

Música barroca e sua interlocução com a psicanálise

*Andréa da Silva Santiago**

A música sempre foi utilizada por diferentes povos com finalidades mais distintas, desempenhando funções diferentes nos vários tipos de sociedade. Assim, por exemplo, ela foi e ainda é utilizada em rituais, sejam eles religiosos ou não, reflete posturas ideológicas ou simplesmente expressa manifestações artísticas. Desta forma, paralela à história da humanidade, temos a história da música, onde percebemos que os sons foram organizados das formas mais diversas, gerando, conseqüentemente, uma diversidade e uma riqueza musical muito grande. O sons e os ruídos, produtos da natureza, foram manipulados pelo homem, surgindo a música, uma obra humana.

Ao trabalharmos com música estamos ao mesmo tempo trabalhando com os sons. De uma maneira simplificada o som é representado por uma onda denominada onda sonora, decorrente da vibração dos corpos que se transmite através de uma propagação ondulatória. Porém, na realidade, a onda sonora é bem mais complexa do que esta definição; pois cada som concreto corresponde não a uma onda pura, mas a um feixe de ondas que se superpõem e se interferem. Basicamente a natureza nos oferece dois tipos de experiência de onda complexa: de um lado temos as frequências constantes, regulares, estáveis, com altura definida e que produzem o que chamamos de som afinado; do outro lado temos as frequências irregulares, instáveis, como aquelas que produzem os barulhos e os ruídos¹. Assim, nas palavras de Wisnik *Ao fazer música, as culturas trabalharão nessa faixa em que som e ruído se opõem e se misturam*.² Desta forma, prossegue o autor nos dizendo que os sons afinados pela cultura e que fazem a música estarão sempre dialogando com a instabilidade, com a dissonância e com o próprio ruído.³ Isto é muito significativo para nós, pois como veremos a música barroca retrata um pouco o acolhimento das dissonâncias, instabilidades, além de elementos musicais heterogêneos e contrastantes.

* Psicóloga pela Universidade Federal de Juiz de Fora, violonista pelo Conservatório Estadual de Música Haydê França Americano e bolsista de Iniciação Científica de Apoio a Grupos pela Universidade Federal de Juiz de Fora.

¹ WISNIKI, José Miguel. *O som e o sentido*, p. 15-24.

² Idem, p. 24.

³ Idem, p. 24.

Dada esta diversidade e abundância musicais existentes faremos um recorte e utilizaremos a música barroca, porém, não somente para descrever e elencar as características musicais presentes nesta música, mas sim com o fito de promover uma interlocução ou diálogo com a psicanálise que possui uma afinidade com as artes de um modo geral. O próprio desenvolvimento deste texto mostrará ao leitor os fundamentos que justificam a escolha da música barroca para promover tal diálogo, bem como os motivos pelos quais daremos ênfase à música instrumental.

Na crítica musical do século XVIII a palavra barroco foi utilizada com um tom pejorativo ao referir-se à música. Tanto é assim que uma obra musical de Rameau estreada em 1733 (*Hyppolyte et Aricie*) fora caracterizada por um crítico musical anônimo da Renascença como barulhenta, pouco melodiosa, caprichosa e extravagante nas suas modulações, repetições e flutuações métricas.⁴

Já no século XIX o termo barroco passou a ser utilizado em relação às artes em geral de uma maneira menos pejorativa, designando, conforme Jacob Burckhardt e Karl Baedeker, tendências ostentosas, decorativas e expressionistas da pintura e arquitetura de seiscentos. Naturalmente, tal como ocorreu com as artes em geral a música barroca também escapou das imputações depreciativas que lhe eram atribuídas, haja visto a própria relação estreita que sempre existiu entre a música e as outras atividades artísticas criadoras do homem, tal como a literatura, pintura e arquitetura.⁵

O que se pode perceber nos primórdios da música barroca é que existiam intenções e idéias novas, havendo, pois, uma discrepância entre intenção e os recursos musicais da época. Contudo, já nos meados do século XVII já estavam consolidados novos recursos de harmonia, colorido e forma, possibilitando aos compositores exprimirem mais adequadamente suas idéias.⁶

Preliminarmente, cumpre-nos salientar que no presente trabalho não buscamos fazer uma análise da música barroca enquanto situada em limites históricos, pois apostamos que o barroco não se encerra em um período. Assim estaremos apontando e delineando certos aspectos da música barroca que representam por si só um convite para dialogar e pensar a psicanálise.

⁴ GROUT, D. J. & PALISCA, C. V. *A História da música ocidental*, p. 307.

⁵ Idem, p. 308.

⁶ Idem, p. 311.

De qualquer forma, os historiadores da arte designavam como barroco o que vai dos finais de 1600 até cerca de 1750. Em música, apesar da diversidade de estilos que surgiram neste período de tempo, é possível tomar tais datas como limites aproximados entre as quais se desenvolveram determinadas formas de expressão musical, ideais de sonoridade e composições. Enfim, uma parte importante das obras criadas nesta época guarda uma série de características musicais comuns.⁷

De acordo com Massin podemos, de maneira geral, observar dois momentos na música barroca: um primeiro em que a música instrumental era associada à música vocal; e um segundo momento em que a música instrumental foi se tornando independente do texto, portanto, mais simbólica.⁸

Em relação ao primeiro momento, tanto na Itália como na França e na Alemanha não havia música específica para instrumentos antes do século XVIII; a escrita para as vozes instrumentais era semelhante à das vozes simplesmente, ou seja, o instrumento apenas repetia o som emitido pela voz humana. Foi neste contexto que surgiu na Itália, no início do século XVII, o estilo representativo, com os madrigais e as óperas de Claudio Monteverdi. Em contrapartida, o bom entendimento do que era falado e do próprio sentido das palavras cantadas foi possível com o estilo recitativo que enfatizou veemente a recitação e o aspecto textual e oratório da música vocal. O estilo recitativo era encontrado na maior parte dos gêneros musicais e almejava sempre que a música se aproximasse o máximo possível da palavra falada e da eloquência do orador.⁹ Tanto é assim que em Florença, no início do século XVII, havia uma supervalorização do recitativo, buscando reforçar o impacto expressivo da palavra; na verdade, buscava-se uma maneira de "falar em música". O próprio Giulio Caccini, considerado o fundador do *bel canto*, afirmava que *era preciso que a música fosse de início 'letra' e que "o ritmo e o som viessem depois"*.¹⁰ Desta forma, a expressão vocal deveria ser perfeitamente capaz e apropriada às emoções, mostrando-se capaz de traduzir a gama de sentimentos. A proposta da camerata (um grupo de artistas e aristocratas de Florença) apontava neste sentido, qual seja, o de reforçar o impacto expressivo da palavra, para isso recorrendo a um estilo melódico declamatório que

⁷ Idem, p. 308.

⁸ MASSIN, J. & MASSIN, B. *História da música ocidental*, p. 318.

⁹ Idem.

¹⁰ Idem, p. 328.

gostaria de aproximar-se da monodia grega, recusando o ideal polifônico com a tentativa do retorno à "expressão natural dos sentimentos". Entretanto, na contramão do rigor deste movimento em que se supervalorizava a palavra, não podemos deixar de citar o nome de **Cláudio Monteverdi** (1567-1643). Monteverdi, contrariamente às posições de seus contemporâneos não sufocou a música em prol do texto; a ópera em Monteverdi confronta o tempo narrativo da ação com o tempo musical, um iluminando o outro. Desta forma, ele explorava o jogo de timbres instrumentais e vocais, sendo que a música se relacionava com cada situação poética.¹¹ Além disso, a estética de Monteverdi correspondia de certa maneira à teoria de Platão, segundo a qual as emoções humanas podem encontrar sua correspondência por meio dos modos da música. O próprio Monteverdi refere-se a esse respeito ao terceiro Livro da república de Platão: "*toma a harmonia que imita a voz e os tons de um guerreiro que parte corajosamente para o combate... sabendo que os contrastes têm o dom de comover nossa alma, como Boécio*".¹²

Monteverdi pode ser considerado como precursor do barroco, pois trabalha em um momento de transição do contraponto típico da escrita polifônica predominantes da Renascença para o início do Barroco onde começa a se desenvolver o tonalismo, a melodia acompanhada e a harmonia. O estilo inovador e ousado de Monteverdi estendeu-se para além das fronteiras da península italiana; o próprio compositor alemão Heinrich Shütz, recebeu forte influência de Monteverdi. Este estilo pode ser observado nas árias italianas, pois elas eram muito diferentes das que foram compostas em todas outras nações do mundo: os italianos passam toda hora do bequadro ao bemol e do bemol ao bequadro; arriscam as cadências mais forçadas e as dissonâncias mais irregulares. Pode-se dizer que, inicialmente, a música do século XVII esteve a serviço da palavra e da compreensão do texto literário. Entretanto, percebe-se que, com o decorrer do tempo, a música barroca foi desenvolvendo uma linguagem própria, criando seu código próprio, encontrando uma série de figuras musicais e fórmulas melódico-ritmicas aptas para expressar os diferentes tipos de paixões, de emoções ou sentimentos, tornando-se cada vez mais simbólica, particularmente com Bach mais tarde.¹³

¹¹ Idem, p. 327-9.

¹² Idem, p. 337.

¹³ Idem, p. 327-9.

Podemos nos valer dos escritos de Nietzsche, já que a música ocupa um lugar central em sua obra e em sua vida, pois o filósofo expressa muito bem o sentido simbólico a que estamos nos referindo. Como vimos, a música, na ópera, era utilizada com a finalidade precípua de transmitir a objetividade do texto, passar a mensagem do próprio texto. Entretanto, para Nietzsche, a música deve estar livre da submissão ao sentido, pois ela desperta a criação e representa a própria possibilidade da criação.¹⁴ Na sua concepção a música não pode servir de meio ou tornar-se escrava da palavra, pois ela ultrapassa o texto. Nas palavras de Nietzsche:

*A música jamais pode servir de meio. Mesmo em seu estado mais grosseiro, sempre ultrapassa o texto e o rebaixa a ser apenas seu reflexo. Comparada à música, toda expressão verbal tem qualquer coisa de indecente; dilui e embrutece, banaliza o que é raro.*¹⁵

Não que a palavra e texto sejam inconciliáveis ou incompatíveis, mas a grande questão colocada por Nietzsche é que a ópera pretendeu enfatizar relação necessária entre duas realidades distintas: o som e a palavra.¹⁶ O que Nietzsche nos diz não está longe de nossa realidade e é bem fácil de ser compreendido, pois, qual de nós já não se surpreendeu cantarolando uma melodia sem entender ou conhecer o texto que a acompanha? Vemos, pois, que de alguma forma a música nos toca despertando em nós diferentes sentimentos e sensações, ou seja, ela prescinde da palavra. Assim, o próprio ritmo, a harmonia, a melodia e a própria dinâmica da música revestem a música de sua função simbólica; pois ela não “diz” nada, não afirma, mas sugere e toca a cada um de uma maneira. Então, no momento em que houve uma independência da música instrumental e a música vocal, percebe-se que aquela se afirma como uma instância própria, consagrando uma afirmação do som pelo som.

No mesmo sentido, privilegiando a música, dispõe Wisnik:

Mexendo nessas dimensões, a música não refere nem nomeia coisas visíveis, como a linguagem verbal faz, mas aponta com uma força toda sua para o não-verbalizável; atravessa certas redes defensivas que a consciência e a linguagem cristalizada opõe à sua ação e toca em pontos de ligação efetivos do mental e do corporal, do intelectual e do

¹⁴ DIAS, R. M. *Nietzsche e a música*, p. 15.

¹⁵ Idem, p. 75.

¹⁶ Idem, p. 76.

*afetivo. Por isso mesmo é capaz de provocar as mais apaixonadas adesões e as mais violentas recusas.*¹⁷

Não se trata, aqui, de negar a ópera enquanto manifestação artística, mas estaremos enfatizando a música instrumental que veicula única e exclusivamente o som, posto que este, como veremos, possui um papel fundamental em nosso psiquismo, o que foi reconhecido pela psicanálise.

Inicialmente não podemos deixar de citar as considerações de Lacan acerca da primazia do significante (S) sobre o significado (s).

Sabemos que Ferdinand de Saussure em sua reforma linguística propôs uma concepção estruturada da linguagem, em que os elementos linguísticos fossem abordados considerando-se as relações entre eles, ao invés de um estudo compartimentalizado destes elementos. Assim, Saussure representou o signo (unidade linguística) substituindo a palavra conceito pelo significado e à imagem acústica pelo significante, representado da seguinte forma: signo = s/S. Lacan utiliza a concepção estrutural da linguagem proposta por Saussure aplicando-a ao campo da psicanálise, pois acredita que o inconsciente é estruturado como a linguagem. No entanto ele inverte a relação s/S para S/s, pois aposta que a regra fundamental da psicanálise evidencia a autonomia e a primazia do significante em relação significado, visto que será o significante e não o significado que governará o discurso do sujeito. Este significante, entretanto, além de ser uma imagem acústica do som constitui a marca psíquica deste som.¹⁸ A respeito da primazia do significante, dispõe Marco Antônio Coutinho Jorge:

*Lacan isola na descoberta Freudiana do inconsciente aquilo que denomina de primazia do significante para o sujeito e, assim, inverte o algoritmo do signo linguístico saussureano (significado/significante), escrevendo S/s: significante separado do significado por uma barra resistente à significação: o inconsciente é, em seu fundo, estruturado, tramado, encadeado, tecido de linguagem.*¹⁹

A questão do som, ou seja, da importância do som para o psiquismo também é elucidada por Alain Didier-Weill em seu texto Nota Azul. Weill usa como metáfora a nota azul a qual se referiu Chopin e marca o lugar que os sons representam para o psiquismo

¹⁷ WISNIK, op. cit. p. 25.

¹⁸ MAURANO, D. *Nau do desejo*, p. 100-3.

¹⁹ JORGE, M. A. C., *Fundamentos da psicanálise de Freud a Lacan*, p. 80.

humano. O autor nos propõe uma reflexão acerca do gozo nostálgico que sucede uma emoção musical. Tal nota azul, segundo diz: “(...) *nos acertará na mosca e desenvolverá o estado de gozo e será, sem jamais ser monótona, sempre a mesma (...)*”. Isto se deve pelo fato de que a nota azul estrutura o psiquismo humano, ou seja, ela nos deixará uma marca e, por isso, seremos eternamente dependentes de seu som que carrega consigo o estado de gozo; tal estado de gozo decorrente da presença material e real da nota azul tão logo cessará com a sua ausência, com a interrupção das vibrações sonoras.²⁰ A nota azul tal como nos diz Didier-Weill escapa ao nosso controle, não podemos aprendê-la ou apanhá-la. Vejamos:

*Ela só se dá em nós uma vez que imediatamente nos escapa. Nesse sentido, essa impossibilidade de mantê-la aprisionada faz de nós seus prisioneiros, como se o poder que ela tinha sobre nós estivesse ligado à sua inescritibilidade.*²¹

Assim, este gozo nos é possível senão pela sua presença real. Desta forma não é possível reter em nós o efeito que ela nos produz.

Da mesma forma, Luciana Afonso Gonçalves destaca a importância da voz e, conseqüentemente, do som dela advindo na constituição da estrutura subjetiva. Cita várias pesquisas que foram feitas na década de 60 que estudaram a experiência auditiva dos nascituros. Um desses estudos conclui que o abdômem e o útero da mulher grávida são lugares barulhentos e que a criança percebe a voz da mãe. Entretanto o universo do nascituro, que ouve a partir da vigésima quarta semana, é dominado pelo batimento ritmado do coração da mãe.²² Estes estudos revelam como os sons invadem o universo da criança antes mesmo dela vir ao mundo. O bebê é desde o início marcado por uma musicalidade advinda da voz do outro que o constitui. Prescindindo de qualquer significado o som proveniente da voz da mãe permite que esta transmita a passagem ao simbólico. Desta forma a musicalidade da fala funciona como um passaporte e nos inaugura ao mundo da linguagem.²³ Vejamos o que dispõe Wisnick acerca da musicalidade da fala da mãe:

Quando a criança ainda não aprendeu a falar, mas já percebeu que a linguagem significa, a voz da mãe, com suas melodias e seus toques, é pura música, ou é aquilo que depois continuaremos para sempre a ouvir na música: uma linguagem onde se percebe o horizonte

²⁰ DIDIER-WEILL, A. *Nota azul: Freud, Lacan e a arte*, p. 58-60.

²¹ Idem, p. 60.

²² GONÇALVES, L. A. *A voz na psicanálise: um sopro de vida*, p. 21-25.

²³ Idem, p. 79.

*de um sentido que no entanto não discrimina em signos isolados, mas que só se intui como uma globalidade em perpétuo recuo, não-verbal, intraduzível, mas, à sua maneira, transparente.*²⁴

Feitas estas considerações a respeito do lugar que o som ocupa em nosso psiquismo, passemos ao segundo momento onde abordaremos a música instrumental, em que começou a reinar a ordem do simbólico, em que a música instrumental se divorciava da música vocal, da palavra, da objetividade do texto, apontando para o mais além, para a ordem da representação que escapava à palavra.

A história da música instrumental confunde-se um pouco com a música vocal. Em vários países da Europa como Itália, Alemanha, França, dentre outros, percebe-se que não havia música específica para instrumentos antes do século XVII. Como já foi dito a escrita para as vozes instrumentais era semelhante à escrita das vozes. Entretanto, no final do século XVI e no começo do século XVII, um passo foi dado graças ao instrumento favorito da época, o alaúde, que é um instrumento polifônico. O Alaúde possibilitou que a consciência musical contrapontística cedesse lugar à consciência musical harmônica. É que, até então, a técnica predominante era o contraponto que consistia na perseguição no tempo de várias notas; com o alaúde era possível o encontro dessas vozes na simultaneidade, encontro este que caracterizar a harmonia. Aos poucos, a evolução da música instrumental iria levar a uma independência da música vocal e, mais tarde, surgiria o concerto, essa música abundante em que o contraste e o diálogo eram cultivados. É que o barroco nascente amava a riqueza de sonoridades, os coloridos instrumentais, por isso os grupos instrumentais inevitavelmente conquistariam seu espaço. As definições das formas das músicas instrumentais foram se definindo lentamente, já que no início as músicas instrumentais eram transcrições. Embora as definições fossem ainda muito vagas, aos poucos as formas instrumentais foram se distinguindo em sonatas, cantatas e tocatas. As sonatas eram peças que deveriam ser executadas por instrumentos de sopro e de corda; já as tocatas seriam executadas por instrumentos de teclado, cravo ou órgão; finalmente as cantatas eram peças para serem cantadas.²⁵

Passemos agora a dissertar mais profundamente sobre o gênero concertante ou o concerto que é uma das modalidades de composição nascida no barroco. Acreditamos que o

²⁴ DIDIER-WEILL, op. cit., p.27.

²⁵ MASSIN, J. & MASSIN, B. op. cit., p. 349-52.

concerto possui certas características musicais que permitem uma aproximação da música barroca com a psicanálise.

Quanto ao nascimento do concerto, vemos que este gênero passou por muitas transformações e somente no limiar dos séculos XVII e XVIII é que apareceria como forma estável. Assim o termo concerto, concertato ou música concertata indicava que a música vocal deveria ser necessariamente acompanhada por instrumentos. Curiosamente analisando etimologicamente a palavra concerto, vemos que ela carrega uma ambiguidade que é muito significativa para o barroco, pois ela vem do latim *concertare* que quer dizer “lutar um contra o outro” ou do latim *consere* que significa unir-se.²⁶ Sobre o concerto , vejamos o que dispõe Massin:

Os termos “concert”, “concerto”, concerto e concertar, etc. tinham, na época, uma conotação musical que é mais ou menos precisa, mas também encerravam uma significação filosófica e cosmológica que indicava o acordo do múltiplo na unidade (como o concerto dos planetas); ou, às vezes, também o contrário: o princípio de contraste, de antítese, de oposição e mesmo de luta. Se, na música, ainda não aparecia no plano temático, este princípio do contraste já se apresentava, na música do barroco, sob outras formas: contraste dinâmico forte-piano, contraste dos efeitos de eco, dualismo, tensão entre consonância e dissonância, polarização cada vez maior entre tom maior e tom menor, binariedade ária-recitativo, melodia-baixo contínuo, harmonia-polifonia; ou ainda bipolaridade das massas sonoras (tal como, e mesmo antes, nas obras de cori spezzati [coros dissociados] cantadas na Basílica de São Marcos de Veneza); ou os ataques alternados, quase competitivos, dos soli ou do concertino e do ripieno ou dos tutti; e finalmente, no plano teórico, confronto entre o primado da melodia e o da harmonia. Tais oposições iriam corresponder mais ou menos ao claro-escuro, às visões em profundidade e outras técnicas das artes plásticas.²⁷

Pode-se dizer que Veneza é o berço da música barroca em que a estética das alternâncias e dos contrastes encontraram uma preferência entre os músicos. Tais contrastes podiam ser observados nos grupos vocais tais como grande coro/pequeno coro, bem como nos coloridos instrumentais com a utilização de muitos instrumentos, além do contraste entre os movimentos musicais tais como adágio/allegro. Além dos contrastes o concerto explorava muito o diálogo ou conversa entre os instrumentos, tal diálogo que já ocorria na música vocal também estaria na música instrumental barroca. Assim, da mesma forma que nos chamados cantos antifônicos dois grupos rivais respondiam-se, ocorreu o mesmo quando a música instrumental se instalou nas igrejas, em que dialogavam as violas, trombones; além disso havia dois órgãos que respondiam-se de um e de outro lado,

²⁶ Idem, p. 351-2.

²⁷ Idem, p. 316.

acompanhando os dois coros rivais. Dentro deste universo em que buscava-se explorar as potencialidades dos instrumentos, os compositores passaram a confiar a um pequeno grupo de músicos considerados mais hábeis sequências musicais mais difíceis e que exigiam um maior virtuosismo.²⁸

Em nossa concepção, com a emancipação da música instrumental, entendemos que houve uma mudança de paradigmas, pois o compositor pode explorar mais os sons que não estariam atrelados à palavra ou ao texto. Além disso foi possível escrever para os instrumentos considerando a diversidade e a diferença entre eles, não somente em relação ao timbre, mas passou a ser possível explorar as possibilidades que cada instrumento possibilita.

Feita a exposição acima pode-se questionar: Qual é relação ou interlocução que existe entre a psicanálise e a música barroca? Primeiramente podemos dizer que pensar a psicanálise e articulá-la com a arte barroca - especificamente com a música barroca - mostra-nos que esta, tal como a literatura e as artes plásticas, possui uma via na qual é possível dizer algo do sujeito ao qual se refere a psicanálise. Com isto quero dizer que a música barroca possui aspectos que, vistos de perto, nos diz algo a respeito de certa visão da condição humana; aspectos e condições estas que assumem um lugar privilegiado na investigação psicanalítica.

Se enxergarmos o inconsciente como algo ilógico, sem sentido onde predomina o caos, tal pertinência carecerá de sentido. Entretanto, se compreendemos o inconsciente tal como proposto por Freud, ou seja, uma instância com leis próprias, mecanismos e funcionamento próprios que não são perceptíveis pela lógica consciente, poderemos constatar a relação da música barroca com a psicanálise. É que o inconsciente acolhe elementos heterogêneos e opostos que coexistem, porém, não se anulam, tal como percebemos na formação dos sonhos.²⁹ A música barroca se aproxima da psicanálise porque ela explora as possibilidades, os contrastes (forte- piano, consonância- dissonância, tom maior- tom menor), os diálogos e a própria rivalidade entre os instrumentos e tantos outros elementos musicais heterogêneos que propiciam uma música com movimento e beleza dinâmica. Entendemos que da mesma forma que o próprio psiquismo implica em

²⁸ Idem, p. 352.

²⁹ MAURANO, D. *Para que serve a psicanálise?*.

forças antagônicas que atuam neste, podemos observar o mesmo na música barroca, visto que esta constitui um veículo, um canal em que o contraste e as dinâmicas mais ousadas ocupavam um lugar de destaque.

Paulo César Sandler parece corroborar com este entendimento ao dizer que a música tal como a psicanálise depende da intuição que deve ser percebida, vivida e experimentada. Além disso, ambas dependem do aspecto sensorio: em música somos invadidos por sons, ritmos, tal como em psicanálise, onde há o espaço para a manifestação dos processos inconscientes que podem encontrar uma via na associação livre onde tudo é possível de ser dito. Entretanto, tanto a música quanto a psicanálise transcendem o sensorio, o que os nossos sentidos podem perceber ou escutar. Elas também se afinam, pois acolhem o paradoxo, sem que este tenha que ser necessariamente resolvido.³⁰

Nossa pesquisa em questão levou-nos a tecer algumas correlações entre a música barroca e a situação analítica. Primeiramente, tal como ocorre em algumas obras musicais barrocas, o analista deve ouvir as variações de tema que soam do analizante, sendo este o músico o intérprete. Tal como ocorre na música a sua fala vem carregada de ornamentos, paradoxos, mudança de tom e o analista se situa em meio a estes elementos heterogêneos. Já dissemos que a música barroca é muito rica, possui muitos elementos, muitas vezes o que dificulta o nosso aparato sensorial percebê-la em uma única vez; assim cada vez que escutamos determinada peça musical identificamos aspectos que até então não havíamos percebido. Da mesma forma é a fala ou a demanda do analizante, visto que no decorrer da análise elementos novos vão aparecendo, ressaltando que não há, necessariamente, uma relação antecedente – conseqüente, ou seja, um encadeamento lógico que permita o esclarecimento da questão suscitada. Em música, muitas vezes observa-se este fenômeno quando, por vezes, uma frase musical não se resolve imediatamente na frase seguinte, mas bem a *posteriori*.

Ainda neste raciocínio, tomemos como exemplo bem comum uma música com três movimentos em que, inicialmente, aparece o tema principal; entretanto, no desenvolvimento da música vão surgindo outros temas e a música vai se desenvolvendo e se afastando do tema inicial que posteriormente é retomado. Mais uma vez tal situação nos remete ao processo analítico em que o paciente chega com uma queixa principal. Será aí

³⁰ SANDLER, P. C. *Psicanálise e Música*, s.p.

que o bom analista não vai prender-se somente ao “tema” principal que o paciente traz, mas ficará atento aos atos falhos, naquilo que insiste, que rodeia e fica na periferia da queixa, tal como aquele outro tema que aparece na música ou mesmo nos ornamentos, frases e dinâmicas que, muitas vezes podem ser sutis, não aparecem em um primeiro plano, porém revelam a lógica ineente à obra musical.

Como estamos falando da situação analítica, cabe ressaltar que o silêncio (pausas) tal como o som e o ritmo é um dos elementos constitutivos de uma música. Desta forma aquela pausa(silêncio) que é inserida no pentagrama indicando ausência de som possui sua função na música dando sentido a determinada frase musical no qual foi inserido. Da mesma forma, o que o analisante hesita em dizer ou o seu silêncio também deve ser escutado e considerado pelo analista, pois ele aponta para algo e têm sua razão de ser.

Apesar da utilização das dissonâncias, do cromatismo, dos ritmos irregulares, não se pode falar em uma música caótica. Quanto à dissonância, esta desempenhou um papel fundamental na direção da definição tonal de muitos compositores. O que se percebeu é que a prática da dissonância no início do século XVII era, em grande medida, ornamental e experimental.³¹

Em um paralelo à proposta da discussão ética trazida por Lacan acerca da psicanálise, pensamos que a psicanálise acolhe a “dissonância” que todo sujeito carrega. Esta pode ser entendida como aquilo que não se espera, o que destoa, o que não é agradável, porém faz parte do sujeito. Entretanto tal “dissonância” passam a ser tolerada tal como a dissonância da música barroca, pois é constitutiva do próprio sujeito e, como tal, possui sua beleza. Em última instância, a psicanálise se interessa por este sujeito consonante e dissonante porque o acolhe na dimensão do real e não ao que se pretende ideal. É muito importante que tenhamos a real dimensão deste sujeito a que estamos nos referindo.

Preliminarmente destacamos o fato de que o sujeito não equivale a uma pessoa ou a um indivíduo. Miller coloca muito bem a questão desta visão de sujeito a que estamos nos referindo. Ele pontua nos dizendo que desde Aristóteles as pessoas podem ser contadas a partir de seus corpos. A partir desta perspectiva poder-se-ia pensar a pessoa sob o ponto de vista ontológico, visto que a ontologia é uma disciplina que estuda os seres e suas propriedades de maneira geral. Ao contrário, o sujeito é esta falta-a-ser, portanto, não tem

³¹ GROUT, D. J. & PALISCA, C. V., op. cit. p. 315.

substância; por isso na psicanálise é constituído a nível ético, não sendo, pois, da ordem da ontologia. Nesta concepção o sujeito não seria um dado, mas sim, uma descontinuidade de dados. Ele não é apanhado em sua objetividade, tampouco é constituído nesta. Dentro da nossa interlocução, podemos nos remeter a uma melodia barroca que nos escapa, visto que ela passeia por vários instrumentos numa dinâmica e movimentos que lhe são próprios. Tal como esta melodia, não podemos amarrar e cercar o sujeito dentro de uma objetividade, pois este sempre em conflito e sempre dividido não é passível de ser identificado de modo absoluto, posto que o inconsciente não opera neste âmbito.³²

Uma outra característica importante da música barroca que interessa à psicanálise são os *afectos*. Assim, desde o início do século XVII havia uma preocupação dos compositores e dos músicos em encontrar sons que representassem os *afectos* ou estados de espírito como a ira, o heroísmo, a raiva, a majestade, a elevação contemplativa, dentre outros. Já em 1600 alguns teóricos musicais tentavam classificar e sistematizar estes recursos, mas tal tarefa foi realizada bem posteriormente.³³ Mais uma vez somos levados a concluir que a música barroca tinha uma preocupação em encontrar meios e recursos musicais que fossem capazes de expressar as “dissonâncias da alma humana” a que nos referimos acima.

Em se tratando da arte barroca, não podemos deixar de mencionar Heinrich Wölfflin que em 1888 afirmou que a arte barroca possui características próprias, propondo um paralelo entre as artes clássica e barroca. Desta forma, contrariamente ao classicismo, no barroco a obra se caracteriza por ser aberta, onde constatamos que esta não se encerra, não se fecha, indicando sempre para algo além do que se apresenta, do que está sendo mostrado. Se em outras artes tais como na pintura verificamos por vezes a presença de espelhos ou de outros elementos tais como olhares e janelas que apontam para algo além do que se mostra ali³⁴, em relação à música barroca percebe-se que os executantes ou instrumentistas tinham liberdade para introduzir acrescentos na partitura escrita pelo compositor e eram livres, também, para suprimir alguma passagem musical, além de fazer várias outras modificações que julgassem necessárias. Assim, de uma certa forma, esperava-se que os executantes acrescentassem alguma coisa a mais ou suprimissem algo

³² MILLER, J-A. *Lacan elucidado: palestras no Brasil*, p. 234-254.

³³ GROUT, D. J. & PALISCA, C. V., op. cit. p. 312.

³⁴ WÖLFFLIN, Heinrich, *Renaissance et Baroque*, s.p.

em cima do que o compositor escrevera.³⁵ Neste sentido entendemos que a obra estava “aberta” aguardando a atuação do instrumentista. É como se o nascimento da obra musical pura, em sua origem já nascesse marcada pela Falta, pois depende de algo a mais, ou seja, da atuação do Outro. Entretanto, este Outro não completa, não fecha a obra; pois sua atuação na música é apenas uma dentre tantas outras que podem ser feitas por outros músicos. O que acabamos de afirmar pode ser facilmente verificado quando escutamos músicos (ou orquestras) diferentes que executam a mesma peça musical. Apesar da obra ser a mesma, sempre vai existir diferença na execução e interpretação musical por mais sutil que possa parecer.

Para esta atuação a que estamos nos referindo não havia um “como fazer” ou “como tocar”, pois dependia do gosto, capacidade e da própria experiência do executante. A propósito, esta questão nos remete a discussão no campo da ética referente ao exercício da psicanálise, visto que na psicanálise, diferentemente da psicologia, não existem procedimentos ou técnicas que ao serem aplicadas atingem uma finalidade ou um resultado específico.

Neste sentido, Lacan faz algumas considerações relacionadas à técnica e à prática psicanalítica. Assim, referiu-se aos *Escritos Técnicos de Freud* (1904-1917) que testemunham uma etapa do pensamento de Freud e apresentam algumas noções fundamentais para que se possa compreender o modo de ação do método analítico. Segundo Lacan, Freud trata das regras técnicas com muita liberdade, simplicidade, franqueza e, principalmente, como se fossem uma ferramenta.

Sobre esta questão da prática e da técnica que está inserida dentro da perspectiva da ética, Lacan pontua dizendo que entre os diversos praticantes da análise não prevalece uma idéia ou um consenso sobre o modo pelo qual eles pensam ou concebem sua técnica, ou seja, não existe uma coincidência de idéias **daquilo que se faz, ou que se visa em uma análise**. Então, será a linguagem freudiana que servirá como intermediária a fim de possibilitar uma troca entre os praticantes da análise; praticantes estes que têm concepções bastantes diferentes da sua ação terapêutica.³⁶ Também na opinião de Miller todo ponto técnico em análise está, na realidade, vinculado à questão da ética, ou seja, as questões

³⁵ GROUT, D. J. & PALISCA, C. V., op. cit. p. 313.

³⁶ LACAN, J. *O seminário – livro 1 – os escritos técnicos de Freud*, p. 15-20.

técnicas são ao mesmo tempo éticas, posto que são dirigidas ao sujeito que, por excelência é uma categoria ética. Neste sentido, As Entrevistas Preliminares, por exemplo, são uma prática comum que servem à ética. Elas são importantes pois, neste momento, aquele que procura o analista quer se tornar analisante. Este dirige-se ao analista e será ele quem primeiro fará uma análise, uma auto-avaliação de seus próprios sintomas. Porém, com as entrevistas preliminares o início do processo analítico será adiado até que tal demanda seja fundamentadamente avaliada pelo analista. Assim, embora constituam uma prática indispensável à prática analítica, não existe um formato, ou uma forma padrão a que devem obedecer; conforme o caso elas podem durar dias, semanas, meses e até mesmo não passarem ao processo analítico.³⁷ No mesmo sentido, Marco Antônio Coutinho Jorge aduz que “não há um tratado de psicanálise capaz de reunir a infinita gama de formações do inconsciente para auxiliar o analista em sua prática interpretativa.”³⁸ Como podemos perceber, há uma impossibilidade de separarmos a clínica analítica da ética da psicanálise que constituem duas faces de uma mesma moeda.

Em nossa opinião, entendemos que assim como o baixo contínuo está para a música barroca, Freud está para a psicanálise. Não obstante os efeitos do inconsciente já existissem, foi Freud –baseado em sua experiência clínica- quem lançou as bases teóricas e conceitos fundamentais sobre as quais se desenvolveria toda a prática psicanalítica.

O baixo contínuo que acabamos de nos referir foi tessitura típica do barroco onde o acompanhamento era conduzido por um baixo firme. Entretanto, o baixo contínuo que conduzia o acompanhamento da música não limitou a criação musical, ao contrário, a execução deste tipo de baixo possibilitou ao intérprete uma larga margem para improvisação em que era possível ao intérprete introduzir notas de passagem ou incorporar motivos melódicos.³⁹

Concluimos que o impacto da música barroca foi determinante na sistematização do que temos hoje na música ocidental. A própria estrutura encontrada em diversos estilos como o rock, o jazz, o samba e na própria música erudita devem-se em grande parte aos estudos de harmonia, da melodia acompanhada e ao próprio tonalismo que foram

³⁷ MILLER, J-A. op. cit. p. 221-4.

³⁸ JORGE, M. A. C. op. cit. p. 10.

³⁹ GROUT, D. J. & PALISCA, C. V., op. cit. p. 313.

sistematizados no barroco. No Brasil, por exemplo, não podemos deixar de citar as Bachianas Brasileiras do consagrado Villa-Lobos. A série das nove Bachianas Brasileiras, segundo Mariz evoca Johan Sebastian Bach, sendo inspiradas na atmosfera musical do compositor germânico. As Bachianas Brasileiras testemunham as afinidades que Villa-Lobos acreditava existir entre a música de Bach e a do povo do Brasil. Para tornar ainda mais claro o paralelo entre a música de Bach e a da tradição urbana brasileira, Villa-Lobos atribuiu quase que sistematicamente aos diferentes trechos de suas Suítes dois títulos: um tirado da música barroca e o outro baseado na música popular do Brasil. Encontramos, assim, de um lado, Prelúdio, Ária, Toccata, Giga, aos quais correspondem, de outro lado, Ponteio, Modinha, Desafio e Quadrilha Caipira.⁴⁰

O desenvolvimento desta pesquisa mostrou-nos o quão fecunda é a música barroca, pois nela há espaço para os afetos, ornamentos, diálogos, contrastes e ritmos irregulares. Em última instância ela representou uma ruptura musical até então vigente, ou seja, percebe-se um experimentalismo musical muito intenso, bem como o acolhimento dos repousos e das tensões das frases melódicas que estariam consolidados no tonalismo. Não procuramos aqui, como dizia Wisnick, “*traduzir o sentido intraduzível da música, tampouco reduzi-la à outras linguagens*”.⁴¹ Mas, de alguma forma, há algo no som e, portanto, na música que escapa à ordem da materialidade e que nos marca. Além disso, consideramos estes aspectos musicais que mencionamos muito significativos, pois da mesma forma que a música barroca, a psicanálise rompeu com a psicologia na medida em que inaugurou um outro tipo de linguagem- a do inconsciente- ao referir-se ao psiquismo humano. É que apostamos que a música barroca possui certas peculiaridades que tornam possível sua aproximação com a psicanálise que valoriza a expressão mais natural do ser humano. Vale a pena encerrar este trabalho citando as palavras de Drummond que compartilham conosco uma proposta que revelam o lugar que a música e as outras artes possuem em nossa cultura, celando uma aliança possível entre a arte e a psicanálise: “Acho que a literatura, tal como as artes plásticas e a música, é uma das grandes consolações da vida, e um dos modos de elevação do ser humano sobre a precariedade de sua condição.”

⁴⁰ MARIZ, V. História da música no Brasil, p. 165-8.

⁴¹ WISNIK, op. cit. p. 12.

Referências Bibliográficas

- DIAS, Rosa Maria. *Nietzsche e a música*. Rio de Janeiro: Imago, 1994. (Série Diversos).
- DIDIER-WEILL, Alain. *Nota azul: Freud, Lacan e a Arte*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria Ltda, 1997.
- GONÇALVES, Luciana Affonso. *A voz na psicanálise: um sopro de vida*. Rio de Janeiro: Entreletras, 2001.
- GROUT, Doanald.J; PALISCA, Claude.V. *História da música ocidental*. 2 ed. Rio de Janeiro: Gradativa, 2001.
- JORGE, Marco Antônio Coutinho. *Fundamentos da psicanálise de Freud a Lacan: as bases conceituais*. 2 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000. vol.1.
- LACAN, Jaques. *O Seminário-livro I- os escritos técnicos de Freud*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1986.
- MARIZ, Vasco. *História da música no Brasil*. 4.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.
- MASSIN, Jean; MASSIN, Brigitte. *História da música ocidental*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.
- MAURANO, D. *Para que serve a psicanálise?* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.
- MAURANO, D. *Nau do Desejo: o percurso da ética de Freud a Lacan*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1999.
- MILLER, Jaques-Alain. *Lacan elucidado: palestras no Brasil*. Rio de Janeiro: Campo Freudiano no Brasil. Jorge Zahar Editor, 1997.
- WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- SANDLER, Paulo César. *Psicanálise e música: um estudo trans-disciplinar de transformações em "O"*. Disponível em: < <http://www.gradiva.com.br/mus2.htm>>. Acesso em: 29 de mai. 2004.
- WÖLFFLIN, Heinrich, Renaissance et Baroque, Brionne, Ed. Gérard Monfort, 1985.

ANEXO

Pequeno Glossário de Música

A

Abertura- Em princípio, peça musical destinada a anteceder uma ópera, uma suíte ou uma sinfonia. A partir do século XIX ganhou personalidade de peça de concerto independente.

Adagietto- Andamento musical menos lento e severo que o *adágio*.

Adágio- Palavra italiana que indica um andamento musical vagaroso. Para determinar precisamente o andamento de seus *adágios*, alguns compositores juntam, a essa, outras nomenclaturas :

Adágio assai- muito lento.

Adágio di molto- extremamente lento.

Adágio sostenuto- ("lento sustentado") sempre lento.

Allegretto- Termo em italiano que indica andamento musical mais lento que o *allegro*.

Allegro- Palavra italiana que indica andamento rápido. Os compositores acrescentam-lhe outras indicações, como :

Allegro assai- muito rápido.

Allegro con brio- Rápido, com brilho.

Allegro con fuoco- Rápido, com ardor.

Molto Allegro -o mesmo que *allegro assai*.

Allegro giusto- Rápido e preciso.

Allegro Gracioso- Rápido, mais gracioso, delicado.

Allegro moderato, ma risoluto- moderadamente rápido, mas com resolução.

Andamento- Grau de lentidão ou de celeridade do trecho musical, indicado por nomenclaturas tradicionais, em língua italiana.

Andante- Termo italiano que indica andamento não muito lento, fluente e moderado. Os compositores acrescentam-no

de outras expressões, para melhor caracterizar sua intenção :

Andante catabile- moderado e cantante.

Andante maestoso- moderado, porém com majestade.

Andante ma no tropo- moderado, mas não em demasia.

Andantino- modernamente, utilizado no sentido de menos lento que o *andante*

Ária- Originalmente, canção para solista utilizada em oratórios e óperas. Os italianos desenvolveram vários tipos de árias, agregando-lhes definições específicas, como, *ária buffa*, *ária cantabile*, *ária di chiesa*, *ária fugata*, *arietta*, etc..

Armadura- Conjunto de acidentes colocados no início de uma partitura musical, ao lado da clave, indicando a tonalidade a que pertence a obra.

Atonalismo- Técnica de composição caracterizada por um centro tonal harmônico, pela eliminação da harmonia tradicional, bem como dos conceitos de *consonância* e *dissonância*. A estrutura tonal foi sendo progressivamente abandonada no século XIX pelo cromatismo de Wagner, Strauss e Mahler. No século XX, Schoenberg levou o cromatismo às suas últimas consequências, o que redundou na abolição da tonalidade e na criação do atonalismo, inaugurando, assim, uma nova fase da música ocidental.

B

Baixo contínuo- (ou contínuo)- termo usado na música européia dos séculos XVI a XVIII para designar o baixo que não se interrompia durante uma execução, mesmo que as outras vozes tivessem

pausa. Em geral, era executado por uma viola, cravo, órgão, fagote ou alaúde.

Barcarola- Canção de barqueiros, cujo nome deriva de *barcaruoli* venezianas. Peça musical tranqüila, muito melódica, de ritmo ternário.

Bel canto- Estilo de canto próprio da ópera italiana do século XIX. Caracteriza-se pela ornamentação excessiva da melodia pelo cantor, a fim de aumentar o conteúdo emocional e exibir técnica e versatilidade.

Bemol- Acidente utilizado para abaixar a altura da nota em meio tom. Aparece ao lado da nota ou na *armadura da clave*.

Bequadro- Acidente utilizado para anular o efeito de um sustenido ou de um bemol, reconduzindo a nota a seu estado natural.

Bourrée- Antiga dança francesa, de andamento vivo e rápido.

C

Cadência- (do latim *cadere*, cair.) Fórmula melódica ou harmônica no fim de um período, de uma frase ou de uma composição, que produz a sensação de repouso momentâneo e final. Também define a ocasião em que, no fim de um trecho musical, o solista improvisa sobre temas apresentados antes, exibindo sua virtuosidade.

Câmara, Música de- Composição musical escrita para um pequeno grupo de instrumentos ou vozes. Em suas origens, era composta por um músico da casa para seu patrão, sendo executada em pequenas salas. As combinações instrumentais variam, embora raramente excedam um total de quinze instrumentos. Sua forma mais característica é o quarteto de cordas, desenvolvido sobretudo por Haydn e Mozart e que atingiu novas dimensões com Beethoven e os românticos.

Cantabile- Nomenclatura em italiano (=cantável) empregada em trechos musicais de andamento lento e melodia fácil. O termo, em geral, é usado na combinação *andante cantabile*.

Cantata- Em suas origens, peça musical que devia ser cantada (do italiano *cantare*), em oposição à tocata, para ser tocada. Primitivamente composta para compositor solista e acompanhamento instrumental, depois do século XVII foram-lhe acrescentados coral e orquestra, tendo sido nesta forma que chegou ao tempo de J.S. Bach, autor de 225 peças desse gênero.

Concerto- Forma musical escrita, geralmente, para um instrumento solista e uma orquestra de tamanho variado. O termo já aparece no século XVI, mas só no início do século XVIII, com os compositores barrocos, é que o concerto adquiriu sua estrutura tripartida, isto é, em três movimentos- um dos quais em forma sonata. A partir daí o gênero evoluiu muito, tendo Mozart e Beethoven introduzido algumas significativas modificações estruturais.

Concerto Grosso- Gênero precursor do concerto. Caracteriza-se pela oposição de duas massas sonoras : o *concertino* e o *tutti*, também conhecido como *ripieno*.

Consonância e Dissonância- Conceitos fundamentais para harmonia ocidental. São usados para indicar respectivamente, os efeitos agradável e desagradável causados ao ouvido humano por determinados intervalos. Mas é importante lembrar que as noções de “agradável” e “desagradável” estão muito relacionadas com o dado cultural, já que o nosso sistema tonal é acusticamente “desafinado” pelo temperamento (ver *temperado, Sistema*). A consonância sugere repouso, enquanto que a dissonância sugere movimento, na medida em que, na harmonia tradicional, o intervalo dissonante necessita de

resolver-se em uma consonância. A classificação é subjetiva cabendo ao ouvido humano determinar se um intervalo é consonante ou dissonante. Para música de vanguarda do século XX inexistente esta oposição

Contraponto- (do latim *contra punctus*) Arte de combinar duas ou mais melodias que se desenvolvem, ao mesmo tempo, nas diversas partes ou vozes da partitura.

Courante- (Do francês *courir*, correr.) Dança francesa que surgiu no século XVI e que, mais tarde, fez parte da *suite* barroca.

Cromatismo- Técnica de composição que tem como base a utilização de todos os semitons da escala cromática. Foi amplamente cultivada no século XIX, sobretudo por Richard Wagner. O cromatismo serviu de ponto de partida para o desenvolvimento da música atonal. (Ver *atonalismo*)

D

Divertimento- Expressão derivada do francês, *divertissement*. Gênero musical onde se agrupam várias peças instrumentais, à maneira da *suite*.

Dominante- O quinto grau da escala diatônica, assim denominado por ser, depois da tônica, a segunda nota mais essencial da melodia. Ao contrário da tônica que representa repouso, a dominante tem um caráter dinâmico, de tensão e movimento, que na harmonia tradicional necessita resolver-se na tônica.

Drama Lírico- Expressão que alguns compositores aplicam a suas obras, em lugar do termo ópera.

F

Forte- termo em italiano utilizado pelos compositores a partir do século XVIII, para indicar maior intensidade do som. Em geral, empregam-se as abreviaturas F

(*forte*), FF ou FFF (*fortissimo*), ou, ainda, MF (*mezzo forte*= *meioforte*).

Frase- Parte de uma linha melódica que forma um todo, tanto do ponto de vista melódico como harmônico. Tem duração indeterminada, embora, no período clássico, geralmente ocupasse quatro compassos.

Fuga- Forma musical polifônica, na qual duas ou mais vozes se combinam no desenvolvimento de um tema conciso e de tonalidade claramente definida. Considerada a mais elaborada composição em contraponto, as vozes apresentam o tema em constante superposição e perseguição. Compõe-se de três seções : *exposição*, *episódio* e *stretto*. Surgiu na Itália quinhentista, atingindo seu apogeu com Bach, que, em sua Arte da Fuga, fixou os princípios do gênero.

Fugueta- Pequena fuga.

G

Gavota- (Do francês, *gavotte* .) Antiga dança francesa do ritmo binário (2/2), originária do país de Gap, cujos habitantes eram chamados de *gavots*. Tornou-se popular na corte de Luís XIV e manteve sua supremacia sobre outros gêneros até o advento da Revolução Francesa.

Giga- Dança ligeira de origem inglesa muito popular na Irlanda desde o século XVI. É também o nome de uma dança italiana de compasso binário, em voga nos séculos XVII e XVIII, que costumava encerrar a *suite* ou o concerto de câmara. Introduzida na França, popularizou-se e difundiu-se por outros países da Europa, sendo utilizada por compositores como Bach e Handel.

H

Harmonia- Arte de combinar sons simultâneos, tendo como base a tonalidade e como princípio gerador a

estrutura do acorde, vista como entidade global e não como uma simples superposição de intervalos. A harmonia diz respeito não só à obtenção dos acordes, mas também às leis (variáveis segundo a época) que regem seu encadeamento. Em termos visuais, opõe-se à **melodia** (desenvolvimento linear de sons no espaço e tempo) e respeita o aspecto espacial vertical do acorde, como resultado da execução simultânea de sons. As regras e padrões de harmonia, desenvolvidos nos quatrocentos anos precedentes, foram, em grande parte, colocados em xeque por diversos compositores do século XX.

I

Introdução- Em música sinfônica, trecho musical de uma composição maior, á maneira de apresentação. Em ópera tem o mesmo significado de prelúdio ou abertura.

Invenção- Peça musical em estilo contrapontístico, a duas ou três vozes. Foi ricamente explorada por Bach.

L

Larghetto- Palavra em italiano que indica andamento vagaroso, menos lento que o *largo*, embora tão grave e solene quanto este.

Largo- Termo em italiano que indica um movimento musical vagaroso. Deve ostentar grave e solene dignidade.

Lento- Termo em italiano que indica movimento musical vagaroso, entre o *largo* e o *adágio*.

Lento Assai- Expressão em italiano que indica andamento mais vagaroso que o lento.

M

Madrigal- Gênero musical, com base em texto poético, escrito para uma ou mais vozes. De caráter não religioso, remonta o século XII, mas seu apogeu se deu-se entre os séculos XV e XVI, em pleno período de polifonia, quando houve madrigais destinados a até cinquenta vozes distintas.

Maestoso- Palavra italiana (= majestoso) associada às indicações de andamento, sugerindo ao intérprete que imprima um caráter grandioso á execução.

Magnificat- Uma das canções evangélicas da Igreja Católica Romana. Como gênero musical remonta ao século XV, tendo o sentido de "Canto da Virgem", entoado nas vésperas após os salmos.

Mesto- Expressão italiana que indica um andamento musical triste ou aflito.

Minueto- Antiga dança francesa em compasso 3/4, caracterizada pela delicadeza de movimentos. Introduzida na corte de Luís XIV por volta de 1650, difundiu-se rapidamente por toda a Europa. Haydn e Mozart incluíram essa forma na maioria de suas sonatas e sinfonias.

Moderato- Palavra italiana para indicar um andamento moderado, intermediário entre o *andante* e o *allegro*. Frequentemente vem associada ao termo *allegro*, atenuando-lhe o valor.

Monodia- (Do grego *monos*, um; *ode*, canto.) Peça musical para uma só voz.

Movimento- Em música a expressão se refere a cada uma das partes destacadas em uma composição instrumental.

N

Noturno- Composição musical de caráter tranquilo e meditativo, cujo desenvolvimento se deve ao inglês John Field. O gênero atingiu sua expressão máxima com Chopin e Fauré.

O

Oitava- Intervalo de sete graus, oitava nota da escala diatônica. De consonância perfeita, anota superior da oitava possui exatamente o dobro de número de vibrações da inferior, confundindo-se, portanto, facilmente com o *uníssono*.

Opus- Termo em latim que significa "obra". É usado na classificação de obras musicais. Aparece seguido de um número que designa, por ordem cronológica de publicação, as obras de um mesmo autor. Abreviatura : *Op*.

Ornamento- Adição de notas que introduz modificações na melodia, ritmo ou harmonia, e que tem por função o embelezamento da obra. Pode vir indicado na partitura ou a critério do intérprete. Entre os principais ornamentos incluem-se a *acciaccatura*, *apojatura*, *grupeto*, *mordente*, *trêmulo* e *trinado*.

P

Pauta- Cinco linhas horizontais e paralelas sobre e entre as quais ficam dispostos os sinais da notação musical. Surgiu no século X e seu uso foi sistematizado por Guido D'Arezzo no século seguinte. É também chamada de pentagrama.

Pausa- Sinal gráfico colocado sobre a pauta para indicar a ausência ou a interrupção do som. Sua forma varia de acordo com o valor da figura que representa

Paixão- Cantata ou oratório em que são musicados textos dos evangelhos que descrevem a Paixão de Cristo. A partir do *Cantochão*, evoluiu para o drama musical medieval e para o *motete* renascentista. Atingiu sua expressão máxima em Johan Sebastian Bach.

Partita- Termo empregado por alguns compositores dos séculos XVII e XVIII para designar uma sequência de danças, à maneira da *suíte*.

Pavana- Antiga dança de caráter solene e grave, presumidamente de origem italiana, de Pádua.

Pentagrama- ver *pauta*.

Piano- Palavra italiana que serve para indicar uma execução suave, com pouca intensidade. É geralmente indicada pela abreviatura P, e também, PP ou PPP (*pianíssimo*).

Polifonia- (Do grego *polys*, muito; *phone*, voz.) Expressão que, no Renascimento, se referia à música vocal. Mais tarde ingressou nas definições da música instrumental, significando a união de várias melodias- autônomas- sob as regras contrapontísticas.

Polirritimia- Uso simultâneo de ritmos diferentes numa mesma peça musical. Embora característica da música contemporânea, encontram-se exemplos célebres na música barroca e mesmo medieval.

Prelúdio- Introdução de uma obra musical, com o mesmo sentido de *abertura*, ou peça independente, de forma livre.

Prestíssimo- Nomenclatura em italiano. Indica andamento extremamente rápido.

Presto- Nomenclatura em italiano. Indica andamento apressado.

R

Rapsódia- Composição de estrutura indefinida, reunindo, em geral, vários temas de inspiração folclórica. Ficaram famosas as *Rapsódias Húngaras* de Liszt e a *Rapsody in Blue*, de Gershwin.

Recital- Apresentação pública de um ou dois intérpretes. Opõe-se ao concerto, termo utilizado para apresentação de um grupo de três ou mais. O termo foi

empregado pela primeira vez por Liszt em 1840.

Recitativo- Parte declamatória de um ópera, oratório ou cantata.

Ricercare- Composição instrumental, de forma livre e estilo contrapontístico, que floresceu nos séculos XVI e XVII. Assemelha-se à *fantasia* e ao *capricho*.

Rococó- Estilo que predominou nas artes visuais do século XVIII, caracterizado pela ornamentação excessiva (riqueza de detalhes), elegância e refinamento. Na música, o termo é empregado apenas por alguns poucos autores, que apontam elementos do rococó em obras de Couperin, Telemann, D. Scarlatti, Bach, Haydn e Mozart.

Rondó- Forma musical normalmente utilizada para encerrar uma *sonata* para piano.

S

Sarabanda- Dança de origem oriental difundida na Espanha a partir do século XVI. De caráter lento e solene. Foi incluída na suíte barroca.

Scherzo- Palavra italiana que significa brincadeira. Gênero de música instrumental, de caráter vivo e alegre, que, em seus primórdios (início do século XIX) substituiu o minueto, nas *sinfonias*, *sonatas* e *quartetos*.

Siciliana- Antiga dança caracteristicamente pastoral. Bastante popular nos séculos XVII e XVIII, foi utilizada como movimento lento da sonata barroca.

Síncope- Distribuição irregular dos sons nos tempos do compasso. Produz uma sensação de uma falha rítmica, porque as notas principais se desencontram dos tempos fortes do compasso.

Sinfonia- A mais complexa forma de música para orquestra, com estrutura desenvolvida a partir da forma-sonata. Haydn e Mozart deram-lhe sua

conformação clássica, com quatro movimentos: allegro, andante, minueto e rondó. Beethoven introduziu o scherzo como terceiro movimento e foi o primeiro a utilizar a voz humana numa sinfonia. Outros cultores do Gênero foram Schubert, Brahms, Dvórák e Sibelius, no século XIX, e Prokofiev, Stravinsky no século XX.

Sinfônica, Música- Toda e qualquer música composta para grande orquestra, como a sinfonia, o concerto, o poema sinfônico etc

Sonata- Forma musical constituída de três seções: exposição, desenvolvimento e reexposição. A exposição é a parte que expõem os temas- em número de dois- sobre os quais se baseia o movimento. O primeiro tema geralmente é mais conciso e rítmico que o segundo, que tem caráter mais lírico. O desenvolvimento não possui uma forma pré-fixada; é livre e depende exclusivamente da fantasia do compositor. Quanto á tonalidade é modulante. A reexposição apresenta os mesmos elementos da exposição, seguindo a mesma ordem de temas. Em geral termina com uma coda, que pode- como ocorre freqüentemente em Beethoven- transformar-se num segundo desenvolvimento, utilizando elementos anteriores. A partir do Romantismo este esquema rígido foi sendo abolido. O termo sonata também designa uma obra musical para um ou dois instrumentos, composta em vários movimentos diferentes, um dos quais (ou mais de um) escrito na forma sonata. Mas a forma sonata também foi utilizada pelos compositores em sinfonias e concertos, na música de câmara (trios, quartetos e quintetos, etc) e até mesmo em óperas.

Sonatina- Sonata em pequenas proporções.

Suíte- (Do francês *suite*, seqüência.) Peça constituída por um conjunto de danças, alternando-se as rápidas e as lentas.

Como gênero musical, surgiu no século XVI. Modernamente, possui também o sentido de seleção orquestral de trechos de uma ópera ou bailado.

Sustenido- Acidente musical que eleva a nota a um meio tom.

T

Tema- Exposição de uma idéia numa composição musical.

Temperado, Sistema- Sistema introduzido na prática musical em princípios do século XVIII. Consiste numa ligeira alteração nos intervalos da escala natural utilizada pelos gregos, para produzir doze semitons exatamente iguais(temperados). Esse sistema deu origem à escala temperada-consagrada por Bach em seus dois volumes do *Cravo Bem Temperado*- e permitiu o sistema de modulação e da própria arte musical.

Tempo- É a unidade de duração determinada para dividir simetricamente a frase musical. É um parte do compasso.

Tocata- Literalmente " peça para ser tocada". Nome mais antigo da música para instrumento de teclado, distinguindo-se da *sonata* (peça para ser executada com arco sobre cordas ou por intermédio de sopro) e da *cantata* (peça para ser cantada). É uma composição de forma livre, apropriada para demonstração de virtuosismo.

Tom maior- ver tonalidade.

Tom menor- ver tonalidade.

Tonalidade- Técnica de composição que se baseia num centro tonal harmônico. Sistema básico da música ocidental desde o século XVII até princípios do século XX, a tonalidade está centrada na *tônica*, que assume um papel polarizador-ponto de repouso de toda tensão da obra. A tonalidade pode ser maior (caracterizado por um intervalo de terça maior entre o primeiro e o terceiro grau) ou menor

(presença da terça menor entre o primeiro e terceiro grau), dependendo da escala sobre a qual é construída: se a tônica for a nota dó, a tonalidade se efetua no plano do dó maior ou menor. Os princípios da música tonal estão compreendidos nas noções de *harmonia* e *contraponto*.

Tônica- Primeiro grau de uma escala diatônica e que dá seu nome. Nota central e essencial, a tônica representa o pólo de repouso, em oposição à dominante, que é o pólo de tensão.

Trinado- Ornamento que, no fim do século XVII passou a ser empregado no final de uma *cadência*. Característico, sobretudo, da música do período barroco, consiste na articulação rápida e alternada de duas notas consecutivas.

Trio- Expressão utilizada musicalmente em dois sentidos : 1- peça instrumental ou vocal para três executantes; 2- parte contrastante central de peças musicais como o *scherzo*, o *minueto* e a *marcha* etc.

Tutti- Expressão italiana que indica o momento em que todos os elementos do coro ou da orquestra devem entrar em ação.

U

Uníssono- Execução simultânea de uma mesma nota ou melodia por um ou vários instrumentos ou por uma ou várias vozes. As notas podem estar numa mesma altura ou a uma distância de uma ou mais oitavas. O uníssono caracteriza o *cantochão*.

V

Variação- Metamorfose ou mudança parcial na forma de um tema musical.

Vivace- Termo italiano empregado pelos compositores, a partir da segunda metade do século XVII, para indicar um andamento animado.

