. A palavra grafia vem do grego, *grapho*, que significa escrever.

Nete – intervalo inteiro nos tetracordes.

Neuma – há dois sentidos, de valor básico de duração de uma nota em função monosilábica, ou a multa, o resto, a coma pitagórica, a nota pura, justa, aumentada, diminuta, ou trítone.

Nomoi – palavra grega que derivou também a expressão tonoi, que seria relativa a tonalidade, campo harmônico, ou algo do gênero.

Nona – nota musical 8 graus acima ou abaixo de uma nota relativa prima e fundamental, explorada a partir da modernidade.

Nova história – escola francesa de história. Escola dos Anales. Nova é apenas uma categoria convencional para diferenciar a atividade historiográfica em seu período de atuação.

Nota – na música, é o conceito de uma altura de som definida com mais ou menos precisão, ou até exatidão.

Nota fundamental – na teoria, ela funciona como o mito da origem, ela é a condição necessária, seja para pensar a música, seja para praticar ou estudar o que se teorizou, em trabalho de escala ou modo. Normalmente ela é o tom, ou a primeira, em relação a sua oitava.

Notação – escrita de códigos na forma de símbolos. A semiótica, a semiologia e a simbologia estudam símbolos e sinais deste tipo, bem como músicos, físicos, matemáticos, historiadores, filósofos, linguístas, arqueólogos, médicos, engenheiros, e das mais diversas outras áreas, não de somenos importância.

Notas acidentais – as notas enarmônicas, de gênero grego, representadas na modernidade pelo bemol ou pelo sustenido, em símbolos específicos.

Notas dominantes – conceito moderno e tonal de tônica em acordes que contêm quinta como base, sendo que a tônica é a fundamental. Tonalidade base.

Notas naturais – o campo harmônico de dó e um modo grego.

Notas sub-dominantes – tônica e acorde de quinta que incide com uma quinta de diferença. Inversões.

Número racional – Fração possível apenas entre números inteiros.

Número irracional – um real não racional, inexato se fosse racional, e exato na fração de números inteiros.

Ocultismo – doutrina mais mística e menos científica que lida com o relativo a o oculto ou ocultado. Atribui-se sua criação a Pitágoras, sobretudo na Paideia do historiador da filosofia Jaeger.

Oitava – conceito na música que representa o fim e o início de uma escala grega, ou uma nota de mesmo valor que outra em uma altura diferente.

Ópera – estilo dramático moderno, baseado no canto lírico, no teatro do drama, e com desenvolvimentos rebuscados modais gregos, tonais, cromáticos e enarmônicos.

Oratório – estilo clássico inglês de música e teatro.

Organum – no mundo medieval musical, era uma grafia estatística e sua análise musicográfica no sentido dos encontros ou desencontros de motivos polifônicos na pauta da partitura medieval.

Ornamentos – na Idade Moderna, eram os detrinados, voltas, apogiaturas e mordentes. Contemporaneamente, existe uma infinidade de ornamentos modais gregos.

Orquestra – instrumentação de cráter sinfônico ou outro, moderno.

Órficos – chamados de membros de uma seita ocultista de vertente pitagórica ou pitagoreana, segundo Shopenhauer, com indícios em Herótodo, e se verificar seguramente a passagem precisa.

Paidagōgós – termo grego e raiz da palavra pedagogia.

Paideia – termo grego destinado a diferenciar o gênero de obra longa e bem cultural relacionada à Grécia, seja ela individual ou coletânea, ao estilo da Ilíada, da Odisseia, ou mesmo da obra moderna de Jaeger, assim intitulada presente

Paixão – teatro musical de tradição cristã que conta a história de Jesus Cristo, normalmente na Sexta-feira Santa, no Sábado de Aleluia, ou no Domingo de Páscoa.

Palheta – designação moderna de material sintético ou não que venha a ser apropriado para bater nas cordas de instrumentos musicais em detrimento da utilização da mão (direita no caso dos destros normalmente), ou somente dela.

Papa – líder da igreja católica apostólica romana do Ocidente.

Parámese – intervalo inteiro nos tetracordes.

Partitura – grafia musical consolidada na modernidade, mas já presente, de forma mais rudimentar, no mundo medieval. Contém pautas, claves, é lido geralmente da esquerda para a direita, como a linguagem moderna, e contém outros símbolos que designam as alturas melódicas e, com a leitura, sobretudo o ritmo.

Patriarcas – líderes das igrejas ortodoxas do rito bizantino do Oriente.

Patrícios – classe dos nobres atenienses, que podiam frequentar a Ágora na Acrópole e tinham direitos políticos.

Pauta – símbolo da partitura que fixa o tempo, ou seja, o andamento de uma música e permite que se leia a mesma, através de outros símbolos sobre as linhas da chamada pauta, em uma sequência da direita para a esquerda.

Perion – finito, limitado, um conjunto definido ou o ímpar e o único.

Pentatônicas – escala de origem japonesa, ou ainda chinesa, e que pontencializa tônicas em uma mesma escala, em cinco notas. A exclusividade nesse trabalho está inserida dentro de um campo modal grego, porém esse quando realizado com sete notas ou suas derivadas, normalmente apresenta apenas uma tônica, a nota fundamental. A pentatônica se diferencia pela sua capacidade, cultural, de estabelecer cinco tônicas em uma mesma escala, em que todas são fundamentais. Diferente das escalas hiper modernas atonais, que não apresentam nenhuma tônica, com a escala de tons inteiros. No século XX a pentatônica penetra fortemente no Ocidente, em várias estéticas, dentre elas, o blues e o rock.

Pitagorismo – doutrina baseada nos dogmas supostamente deixados por Pitágoras e endossado por seus discípulos.

Platonismo – doutrina baseada nos dogmas de Platão, endossada por seus discípulos.

Plectrum – designação grega e arcaica para o que se conhece hoje como palheta.

Polifonia – várias vozes ou mais de uma linha melódica envolvida na harmonia.

Politeísmo – é a crença em deuses.

Pós-modernidade – classificação histórica, equivalente a contemporaneidade, com algumas autodeterminações distintas.

Prelúdio – estilo barroco dolente, que sobressai os solos dos modos gregos.

Presmeloquia – em grego, acentuação ortográfica.

Primeira Grande Guerra Mundial – (1914-1918) foi uma guerra de trincheiras entre

Progressões – parte da álgebra que revela aspectos musicais, arquetônicos e plásticos gregos na história, por exemplo, na razão áurea, e no retângulo de ouro.

Progressão aritmética – escala física com uma soma do anterior a partir de um início em sequência numérica.

Progressão geométrica – escala física com um quociente de uma sequência numérica que contém um produto resultado de uma constante sobre um anterior, a partir de um início.

Projeto Wagneriano – é o programa de remontagem de tragédias gregas no século XIX.

Prossolambomenos – disjunção entre tetracordes.

Pulsção – Análogo ao coração, ritmo, andamento, passo, movimento, percussão.

Quarta – intervalo diatônico, ou, descoberto por relação entre uma nota fundamental e sua oitava, ou modal grego consonante na Antiguidade e exemplo deixado pelos teóricos gregos como sendo gerado após a descoberta da quinta.

Quarto de tom de sétima - – intervalo relativo à afinação.

Querônia – terra natal de Plutarco.

Quinhentismo – sub-categoria temporal, relativo à Idade Moderna, é o século XV, o primeiro dessa fase.

Quinta - intervalo diatônico, ou, descoberto por relação entre uma nota fundamental e sua oitava, ou modal grego consonante na Antiguidade e exemplo deixado pelos teóricos gregos.

Ragisma – intervalo relativo à afinação.

Raiz quadrada – no valor de x , quando se multiplica um número por ele mesmo e resulta em valor de x .

Rap – rima e poesia, estética musical, estilo musical cantado ou declamado.

Razão – rácio, além de filosofia, é uma relação entre valores na matemática e na música, dada uma grandeza. Por exemplo, um tom, um semi tom, ou uma oitava (que é diferente de um oitavo, apesar de ambos serem razões) e não necessariamente trabalha com números apenas inteiros.

Realidade – situação hipotética, teórica, ideal, e até mesmo não real, paradoxalmente.

Recitativo – estilo declamatório moderno, com acompanhamento musical modal grego e tonal.

Reforma protestante – movimento de caráter religioso contra abusos da igreja católica. Foi seguido de Contra-reforma na história da Europa.

Refrão – estética poético-musical de repetição, de origem no trovadorismo medieval, drama italiano, ópera francesa e oratório inglês, e, posteriormente, a maior exploração econômica da Indústria Cultural da música..

Renascimento – ou Renascença, é uma sub-categoria temporal, relativa ao início da Idade Moderna.

Repartição linguística – teoria do linguísta Michel Bréal que trabalha com a ruptura na linguagem.

Revolução Industrial – movimento econômico da Inglaterra do século XVII e XVIII.

Revolução Francesa – movimento social do século XIX que contrapôs o Estado Moderno na França.

Revolução Russa – a revolução bolchevique de 1917.

Ritmo flexível – estilo mais modal grego, na modernidade.

Rítmo métrico – estilo mais tonal, na modernidade

Ritornello – ornamento do baixo contínuo, introduzido no início da modernidade.

Samos – terra natal atribuída a Pitágoras.

Santa Inquisição – métodos e práticas de tortura impostas pela igreja na Idade Média.

Schola Cantorum – escola de cantores em latim, atuava no Império Sacro Romano.

Scriptorium – em latim, grupo de monges copistas de musicografia medieval, ligado à igreja.

Segunda – é a próxima nota na escala grego que gera uma nota relativa em um grau de uma nota fundamental ou tônica de primeira. É característica não tão comum, mas é bem mais popularizada no século XX, mais que qualquer outra relação das notas deste tipo de escala ou modo grego.

Segunda Revolução Industrial – o capitalismo maduro e tecnológico.

Semântica interpretativa – O estudo epistêmico do sentido das palavras, das frases, e dos discursos.

Semicoma de sétima – intervalo relativo à afinação.

Semicoma – intervalo relativo à afinação.

Semi-tom – intervalo de meio tom.

Sequência – parte constante de uma partitura ou de uma música ou musicografia outra.

Sétima – a relativa nota musical mais usada na modernidade, também conhecida como nota de preparação, em caso de sétima maior, e justa. Foi mais utilizada do que a sexta, na Idade Moderna, ainda que ambas tenham sido utilizadas em períodos próximos, a sexta predominando mais no início, e com a expansão da utilização da sétima em seguida.

Sexta – tem relação de cinco graus com sua relativa fundamental. Foi notada pela arqueologia e história, como menos comum antes do século XVIII.

Silêncio – ausência de som física aparente, pois existe a música das esferas em alturas não captáveis pelo ouvido humano, e ainda sim, há a música mental, filosófica e teórica, presente no pensamento, ainda que com a ideia de silêncio, no que seria a música metafísica, e outros sons ou ruídos mentais.

Solmização – estética belíssima do canto gregoriano que consiste em ascender ou descender gradualmente as notas musicais no canto. Hoje utiliza-se essa expressão para o mesmo exercício em instrumentos musicais.

Solo(s) – diz-se das atividades de solistas, em que há a maior notoriedade dos modos gregos, dentre outros aspectos, sendo normalmente monofônicos, mas alguns virtuosos têm a capacidade de gerar solos polifônicos, e alguns vão além, com bases tonais concomitantes e outros ornamentos rebuscados.

Sonata – na música barroca, foi atribuída mais a solistas. Gênero de música instrumental, ao contrário de cantata, que é a música cantada.

Soprano – diferenciação de extensão vocal e sua capacidade.

Sustenido – alteração enarmônica de uma nota natural, em sentido ascendente.

Syntonydydisti – expressão grega de significado amplo, que seria uma certa quantidade de sensações frágeis e trágicas, ou dramáticas, relacionadas a nobreza de caráter, humildade e que teria divergências sobre sua eficácia na atuação do Estado ateniense helenístico.

Tarento – terra natal de Aristóxemo.

Taxonomia – métricas melódicas em função de seu tempo rítmico, que são as combinações modernamente conhecidas como binárias ternárias, quaternárias, etc., que, em grego, os principais foram chamados de troqueu, iambo, dáctilo, anapesto, anfíbrico, espondeu e tríbraco em tratados de Aristóxeno.

Te Deum – poesia não bíblica da igreja medieval.

Temperamento – tipos de afinação com pequenas variações microtonais.

Temperamento igual – afinação pura que pode gerar uma coma pitagórica.

Tenor – voz aguda de homem, diferenciação de extensão vocal e sua capacidade.

Tenor do modo – voz de sustentação, medio grave, no cantochão.

Teocentrismo – diz-se da visão de Deus como centro de tudo, que foi fortemente propagada pela igreja na Idade Média.

Teoria – estudo teórico da música.

Teoria da imitação – postulado platônico sobre a limitação artística de imitar versus a capacidade de criação original, ainda que ambas tenham sido consideradas artes, é no diálogo que se estabelece um nível hierárquico para as artes em geral.

Teoria dos afetos – de Descartes em sua obra, *As Paixões da Alma*.

Teoria modal grega – Lévi Straus cunhou este termo que se refere também a uma teoria deste trabalho que defende com base na arqueologia e na arte do antigo Dourin, e pelas fontes históricas e literárias, que fazem pressupor que é um conhecimento passado através da oralidade, de geração em geração, desde os antigos gregos.

Terça maior – elemento da escala maior moderna, soa “alegre”, foi chamado de modo jônico, ou jônio, após 1700, aproximadamente.

Terça menor – elemento da escala menor. Soa triste, foi chamado de eólio após 1700, aproximadamente.

Terço de tom de sétima – intervalo relativo à afinação.

Tetracorde – modo grego antigo.

Tetracordes – superestrutura musical exemplificada pelos gregos, em intervalos de primeira, oitava, quinta e quarta, diatonicamente; ou os modos gregos antigos.

Tetraktyts – particularidades dos tetracordes, divididos em campos de alturas graves, médias, super médias, e agudas, além da distinção de suas características duplas de disjunção, conjunção ou média.

Thelktéria – termo usado na Odisseia, relativo a música e magia encanto coisa ambígua, em sentido de encantadora e enganadora.

Tensão – conceito físico que na música se aplica principalmente para as cordas, mas também para a percussão e a voz, implicando em força tracionada em classificação ou convenção.

Tocata – estilo barroco dolente, que sobressai os solos dos modos gregos, mas com algo de tonal.

Tom – na música, é um campo harmônico definido, ou o intervalo de um tom inteiro.

Tonal – relativo a tom. Linguagem musical moderna, gravada em várias categorias distintas, dentre elas, a partitura.

Tonalidade – modernamente, é a classificação do campo harmônico teórica, em um resultado prático.

Tons – diferentes campos harmônicos.

Tonus Peregrinus – primeira prática, um tratado na fase de transição da Idade Média para a Renascença, com origem no círculo artístico da Catedral de Notre Dame.

Threnoideis – trenos e lamentos, em grego.

Tragédie en musique – influência grega na França moderna.

Tratados – na música, são convenções notáveis entre os círculos musicais, escritos por teóricos e/ou músicos. Na história, há inúmeros, e são relativamente acessíveis.

Trêmulos – ornamentos carregados de vibratos e micro-frequências ritmico-melódicas

Triades – grupos de três pares de intervalos diatônicos, uma subdivisão modal grega.

Trovadorismo – gênero musical popular na Idade Média, e que poderia ter noções modais gregas, tonais, e outras.

Verdade – tema amplamente filosófico, discutível, no nível absoluto e não absoluto. Inquietação histórica.

Virada linguística – paradigma histórico e linguístico contemporâneo.

ÍNDICE REMISSIVO

- Aby Warburg, p. 304, 336, 337
 Adolfo Salazar, p. 96, 100
 Adoniran Barbosa, p. 328, 329, 335, 341, 346, 347, 349, 353
 Adrian Willaert, p. 195
 Adriana Calcanhoto, p. 352
 Agnaldo Rayol, p. 353
 Agostinho, p. 136, 137
 Alain Daniélou, p. 327
 Alceu Valença, p. 339, 352, 356
 Alessandro Striggio, p. 222
 Alexandre Denereaz, p. 364
 Alexandre, o Grande, p. 124, 195
 Alexander Von Humboldt, p. 307, 315
 Alexis de Tocqueville, p. 318
 Alcione, p. 352
 Àlcman, p. 96
 Alda de Jesus de Oliveira, p. 354
 Alexandre Pires, p. 353
 Alfredo Casella, p. 214
 Alice Marques, p. 31, 56, 114
 Aline Barros, p. 352
 Aline Calixto, p. 352
 Amado Batista, p. 353
 Almir Chediak, p. 35
 Althusser, p. 21
 Amelinha, p. 352
 Ana Cañas, p. 352
 Ana Carolina, p. 352
 Ana Paula Valadão, p. 352
 Anaxágoras, p. 264, p. 296
 Anaximandro, p. 260
 Anaxímenes, p. 260
 André Mocquereau, p. 154
 André Rieu, p. 389
 Andrea Gabrieli, p. 195, 215
 Andreia Dias, p. 352
 Andrew Barker, p. 49, 66, 100, 362
 Anelis Assunção, p. 352
 Annemies Tamboer, p. 362
 Ângela Maria, p. 352
 Angela Rô Rô, p. 352
 Angélica, p. 352
 Anício Mânlio Torquato Severino Boécio, p. 32, 97, 160, 161, 164-166, 243,
 317, 336, 363, 380
 Anita, 352
 Anita Mattos Mezo Ugarte, 345
 Anker Smith, p. 305
 Anne Draffkorn Kilmer, p. 126, 361

- Antífanos, p. 293
 Antístenes, p. 298
 Antoine Fabre d'Olivet, p. 364
 Antônio Emanuel Guerreiro Faria, p. 334
 Antonio Lotti, p. 256
 Antonio Vivaldi, p. 241, 256, 358
 Apolodoro, p. 20
 Araci Cortes, p. 352
 Araci de Almeida, p. 352
 Arcangelo Corelli, p. 212, 231
 Aristides Quintiliano, p. 32, 46, 48, 117, 119, 134, 187, 192, 362, 363, 379
 Aristófanes, p. 293
 Aristóteles, p. 19, 30, 46, 47, 48, 49, 59, 61, 80, 90, 91, 95-105, 110, 119, 123, 124, 134, 144, 172, 192, 195, 242, 243, 260, 261, 264, 288, 302, 344, 346, 362, 363, 379
 Aristóxeno, p. 32, 46, 48, 95, 104, 110, 111, 126, 134, 137, 346, 362, 363, 379
 Arnaldo Antunes, p. 352
 Arnaut Daniel, p. 180
 Arnold Schoenberg, p. 358
 Arquíloco, 284-286, 288
 Arquitas, p. 95, 98, 99, 379
 Arrigo Barnabé, p. 353
 Arthur Schopenhauer, p. 181, 182, 245, 264-266, 268, 286, 290
 Arvo Part, p. 366, 367, 371, 372
 Astrud Gilberto, p. 352
 Ava Rocha, p. 352
 B Negão, p. 353
 B. B. King, p. 377, 389
 Baden Powel, p. 336
 Baquíles, p. 96
 Baby do Brasil, p. 352
 Barack Obama, p. 374
 Bárbara Eugênia, p. 352
 Barbara Strozzi, p. 226
 Barlines, p. 208
 Baruch Spinoza, p. 189
 Basílio, p. 137
 Batista Siqueira, p. 348, 349, 354
 Bela Bartók, p. 182, 332, 358, 366, 367
 Belchior, p. 353
 Benedetto Croce, p. 307, 310, 318
 Benito di Paula, p. 353
 Benveniste, p. 21, 258
 Bernardo Buontalenti, p. 215
 Bernart de Ventador, p. 179, 180
 Beth Coelho, p. 352
 Bezerra da Silva, p. 353
 Björn Merker, p. 361
 B.L. van der Waerden, p. 242
 Blubell, p. 352

Branca, p. 240
 Breál, p. 258
 Britten, p. 332
 Bob Dylan, p. 377
 Bob Geldof, p. 377
 Bono Vox, p. 378
 Caetano Veloso, p. 353, 389
 Calvin Bower, p. 363
 Carol Konka, p. 352
 Carol Macclintock, p. 361
 Carl Dahlhaus, p. 361
 Carl Gustav Jung, p. 318
 Carl Hempel, p. 310
 Carlo Ginzburg, p. 17, 29, 31, 303, 305, 308, 310, 312, 328, 331, 336-339, 368-370, 382
 Carla Visi, p. 352
 Carlos Gomes, p. 389
 Carlos Magno, p. 147, 150
 Carlos Santana, p. 377
 Carlos VI, p. 235
 Carmen Miranda, p. 352
 Cartola, p. 341
 Cascatinha, p. 389
 Cássia Eller, p. 352
 Cassiane, p. 352
 Cazuza, p. 353
 Celly Campelo, p. 352
 Celso Oliveira Vireira, p. 87-94
 Céu, p. 352
 Charles Adams, p. 374
 Charles Coste, p. 364
 Charles Ives, p. 366
 Charles Henry, p. 363
 Charles Segal, p. 67
 Charles Seignobos, p. 307, 309, 313
 Charles Victor Langlois, p. 307, 313
 Challey, p. 98, 100
 Chico Buarque de Holanda, p. 386
 Chico César, p. 390
 Chico Science, p. 353
 Chitão, p. 382
 Chorão, p. 353
 Cícero, p. 107, 187, 314
 Cipriano de Rore, p. 195, 199, 200
 Clara Nunes, p. 352, 389
 Clarice Falcão, p. 352
 Claude Debussy, p. 327, 332, 366
 Claude Le Jeune, p. 173, 202
 Claude Lévi Strauss, p. 31, 182, 312, 326, 357

- Claude V. Palisca, p. 22, 44, 46-48, 59, 60, 63, 70, 81, 111-241, 244, 245, 246, 359, 366, 367, 371-373, 388, 390
- Cláudia Leite, p. 352
- Cláudio Monteverdi, p. 173, 205, 211, 222-225
- Cláudio Ptolomeu, p. 46, 48, 122, 134, 192, 242, 363, 379
- Clemente Tadeu, p. 353
- Clementina de Jesus, p. 352
- Cleônidas, p. 24, 32, 46, 47, 48, 95, 110-114, 124, 134, 164, 165, 192, 362, 363, 379
- Colin Lawson, p. 361
- Condessa de Dia, p. 179
- Crisóstomo, p. 137
- Christine de Lorena, p. 214
- Christoph Willibald Gluck, p. 172, 235, 236
- Cyril Scott, p. 364
- D.P. Walker, p. 364
- Dado Villa Lobos, p. 339
- Dalva de Oliveira, p. 352
- Dane Rudhyar, p. 364
- Daniela Mercury, p. 352
- Darius Milhaud, p. 366
- David Bowie, p. 377
- David Damschröder, p. 361
- David R. Fideler, p. 243
- David Russell Williams, p. 361
- David S. Chamberlain, p. 363
- Denis Diderot, p. 214
- Demócrito, p. 264
- Dilermano Reis, p. 336
- Dinho Ouro Preto, p. 353
- Dino, p. 336
- Diógenes, p. 298
- Diogo Mesti, p. 227
- Djavan, p. 353
- Dolores Duran, p. 352
- Donald J. Grout, p. 22, 44, 46-48, 59, 60, 63, 70, 81, 111-241, 244, 245, 246, 359, 366, 367, 371-373, 388, 390
- Donaldo Schüller, p. 74, 77
- Donatelo, p. 36, 188
- Dória Monteiro, p. 352
- Dorival Caymmi, p. 353
- Dourin, p. 38
- Duran Duran, p. 377
- Duroi Hekne, p. 180
- Dudu Nobre, p. 353
- Dulce Lamas, p. 354
- E. Reclus. P. 307
- E. Troupenas, p. 365
- Edgar Scandurra, p. 353
- Ed Motta, p. 353

Edgar Saxl, p. 336, 338
 Edmond Bailly, p. 364
 Edward H. Carr, p. 316
 Edward A. Lippman, p. 360
 Edward Thompson, p. 303, 308, 317, 368
 Eduard Meyer, p. 207, 309
 Egert Pöhlmann, p. 362
 Elba Ramalho, p. 352
 Eliana, p. 352
 Elis Regina, p. 352, 389
 Eliseth Cardoso, p. 352
 Elimar Plínio, p. 114, 142, 143, 147, 150, 153, 154, 168, 172, 176
 Ellen Hickmann, p. 361
 Elomar, p. 340, 352, 356
 Elza Soares, p. 352
 Emilinha Borba, p. 352
 Emilio de Cavalieri, p. 214, 219
 Emílio de Rousseau, p. 282
 Empédocles, 262
 Enezita Barroso, p. 352
 Epíteto, p. 315
 Erasmo Carlos, p. 389
 Ernest G. McClain, p. 364
 Ernest Gombrich, p. 303, 336-339
 Ernst Levy, p. 364
 Eric Clapton, p. 377
 Eric Hobsbawn, p. 308
 Erick Satie, p. 366
 Ermelinda Paz, p. 343, 345, 349, 354-356
 Erwin Panofsky, p. 336-338
 Ésquilo, p. 58, 85, 261, 262, 291, 294, 296
 Estêvão II, p. 146
 Eugenio Garin, p. 336
 Eurípedes, p. 58, 85, 115, 134, 214, 262, 286, 291-294, 296, 298, 367
 Evaldo Braga, p. 91
 F. M. Conford, p. 100, 363
 Fábio Jr., p. 353
 Fábio Vergara Cerqueira, 18, 19, 83, 365
 Fafá de Belém, p. 352
 Felix Mendelssohn, p. 234
 Ferdinand De' Médici, p. 214
 Fernanda Abreu, p. 352
 Fernanda Brum, p. 352
 Fernanda Porto, p. 352
 Fernanda Takai, p. 352
 Fernandes Garcia, p. 100
 Fernando Brandão dos Santos, p. 63-68
 Fernand Braudel, p. 304, 313, 313
 Fiodór Dostoiévski, p. 358, 359
 Flora R. Levin, p. 364

Franchino Gaffurio, p. 16, 192
 Francesco Algarotti, p. 235
 Francesco Gonzaga, p. 222
 Francis Bacon, p. 188
 Francisco Trarrega, p. 198, 336
 Françoise A. Geavert, p. 96, 100
 François Dosse, p. 304, 313
 François Furet, p. 229, 313, 368
 François Lasserre, p. 96, 100
 François Rabelais, 368
 Francesco Durante, p. 256
 Franscesco Landini, p. 180
 Franz Liszt, p. 366
 Franz Schubert, p. 234, 358
 Frédéric Chopin, p. 234
 Frederic Montargis, p. 365
 Frejat, p. 353
 Friedrich Engels, p. 307
 Friedrich Nietzsche, p. 44, 53, 58, 59, 63, 75, 85, 133, 134, 181, 182, 195, 222, 241, 242, 245, 266, 268-302, 307, 318, 336, 357, 379.
 Friedrich Ratzel, 307
 Friedrich Schiller, p. 268
 Fritz Wind, p. 336
 Fidele Amy-Sage, p. 242
 Fustel de Coulanges, p. 308
 G.A. Villoteau, p. 365
 Gabriel Giannattasio, p. 319-325
 Gabriel Pensador, p. 353
 Gal Costa, p. 352
 Galileu Galilei, p. 15, 122, 217, 245
 Gary Tomlinson, p. 362
 Gaspar Spontini, p. 237
 Gaudêncio, p. 32, 48, 362, 363, 379
 George Berkley, p. 189
 Georges Duby, p. 304, 313
 Georg Friedrich Händel, p. 232, 233, 239, 256
 George Harrison, p. 375
 Georg W. F. Hegel, p. 181, 182, 245, 246-257, 260, 268, 275, 318, 327
 Geraldo Azevedo, p. 339, 340, 352
 Geramn, p. 236
 G. Junge, p. 242
 Gilles Deleuze, p. 359
 Gioseffo Zarlino, p. 190, 195, 200
 Gian Lorenzo Bernini, p. 203
 Gil, p. 352
 Gilberto Gil, p. 352
 Gioachino Rossini, p. 256
 Giovanni, p. 362
 Giovanni Batista Sammartini, p. 235
 Giovanni Battista Pergolesi, p. 256

Giovanni de' Bardi, p. 215, 217, 219
 Giovanni Pierluigi Palestrina, p. 234, 256
 Girolamo Mei, p. 216
 Giulio Caccini, p. 215, 217, 226
 Girardello, p. 180
 Glauco, p. 263
 Gregório I, o Magno, p. 21, 146, 149, 322, 326, 351
 Gregório II, p. 150
 Goethe, p. 36
 Goliard, p. 178
 Gonzaguinha, p. 353
 Gottfried Wilhelm Leibniz, p. 266
 Gotthold Ephraim Lessing, p. 301
 Guerra Peixe, p. 343
 Guido D'Arezzo, p. 32, 97, 142, 152-154, 164-166, 170, 171, 380
 Guillaume de Machâut, p. 16, 180
 Guillaume IX, p. 179
 Gustav Klimt, p. 260
 Gustav Mahler, p. 358
 Guy Lardreau, p. 313
 Hanna Arendt, p. 318
 Hallo Dijk, p. 362
 Halliday, p. 258
 Hasan, p. 258
 Hebert M. Schueller, p. 361
 Hebert Vianna, p. 353
 Hector Berlioz, p. 237
 Heinrich Glareano, p. 16, 32, 110, 168, 176, 192, 193, 381
 Heinrich Schutz, p. 226, 232, 234
 Heitor Villa-Lobos, p. 357, 390
 Harry Partch, p. 173, 366
 Henri Burnett, p. 242, 243
 Henry Raynor's, p. 260
 Henri Thomas Buckle, p. 307, 308
 Henrique IV, p. 219, 240
 Hermann Abert, p. 242
 Hermann Pfrogner, p. 242
 Hermeto Pascoal, p. 353, 389
 Hecateu, p. 261
 Hélio Sena, p. 333-335, 345, 348, 349, 355, 356
 Heráclito, p. 260, 262, 294
 Heródoto, p. 14, 20, 30, 46, 49, 53, 64, 134, 261, 264, 324, 380
 Hesíodo, p. 14, 30, 49, 53, 63, 66, 86, 96, 109, 261, 262, 324, 380
 Hildegard von Bingen, p. 136, 178, 240
 Hindemith, p. 332
 Holger Thesleff, p. 243
 Homero, p. 14, 15, 17, 24, 29, 30, 31, 33, 46, 49, 53, 59, 61-63, 66, 69-79, 81, 84, 86, 87, 91, 92, 96, 104, 110, 118, 123, 225, 256, 261, 262, 281-286, 288, 324, 363, 373, 380
 Horácio, p. 264

Howard Mayer Brown, p. 361
 Hugo Wolf, p. 358
 Humberto Gessinger, p. 340
 Hyden White, p. 23, 307, 318
 Hyppolyte Adolphe Tayne, p. 307
 Iannis Xenakis, p. 121, 115, 121, 257, 366, 372, 373, 382, 384
 I-Ching, p. 266
 Igor Cavaleira, p. 353
 Ígor Stravinski, p. 358, 366
 Ikhwan al-Safa, p. 364
 Immanuel Kant, p. 36, 91, 181, 182, 189, 245, 266, 314, 374
 Inhana, p. 352, 389
 Innsbruck, p. 225
 Isaac Newton, p. 15, 122, 229, 245, 337
 Isabel C. Maciel Flauzino, p. 56, 83, 245, 333-335, 342-345, 354-356
 Isabela Taviani, p. 352
 Isobel Henderson, p. 363
 Itamar Assumpção, p. 353
 Izabel I, p. 240
 Ivete Sangalo, p. 352
 J.B. de La Borde, p. 364
 J. Murray Barbour, p. 363
 Jacob Guinzburg, p. 290, 298
 Jacob Burckhardt, p. 297, 301, 318, 336, 337
 Jacobus Clements, p. 195
 Jacopo Corsi, p. 219
 Jacopo da Bologna, p. 180
 Jacopo Peri, p. 214, 215, 217, 219-224
 Jacques Chailley, p. 364
 Jacques de Liegi, p. 178
 Jacques Derrida, p. 359, 368
 Jacques Le Goff, p. 18, 28, 34, 55, 303, 305, 313, 317
 Jacques Revel, p. 49, 313
 Jackson do Pandeiro, p. 314
 James Joyce, p. 307
 Jan van Eyck, p. 338
 Jean-Antoine de Baïf, p. 201
 Jean-Jacques Rousseau, p. 237, 282
 Jean- Phillippe Quinault, p. 228, 237
 Jean-Philippe Rameau, p. 16, 212, 229-231, 253, 381
 Jean-Pierre Vernant, p. 39, 68, 379
 Jean Racine, p. 237
 Jean Thamar, p. 365
 Jerônimo, p. 137
 Jesus Cristo, p. 136, 137, 142, 232, 296
 J.F.H. von Dalberg, p. 242
 J.F. Mountford, p. 364
 Joana, p. 352
 Joana D'arc, p. 240
 João Cabral de Mello Neto, p. 67

- João Donato, p. 353
 João Gilberto, p. 389
 João Gordo, p. 353
 João Nogueira, p. 353
 João Paulo II, p. 36, 374.
 Joelma, p. 352
 Johan Huizinga, p. 307, 309, 337
 Johann Sebastian Bach, p. 15, 16, 25, 28, 97, 142, 173, 232, 239, 245, 358,
 381
 Johann Wolfgang von Goethe, p. 268, 358
 Johannes Brahms, p. 234, 245
 Johannes Ciconia, p. 180
 Johannes Gutenberg, p. 15
 Johannes Kepler, p. 15, 122
 Johannes Lohmann, p. 242
 Johannes Tinctoris, p. 142, 190.
 John Burnet, p. 242
 Jonh G. Landels, p. 362
 Jonh Lennon, p. 375
 Jonh Robinson, p. 242
 Jorge Aragão, p. 353
 Jorge Ben, p. 353
 Jorge Vercilo, p. 353
 Jörn Rüsen, p. 305, 317, 318
 Joscelin Godwin, p. 49, 243, 361
 Josiah Fisk, p. 361
 Josquin, p. 198
 José D'Assunção Barros, p. 306-
 José Geraldo de Souza, p. 354
 José Miguel Wisnick, p. 39, 171, 245, 317, 326, 357, 358, 379
 Joseph Haydn, p. 173, 233, 239, 241, 256, 358
 Joyce Moreno, p. 352
 Joycita Cândido, p. 352
 João, p. 232
 Juliana R, p. 352
 Jules Michelet, p. 185, 318
 Julio Duran, p. 40, 41, 42, 43, 44, 276
 Julius Portnoy, p. 364
 Karen Briggs, p. 374
 Karl Marx, p. 308, 318, 358
 Karl Ritter, p. 307
 Karl Popper, p. 307, 310
 Karina Buhr, p. 352
 Kathi Meyer-Baer, p. 364
 Kelly Key, p. 352
 Kika Carvalho, p. 352
 Kiko Loureiro, p. 353
 Kurt Cobain, p. 387
 Ladi Di, p. 374, 377
 Larissa, p. 352

Lasso, p. 234
Le Corbusier, p. 373
Le Voile d'Isis, p. 364
Leci Brandão, p. 352
Leila Pinheiro, p. 352
Lenine, p. 353, 389
Leo Treitler, p. 361
Leonardo Da Vinci, p. 36
Leonardo Sá, p. 348
Léoni Pérotin, p. 178, 180
Leonor, p. 240
Leopold von Ranke, p. 307, 308, 309, 318, 387
Le Roy Ladurie, p. 368
Leucipo, p. 264
Lívio, p. 186
Lobão, p. 353
Louis Le Vau, p. 228
Louis Liebard, p. 364
Louis Lucas, p. 364
Louis XIII, p. 227
Louis XIV, p. 227
Lu Alone, p. 352
Ludwig Van Beethoven, p. 142, 173, 233, 234, 241, 256, 257
Luciana Mello, p. 352
Luciano Pavarotti, p. 389
Lucrecio, p. 186
Lucien Febvre, p. 302, 307, 310, 313, 368
Luigi Cherubini, p. 237
Luis Halphen, p. 313
Lully, p. 212, 228
Lulu Santos, p. 353
Luis Barbosa, p. 389
Luis Barco, p. 115, 121, 256, 258, 259
Luis Melodia, p. 353
Luis Karusz, p. 66
Luís Vaz de Camões, p. 204
Luiz Gonzaga, p. 337, 341, 355
Lurdes da Luz, p. 352
Lynn Hunt, p. 303, 304
M. L. West, p. 100, 362
Maela Paul, p. 365
Malu Magalhães, p. 352
Mano Brown, p. 353
Marc Bloch, p. 302, 307, 309, 310, 313, 318
Marcabru, p. 180
Marcos, p. 137
Marcelle, p. 352
Marcia Castro, p. 352
Marciano Capella, p. 160
Mara Maravilha, p. 352

Maria, p. 180
Maria Antonieta, p. 235
Maria Bethânia, p. 352
Maria Gadú, p. 352
Maria Rita, p. 352
Maria Vassiliadou, p. 365
Marina Elali, p. 352
Marina de la Riva, p. 352
Marina Lima, p. 352
Mário de Andrade, p. 354
Marisa Monte, p. 352
Marlene, p. 352
Mary Remnant, p. 361
Maysa, p. 352
Marcelo D2, p. 353
Margaret Murata, p. 362
Maria De Medici, p. 219
Mário de Andrade, p. 357
Martin Codax, p. 180
Martinho da Vila, p. 353
Martinho Lutero, p. 195
Mateus, p. 137, 232
Matilde de Canossa, p. 240
Maurice Gandillot, p. 364
Maurice Ravel, p. 366
Max Cavaleira, p. 353
Maximilien Robespierre, p. 36
Meneandro, p. 293
Melanípedes, p. 20
Michel de Certeau, p. 305, 313
Michel L. Mark, p. 361
Michel Lèvi, p. 28
Michel Foucault, p. 12, 21, 359
Michel Jackson, p. 374, 375
Michelangelo, p. 36, 203, 338
Mick Jagger, p. 377
Mikhail Bakhtin, p. 368
Milhaud, p. 332
Milton, p. 122
Milton Nascimento, p. 352
Monteiro Lobato, p. 357
Morelli, p. 328
Moutsopoulos, p. 98, 100
Murray Steib, p. 260
M.U.Bonnaire, p. 364
Najat Nasser, p. 340, 342
Nana Caymi, p. 352
Nara Leão, p. 352
Nasi, p. 353
Natalie Zemon Davis, p. 368

Nero, p. 117
 Negra Li, p. 352
 Niccolò Jommelli, p. 235
 Nelson Gonçalves, p. 357
 Ney Matogrosso, p. 353, 386
 Niccolò Piccinni, p. 237
 Nikolai Leskov, p. 320
 Nicolas Gombert, p. 195
 Nicolau Copérnico, p. 36, 122, 245
 Nicola Vicentino, p. 195, 200
 Nicômaco, p. 90, 91, 363
 Nils Wallin, p. 361
 Noel Rosa, p. 341
 Nora Ney, p. 352
 Norberto Guarinello, p. 52, 53, 55, 56, 57, 58
 Norman Cazden, p. 363
 Odorico Mendes, p. 77
 Oliver Messiaen, p. 173
 Oliver Strunk's, p. 361
 Oneyda Alvarenga, p. 349
 Orlando Silva, p. 357
 Oskar Becker, p. 242
 Osvald de Andrade, p. 357
 Oswald Spengler, p. 310
 Ottavio Rinuccini, p. 214, 219
 Ovídeo, p. 20
 P. J. Roussier, p. 365
 Paco de Lucia, p. 28, 336
 Pasquale Villari, p. 313
 Pastinha, p. 342
 Patrick Muxelhaus, p. 365
 Paul Claval, p. 46, 359
 Paul McCartney, p. 375
 Paul Vidal de La Blache, p. 304
 Paul Hindemith, p. 366
 Paula Fernandes, p. 352
 Paula Toller, p. 352
 Paulinho da Viola, p. 353
 Paulo, p. 142
 Paulo Vanzolini, p. 390
 Pausânias, p. 20
 Paul Veyne, p. 304
 Pedro Paulo Funari, p. 38, 60, 379
 Pena Branca, p. 390
 Peregrine Horden, p. 361
 Pepe, p. 28
 Pepeu Gomes, p. 352
 Pepino, o Breve, p. 147
 Peter Burke, p. 18, 38, 124, 301-303, 305
 Peter Gay, p. 324

Petrus de Cruce, p. 180
 Philippe de Vitry, p. 178, 180
 Picheaux, p. 21, 258
 Pierre Bourdieu, p. 313
 Pierre Nora, p. 318
 Pierre Bordieu, p. 359
 Pierre Vidal-Naquet, p. 68, 379
 Pietro Aaron, p. 190
 Piotr Ilitch Tchaikovsky, p. 358
 Píndaro, p. 20, 75, 96, 262
 Pitágoras, p. 46, 110, 117, 121, 122, 134, 137, 242, 243, 260, 261, 262, 273, 294-296, 362, 363, 373, 379, 383
 Pierro Weiss, p. 260
 Pitty, p. 352 Pixinguinha, p. 342
 Platão, p. 19, 30, 32, 46, 49, 59, 71, 80, 85-105, 109, 110, 117, 119, 121-123, 124, 134, 137, 138, 172, 187, 192, 195, 201, 229, 262, 263, 266, 296, 299, 302, 320, 344, 346, 349, 361-363, 379
 Plínio, o Velho, p. 20
 Plutarco, p. 19, 32, 95-104, 134, 137, 344, 362, 363, 379
 Porfírio, p. 69, 242
 Preta Gil, p. 352 Prosdócimo, p. 176
 Prudent Provost, p. 365
 Rafael, p. 36, 339
 Raphael Rabelo, p. 336
 Raniero de Calzabigi, p. 236
 Raul Seixas, p. 390
 Ravel, p. 332
 Reinhard G. Pauly, p. 361
 Reinhart Koselleck, p. 313-317
 Renato Russo, p. 339
 Renato de Almeida, p. 354
 Renato Janine Ribeiro, p. 370
 Renato Teixeira, p. 353
 René Descartes, p. 36, 173, 181, 189, 229, 245, 337, 379
 Respighi, p. 332
 Ric Fierabracci, p. 374
 Richard Burdon Haldane, p. 310
 Richard L Crocker, p. 363
 Richard Taruskin, p. 260
 Richard Wagner, p. 242, 245, 297, 201
 Ricardo I, p. 180
 Ricciotto Canudo, p. 291
 Ringo Starr, p. 375
 Rita Lee, p. 352
 Robert Darnton, p. 303
 Robert Dimiry, p. 391
 Robert Fink, p. 361, 362
 Robert Morgan, p. 362
 Robert Schumann, p. 234, 256, 358
 Roberta Miranda, p. 352

Roberta Sá, p. 352
 Roberto Carlos, p. 389
 Robertinho do Recife, p. 353
 Robin George Collingwood, p. 307
 Robin Stowell, p. 361
 Rodox, p. 353
 Roger Chartier, p. 31, 83, 303, 304, 307, 313, 327
 Roland Barthes, p. 359
 Rondeu, p. 180
 Roselys Velloso Roderjan, p. 355
 Roosevelt Araújo da Rocha Júnior, p. 39, 69-80, 94-104, 327, 365, 390
 Rubem Alves, p. 391
 Rubens Rodrigo Torres Filho, p. 242
 Rudel Ynlaya, p. 180
 Ruth Katz, p. 361
 Sadahzinia, p. 12, 13
 Samuel Scheidt, p. 226
 Sandy, p. 352
 Sandra de Sá, p. 352
 Satie, p. 332
 Saussure, p. 21, 258
 Sérgio Paulo Ribeiro de Freitas, p. 331-333
 Scheaffer, p. 127
 Schocken, p. 260
 Serguei Prokofiev, p. 366
 Seu Jorge, p. 353
 Siân Jones, p. 40, 41, 42, 43
 Sibelius, p. 332
 Siegmund Levarie, p. 364
 Sigmund Freud, p. 318, 328
 Simone, p. 352
 Simoni, p. 352
 Simônides, p. 96
 Stravinsky, p. 332
 Sócrates, p. 90, 96, 264, 295-301
 Sófocles, p. 58, 85, 214, 217, 294, 298
 Stanley Sadie, p. 260
 Steven Brown, p. 361
 Sylvia Teles, p. 352
 Tácito, p. 186
 Tadeu Taffarello, p. 148, 157, 161, 186
 Tarcila do Amaral, p. 376
 Tânia Mara, p. 352
 Tales, p. 260
 Tavinho Limma, p. 353
 Teofânia Escleraina, p. 240
 Terence McKenna, p. 307
 Thaeme Mariôto, p. 352
 Thaís Gulin, p. 352 Thanos Vovolis, p. 94
 Theodor Rombouts, p. 204

Theodor Reik, p. 359
 Theodor W. Adorno, p. 181, 357, 358
 Thiaguinho, p. 353
 Thomas J. Mathiensen's, p. 361
 Thomas Weelkes, p. 202
 Tião Carreiro, p. 390
 Tim Maia, p. 353
 Tom Jobim, p. 342, 389
 Tom Zé, p. 346, 352
 Tomás de Aquino, p. 136
 Tomas Christensen, p. 361
 Tito, p. 186
 Tommaso Cassai Masaccio, p.189
 Tommaso Traetta, p. 235
 Tucídides, p. 14, 25, 30, 49, 54, 64, 80, 179, 215, 308, 324, 380
 Tulipa Ruiz, p. 352
 Vandik, p. 258
 Vanessa da Mata, p. 352
 Vanessa Rangel, p. 352
 Vanusa, p. 352
 Vicenza, p. 215
 Vincenzo Galilei, p. 217
 Vincenzo Gonzaga, p. 225
 Vinícius de Moraes, p. 329
 Vismes du Valgay, p. 364
 Vital Farias, p. 340
 Vittoria Archile, p. 215
 Voltaire, p. 240
 Wanderléia, p. 352
 Wanessa Camargo, p. 352
 Walter Benjamin, p. 308, 318, 320, 368
 Walter Burkert, p. 243
 Walther Von Der Vöselweide, p. 180
 Warren D. Anderson, p. 361
 Werner W. Jaeger, p. 181, 182, 245, 258, 260-264, 379
 William Shakespeare, p. 15, 122, 189, 240
 Wilhelm Bauer, p. 313
 Winnington-Ingram, p. 362
 Witold Kula, p. 313
 Wolfgang Amadeus Mozart, p. 142, 173, 233, 241, 252, 256, 297, 358
 Worcester, p. 180
 Xangai, p. 340, 352
 Xavantinho, p. 390
 Xenofonte, p. 20,
 Xenófanos, p. 261, 262, 264
 Xororó, p. 382-384
 Xuxa Meneguel, p. 352
 Yamandú Costa, p. 342
 Yanni, p. 374-377
 Yves Millet, p. 365

Zeca Baleiro, p. 353
Zeca Pagodinho, p. 353
Zé Ramalho, p. 339, 382, 383, 387
Zélia Duncan, p. 352
Zizi Possi, p. 352