

**OS MÚSICOS DA IDADE MÉDIA E SUA CONTRIBUIÇÃO PARA
A CENTRALIZAÇÃO MONÁRQUICA FRANCESA**

UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DO RIO DE JANEIRO - UFRRJ
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA E ECONOMIA

RESUMO

Este trabalho tem por objetivo mostrar o quanto a música, que inicialmente era de monopólio eclesiástico, contribuiu para a ascensão e centralização monárquica na Europa através de suas letras de exaltação ao soberano monarca e da sua apresentação em cerimônias régias para a divulgação das virtudes do rei, compreendendo do século XII ao século XVI, no que se conhece atualmente como o território da França, através de compositores trovadorescos que eram verdadeiros formadores de opinião.

Palavras-chave: trovadorismo, música, cerimônias, realeza, França, Idade Média.

UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DO RIO DE JANEIRO - UFRRJ
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA E ECONOMIA

THÁBATA DA COSTA RAMOS VIEIRA

**OS MÚSICOS DA IDADE MÉDIA E SUA CONTRIBUIÇÃO PARA
A CENTRALIZAÇÃO MONÁRQUICA FRANCESA**

Orientador: Marcos José de Araújo Caldas.

Co-orientadora: Raquel Alvitos.

NOVA IGUAÇU, 2013

UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DO RIO DE JANEIRO - UFRRJ
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA E ECONOMIA

THÁBATA DA COSTA RAMOS VIEIRA

**OS MÚSICOS DA IDADE MÉDIA E SUA CONTRIBUIÇÃO PARA
A CENTRALIZAÇÃO MONÁRQUICA FRANCESA**

Orientador: Marcos José de Araújo Caldas.

Co-orientadora: Raquel Alvitos.

Monografia apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Licenciada em História no Instituto Multidisciplinar da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro.

NOVA IGUAÇU, 2013

BANCA EXAMINADORA

Professor Doutor Marcelo Santiago Berriel

Professor Doutor José Costa D'Assunção Barros

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
A FRANÇA ENTRE O FIM DO SÉCULO XV E INÍCIO DO SÉCULO XVI	2
O SÉCULO XVI, A AURORA DAS LUZES: IDÉIAS E MENTALIDADES NA FRANÇA NO PERÍODO PRÉ-ILUMINISTA	11
OS MÚSICOS E A CORTE	14
CLÉMENT JANEQUIN: IMPRESSÕES SOBRE O TROVADOR DA POLIFONIA	20
CONCLUSÃO	30
BIBLIOGRAFIA	32

INTRODUÇÃO

A pesquisa a seguir pretende delinear o papel dos músicos na corte e a sua contribuição para a centralização monárquica no que conhecemos atualmente como o território francês do século XII ao século XVI.

No primeiro capítulo, contextualiza-se a França histórica entre o final do século XV e o início do século XVI e o seu entrelace com a música que está se desenvolvendo naquele período.

O segundo parágrafo trata do surgimento dos centros urbanos e explica como o “conjunto de terras francesas” comportou as transformações, tanto no âmbito da cultura, como no quesito das mentalidades. Assim, a música ganhava cada vez mais o seu espaço e a corte via nela uma oportunidade de divulgação da soberania do rei.

Clement Janequin é o trovador que exemplifica, através do seu trabalho perfeccionista em torno da polifonia com as músicas de batalha, como os músicos contribuíram para que a monarquia se fortalecesse e se consolidasse naquele período na França.

CAPÍTULO I – A FRANÇA ENTRE O FIM DO SÉCULO XV E INÍCIO DO SÉCULO XVI.

A pesquisa ora apresentada defende a idéia que o final do século XV e o início do século XVI foram decisivos na formação da monarquia absolutista francesa. Entre os anos de 1494 e 1547, o rei Francisco I (Cognac, 12 de Setembro de 1494 - Rambouillet, 31 de Março de 1547)¹ assumiu o cargo mais alto da então nascente França com um quadro sócio-econômico caótico.

Após um longo período de guerras com seus países vizinhos (Inglaterra, Espanha, Áustria) e mesmo com o papado, a França encontra-se no meio do movimento de reforma religiosa, conhecido como Reforma Protestante². Tal reforma não significou apenas uma modificação da atitude religiosa ou da crença de seus súditos, mas teve impacto profundo na organização econômica daquela sociedade: “o século XVI é um dos momentos mais inspirados da história das artes, o da Renascença ou Renascimento. Na música, ele representou o ponto mais alto da polifonia vocal, e, por essa razão também é chamado de era de ouro da polifonia”.³

“A Reforma Protestante deu uma grande importância à música, mas as características eram diversas da prática católica (...). A música religiosa católica baseava-se no contraponto, com total independência rítmica e melódica das vozes, perfazendo um todo harmonioso”.⁴ Segundo Craig A. Monson, “o interesse na reforma musical no Concílio de Trento⁵ foi parte de uma preocupação de longa-data durante a

¹ Disponível em: < <http://www.dec.ufcg.edu.br/biografias/RFFran01.html> > Acesso em: 30 Agosto 2013.

² “A Reforma Protestante eclodiu com os protestos dos reformadores, a começar pela publicação das teses de Lutero, monge Agostinho, sobre as indulgências (Wittemberg, 1517), condenadas pelo Papa Leão X, que acabou por excomungá-lo (1521). Em 1526, na 2.^a Dieta de Espira, os “estados evangélicos” assinaram um protesto, que veio a dar aos reformados o nome de “protestantes”, de que se orgulham. A R. alargou-se a outras áreas, primeiro pela ação de outros reformadores, como Zuínglio (Zurique, 1522) e Calvino (Genebra, 1541); e depois pela política dos príncipes interessados na unidade religiosa dos seus cidadãos. Assim, a Reforma Protestante alargou-se a quase toda a Alemanha, Suíça e Países Baixos, países escandinavos (Dinamarca, Suécia, Noruega) e chegou a infiltrar-se na França, Espanha e Itália. A separação da Inglaterra (Anglicanismo) teve origem diferente, na reação de Henrique VIII à recusa pelo Papa do divórcio por ele pretendido, sem haver, pelo menos no princípio, divergências doutrinárias significativas. O Protestantismo e o Anglicanismo passaram depois à América e a outros continentes por via colonialista ou missionária. Dos países que ficaram fiéis a Roma, são de salientar Portugal e Espanha, envolvidos na epopéia dos descobrimentos e da evangelização dos povos de além-mar, embora com momentos difíceis de relacionamento com o Papa pela tendência absolutista dos seus reis.” Disponível em: < <http://www.ecclesia.pt/catolicopedia/> > Acesso em: 30 Agosto 2013.

³ MEDAGLIA, Julio. *Música, maestro!: do canto gregoriano ao sintetizador*. / Julio Medaglia. – São Paulo: Globo, 2008. P. 33.

⁴ Idem, p. 34.

⁵ “O Concílio de Trento durou 18 anos (1545-1563) sob cinco papas: Paulo III, Júlio III, Marcelo II, Paulo IV e Pio IV, e sob os imperadores Carlos V e Fernando. Estiveram presentes cinco legados cardeais da Santa Sé, três patriarcas, 33 arcebispos, 235 bispos, sete abades, sete generais das ordens monásticas, e

reforma Católica (...). Em muitos detalhes, atitudes de cardeais para a reforma musical também foram proximamente conectadas a algumas das menos extremas reações Protestantes à música.”⁶

A música era tão importante no contexto eclesiástico que, “Stanislaus Housius, bispo de Ermland, às vezes núncio (representante diplomático) do Sacro Império Romano, no verão de 1562 fez a seguinte observação:

*“Abusos referentes ao sacrifício da Missa notados pelo Reverendíssimo Bispo de Ermland e apresentado ao conselho... Abusos com considerações às cerimônias e ritos solenes... Em torno do momento da elevação do mais sagrado sacramento, quando, por assim dizer, um elevado silêncio deveria ser observado por todos, e uma focada comemoração da morte do Senhor, órgãos fizeram um grande barulho e músicos cantaram, e algumas outras coisas introduziram o que, para além do fato que eles são intempestivos, também freqüentemente aparecem para recordar algo licencioso e para distrair almas das inclinações espirituais.”*⁷

A abordagem do papel dos músicos em um contexto político numa região europeia durante a Idade Média é de extrema importância, assim como de valor cultural inestimável que precisa ser resgatada e pesquisada, uma vez que eles foram paulatinamente se prevalecendo como um segmento social, ou seja, foram se constituindo como uma comunidade de músicos quando anteriormente havia apenas os músicos de corte. Através da sua arte, os músicos conseguem chegar a diferentes camadas numa sociedade majoritariamente leiga.

Apesar de este ser um tema muito pouco abordado, divulgado e pesquisado, os músicos da Idade Média foram fundamentais para a formação de um Estado monárquico francês, pois eles foram aqueles que fizeram toda a publicidade do monarca no reino, levando a maioria da população a ouvir exaltações ao rei “perfeito” que se encontrava no poder e a aceitar acatar às suas ordens. Neste sentido, a música foi muito bem empregada porque era algo mais acessível aos súditos do que a pintura ou a carpintaria.

160 doutores em divindade. Ela foi convocada para analisar e condenar os erros promulgados por Lutero e outros reformadores, e reformar a disciplina da Igreja. De todos os conselhos foi o que durou mais tempo, emitiu o maior número de dogmática e reformatório decretos, e produziu os resultados mais benéficos.” Disponível em: < <http://www.newadvent.org/cathen/04423f.htm>> Acesso em: 30 Agosto 2013.

⁶ MONSON, Craig. *The Council of Trent Revisited*. Journal of the American Musicological Society 55 (2002), pp. 4-5.

⁷ Idem, p. 6.

Para que haja a legitimação do poder, a propaganda política⁸ é um meio imprescindível, uma vez que esta é “um conjunto de processos de comunicação por onde se difundem os valores, as formas e as crenças que formam as ideologias políticas”. Outro meio importante, com o papel principal de estabelecer, confirmar ou transformar as relações de poder entre governantes e governados por implicações políticas e sociais através do *persuasio*, ou seja, da persuasão⁹, “o que quer dizer que o fato de governar une-se ao fato de convencer, de persuadir a conveniência de que exista esse poder que governa”¹⁰, os ritos e as cerimônias da realeza eram de suma importância. Por isso, devem ser consideradas peças chave da estrutura de poder.

Afim de que se possa entender melhor a trajetória da música ao longo do tempo e suas implicações políticas na monarquia francesa, deve-se ter a percepção do que vem a ser o Renascimento, conceito de extrema abrangência, uma vez abordado por muitos medievalistas.

Assim como José Guilherme Merquior¹¹, que afirma poder-se dividir o Renascimento em uma tendência filológica (que remete o movimento Renascentista aos estudos humanistas) e em uma tendência filosófica (que remete a um movimento de auto-afirmação do homem e distanciamento do teocentrismo vigente na Idade Média), Tereza Aline Pereira de Queiroz concorda que, “se a presença de elementos da cultura antiga era primordial para que se definisse um Renascimento, a conclusão a que se chegava era a de que a Europa podia então ter conhecido vários Renascimentos, e não somente um, no século XV”.¹²

Por Renascença, em um contexto mais abrangente, podemos entender que é a passagem da Idade Média para a Idade Moderna, quando há uma saída de uma fase menos produtiva cultural e intelectualmente para uma nova fase onde o homem e os estudos humanitários ganham maior ênfase, significado e importância. Enquanto o homem medieval preocupava-se com a sua salvação e vida eterna, o homem renascentista, segundo Tereza Aline, distanciava-se do tal “dogmatismo convencional”.¹³ Na primeira metade do século XIX, o Renascimento tomava as suas formas através de indivíduos que se viam libertos de paradigmas medievais, considerados neste momento arcaicos, e independentes para contestar o que viam, viviam, sentiam e acreditavam. A Antiguidade Clássica voltou à tona como modelo a

⁸ NIETO SÓRIA, José Manuel. *Ceremonias de la Realeza: Propaganda y legitimación em la Castilla Trastámara*. Madrid: Editora Nerea, 1993.

⁹ Idem, p. 16.

¹⁰ Ibidem.

¹¹ MERQUIOR, José Guilherme. *Saudades do Carnaval: Introdução à Crise da Cultura*. Rio de Janeiro: Forense, 1998.

¹² QUEIROZ, Teresa Aline Pereira de. *O renascimento*. São Paulo: EDUSP, 1995. P. 16.

¹³ Idem, p. 13.

ser incorporado nesta nova fase, colocando a arte em evidência e o homem como “o centro do universo”.¹⁴

No que tange à música, este conceito não é diferente: Otto Maria Carpeaux em “Uma Nova História da Música”, traça uma linha de raciocínio semelhante à Merquior e Tereza Aline em relação ao Renascimento, com divergências em alguns pontos: segundo o autor, “Renascença é um movimento distinto e até mesmo antagônico na música, assim como em outros setores da vida”.¹⁵ Para ele, “não é possível defini-la em termos musicais porque há, na verdade, uma música antiga com novas regras”.¹⁶ Carpeaux entende que “o Renascimento musical só se dá mais tarde, já no século XVII, com o advento da ópera”.¹⁷

Conforme explica Jacques Le Goff,¹⁸ na Idade Média “os homens deviam honrar a Deus pelo saber e pela beleza. Mas foram principalmente os clérigos que divulgaram esse ideal e era nos monastérios e nas igrejas que havia, sobretudo para eles, um ensino e a possibilidade de se realizar obras de arte. Por causa disso, nos monastérios, até o século XIII, havia uma sala especial chamada *scriptorium* (do latim *scribere*, ‘escrever’), onde os monges redigiam livros de devoção que eles mesmos ilustravam ou mandavam ilustrar por desenhistas e pintores. (...) Podemos dizer que a Idade Média foi um grande período musical que criou e desenvolveu instrumentos como o alaúde e o órgão. Este atingiu tamanhas proporções que surgiram, nas igrejas, galerias com órgãos cada vez maiores. Mas o principal instrumento musical, na Idade Média, era a voz humana. De fato, foi inventado novas notações musicais, (...), maneiras de cantar, particularmente em grupo: é a ‘polifonia’ (palavra que vem do grego e significa ‘várias vozes’). Acrescentemos que, até o século XIV, a música se modernizou sob formas especiais, que foram chamadas de *Ars Nova*, a ‘nova arte’”.¹⁹ Entretanto, para que possamos compreender a *Ars Nova*, tratemos inicialmente de seu movimento antecessor, a *Ars Antiqua*.

A *Ars Antiqua* baseava-se na polifonia vocal, onde inicialmente, especialmente entre os séculos XII e XIII²⁰, prevaleceu a composição a três vozes. Julio Medaglia²¹,

¹⁴ QUEIROZ, Teresa Aline Pereira de. *O renascimento*. São Paulo: EDUSP, 1995. P. 15.

¹⁵ CARPEAUX, Otto Maria. *Uma Nova História da Música*. Biblioteca Mentor Cultural, 1030. Edições de Ouro, 2ª Edição, 1968. P. 12.

¹⁶ Idem, p. 5.

¹⁷ Ibidem, p. 100.

¹⁸ LE GOFF, Jacques. *A Idade Média Explicada aos Meus Filhos*. Rio de Janeiro: Agir, 2007.

¹⁹ Idem, Pp. 101 – 103. Ver também LORD, Suzanne. *Music in Middle Ages: A Reference Guide*. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 2008. P. 59.

²⁰ MEDAGLIA, Julio. *Música, maestro!: Do canto gregoriano ao sintetizador*. / Julio Medaglia. – São Paulo: Globo, 2008. P. 29.

em “Música, Maestro! – Do Canto Gregoriano ao Sintetizador”, conta que ainda houve uma estrutura polifônica bastante usada, a *clausula*, onde “duas vozes eram acrescidas e a melodia básica (advinda do canto gregoriano) podia ser dobrada por um instrumento”.²² Apesar de alguns historiadores defenderem a *Ars Nova* como um movimento de continuidade da *Ars Antiqua*, para Medaglia pode-se entender por *Ars Nova* “uma atividade musical do século XIV, cuja nomenclatura se dá para que se possa haver distinção do antigo movimento musical”.²³ Foi um período marcado pela Guerra dos Cem Anos²⁴ e pela Peste Negra²⁵, promovendo, segundo Medaglia, “a degradação dos costumes²⁶ e da cultura²⁷ desses países”.²⁸ Deve-se levar em conta que este autor é

²¹ MEDAGLIA, Julio. *Música, maestro!: Do canto gregoriano ao sintetizador*. / Julio Medaglia. – São Paulo: Globo, 2008.

²² Idem, p. 29.

²³ Ibidem, p. 29.

²⁴ Guerra dos Cem Anos: “Guerras mais modernas duraram cerca de quatro anos, e 10 anos é incomum e prolongado. Mas e se uma pessoa hoje ainda estivesse lutando uma guerra em que o seu tataravô lutou? Esta era a situação de 1337-1453 na Europa. Na verdade, a Guerra dos Cem Anos é um pequeno equívoco. Não foi travada a cada dia durante 100 anos, havia dezenas de tratados, os triunfos e derrotas. Os principais protagonistas eram a Inglaterra e a França, mas desde que outros países apoiaram – moralmente, fisicamente ou monetariamente - um lado ou o outro, o que era equivalente a uma Guerra Mundial Ocidental Européia. Tudo começou com William, o Conquistador, que se estabeleceu como o rei da Inglaterra, mas que também era de fundo real francês (embora um bastardo). Reis ingleses nunca se esqueceram que ainda tinham o sangue francês, e através de casamentos e aquisições, eles finalmente alegraram que eles tinham tanto direito ao trono da França como qualquer outra pessoa. (...) O efeito dessa enorme e prolongada guerra foi enorme. Ela tanto faliu países, como foi um dos pregos no caixão da Idade Média. (...) Musicalmente, a importância da Guerra dos Cem Anos dificilmente pode ser subestimado. As tradições musicais da Inglaterra e da França haviam seguido caminhos bastante diferentes por centenas de anos. Tragicamente, ele tomou uma guerra para trazer essas duas tradições juntas. Mas quando o fez, o efeito de polinização cruzada foi uma esmagadora melhora, produto que deu um salto gigante para o futuro, estabelecendo as bases para a grande escola borgonhesa de música, o que eventualmente fornecido a Renascença com a maioria dos seus músicos”. LORD, Suzanne. *Music in Middle Ages: A Reference Guide*. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 2008. Pp. 19-20.

²⁵ Peste Negra: “Uma das epidemias mais devastadoras da Terra aconteceu durante a Idade Média. Ela chegou relativamente tarde naquela era - o primeiro surto (e pior) se alastrou a partir de 1347-1352. Mas surtos periódicos ocorreram a partir de então por mais cem anos. (...) Poderia matar um camponês ou um rei com igual ferocidade. Médicos e da Igreja foram impotentes. Aldeias inteiras morreram. Ninguém foi deixado para enterrar os corpos. (...) isso estava acontecendo durante a Guerra dos Cem Anos e enquanto dois papas, um na França e outro em Roma, lutavam pela supremacia. Não admira que muitas pessoas sentiram que a Peste Negra foi um julgamento de Deus! Como o conceito de germes era desconhecido na Idade Média, ninguém poderia ter adivinhado que as pulgas pegaram o bacilo da peste de ratos infectados e, em seguida, espalharam para os seres humanos. Havia três tipos de praga, cada um rumo diferente da mesma infecção: pneumônica, que estava no ar e o mais transmissíveis; septicemia, que atacava o sangue, e o mais comum, a peste bubônica, que estava caracterizada por enegrecido, inchaço dos gânglios linfáticos chamado ínguas, que dava à vítima uma semana ou menos para viver. (...) Música e poesia para o conjunto também foram afetados. (...)A música da igreja começaram a usar obras seculares, como parte da música eclesiástica, e os "perfeitos" intervalos rítmicos com base em grupos de três começaram a produzir a ritmos "humanos" baseados em dois. LORD, Suzanne. *Music in Middle Ages: A Reference Guide*. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 2008. Pp. 20-22.

²⁶ “Costume”, segundo Pierre Bourdieu: “De fato, por intermédio das condições econômicas e sociais que elas pressupõem as diferentes maneiras, mais ou menos separadas ou distantes, de entrar em relação com as realidades e as ficções, de acreditar nas ficções ou nas realidades que elas simulam, estão

um maestro e que esse conceito de “degradação cultural” francesa é usualmente abordado pelos historiadores do campo da História da Arte.

Abordando a questão do surgimento deste tipo de canção naquele contexto social, onde há uma sofisticação da polifonia e surgimento de outros tipos, como as canções de amigo, de guerra e de amor, Suzanne Lord detalha em seu livro “Música na Idade Média”²⁹ os tipos de música trovadoresca da época:

- *Sirventes* – “poemas sobre personalidades políticas, figuras literárias, ou o senhor do lugar onde o trovador se encontrava”;³⁰
- *Tenso* – “canção de debate, usando o nome dos oponentes”;³¹
- *Plahn* (ou queixa) – “tipo de obituário que tratava da perda de um militar, de um religioso, de um político ou outra pessoa notável”;³²
- *Chanson de toile* (ou canção de tela) – “poema em voz feminina, não necessariamente composto por uma mulher – nesse caso, ela descreve o local onde está naquele momento e como ela chegou até ali ou como sobre como ela se sente”;³³

estritamente associadas às diferentes posições possíveis no espaço social e, por conseguinte, estreitamente inseridas nos sistemas de disposições (*habitus*) características das diferentes classes e frações de classes.” BOURDIEU, Pierre. *A distinção crítica social do julgamento*. Ed. USP, Porto Alegre, RS: Zouk, 2007. P. 13.

²⁷ Entendo “cultura” o que diz o autor George Murdock no seguinte trecho: “Parece-me agora desconcertantemente óbvio que a cultura, o sistema social e todos os conceitos supra-individuais desse tipo, tais como representação coletiva, espírito de grupo e organismo social, sejam abstrações conceituais ilusórias inferidas da observação dos ‘fenômenos reais’ que são os indivíduos interagindo uns com os outros e com o seu meio ambiente natural. As circunstâncias da sua interação levam quase sempre a similaridade no comportamento de indivíduos diferentes, que tendemos a reificar sob o nome de cultura, e fazem com que os indivíduos se relacionem uns com os outros de maneiras repetitivas, que tendemos a reificar como estruturas ou sistemas. Na realidade, cultura e sistema social são meros epifenômenos – produtos da interação social de pluralidade de indivíduos”. MURDOCK, George P. *Anthropology's mythology*. 1972, *apud* Marshall Sahlins. *Cultura e Razão Prática*. Trad. Sergio Tadeu Lamarão. Rio de Janeiro. Zahar, 1979, p. 110. In: CARDOSO, Ciro Flamarion. *Um historiador fala de teoria e metodologia: ensaios*. Bauru: EDUSC, 2005.

²⁸ MEDAGLIA, Julio. *Música, maestro!: Do canto gregoriano ao sintetizador*. / Julio Medaglia. – São Paulo: Globo, 2008. P. 30.

²⁹ LORD, Suzanne. *Music in Middle Ages: A Reference Guide*. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 2008.

³⁰ *Idem*, p. 48.

³¹ *Ibidem*, p. 48.

³² *Ibidem*, p. 48.

³³ *Ibidem*, p. 48.

- *Alba* – “sobre dois amantes que escaparam para fazer amor durante a noite”;³⁴
- *Pastorella* – trata-se de contar uma história sobre um cavaleiro, que estava em uma aventura ou voltando de uma, quando encontra uma pastora;³⁵
- *Lai* – “poema longo que poderia ser cantado ou recitado”;
- *Chanson de geste* (ou canção de gesto) – “vertente do *lai* que falava mais sobre as batalhas”;³⁶
- *Canso* – “falava sobre o amor de corte”.³⁷

Através desses conceitos, passamos a compreender melhor como as palavras foram sendo incorporadas na música³⁸ e, analisando cada tipo de canção, podemos perceber que todas se baseiam fundamentalmente em contar uma história.

O amor de corte, por exemplo, baseava-se em fazer da mulher amada objeto de veneração, de forma que no mundo, não houvesse mulher melhor ou mais bonita. Normalmente, a mulher em questão era a mulher do patrão e, caso ela não correspondesse às investidas do poeta, ele morreria³⁹.

Ao nos depararmos com essas inovações, devemos questionar e investigar as suas origens: se neste momento a música é polifônica, anteriormente era monofônica, ou seja, o canto gregoriano, precursor da polifonia, tinha apenas uma melodia, era

³⁴ LORD, Suzanne. *Music in Middle Ages: A Reference Guide*. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 2008. P. 48.

³⁵ Idem, p. 48.

³⁶ Ibidem, p. 48.

³⁷ Ibidem, p. 49.

³⁸ O conceito de “música” naquele período era diferente do que entendemos por música nos dias atuais e pode ser entendido da seguinte forma: “As formas religiosas usadas na composição do período eram a missa e o moteto. As partes fixas da missa (Kyrie, Gloria, Credo, Sactus e Agnus Dei) eram muito trabalhadas, e as partes variáveis, de acordo com a época do ano, tinham menos importância musical. Muitas vezes eram extraídas do gregoriano ou de cantos tradicionais. O moteto era uma composição curta, com texto bíblico, usado nos intervalos das partes fixas da missa ou em outras solenidades religiosas. Os compositores da escola franco-flamenca se espalharam por toda a Europa, e a língua que usavam em suas composições religiosas era invariavelmente o latim”.³⁸ MEDAGLIA, Julio. *Música, maestro!: Do canto gregoriano ao sintetizador*. / Julio Medaglia. – São Paulo: Globo, 2008. P. 32. Ver também: LORD, Suzanne. *Music in Middle Ages: A Reference Guide*. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 2008; ORDEN, Kate van, *Music, Discipline, and Arms in Early Modern France*. Chicago: University of Chicago Press, 2005.

³⁹ LORD, Suzanne. *Music in Middle Ages: A Reference Guide*. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 2008. P. 49.

totalmente vocal e não tinha harmonia. Este era um canto de exaltação divina, então, apenas o homem podia chegar a Deus através do seu louvor, mas nenhuma voz poderia se sobressair durante a execução da canção, pois o importante era que a música fosse o foco e o homem, apenas um instrumento. Suzanne Lord explica em sua pesquisa que se um instrumento musical fosse permitido, ele deveria manter o tom em sincronia com as vozes.⁴⁰ Como Julio Medaglia pontua, “as vozes fluíam com serenidade, sem chamar atenção sobre si, para colaborar com a atmosfera de veneração ao sagrado. (...) A música religiosa da Renascença era composta para coro *a capella*, ou seja, sem acompanhamento de instrumentos. Aliás, instrumentos só na música profana – não entravam na igreja.”⁴¹

Retomando Paris como celeiro de novidades no campo artístico durante a Idade Média, a catedral de Notre Dame, sem dúvida, foi uns dos locais mais importantes em termos de inovações musicais⁴². Segundo Suzanne Lord⁴³, “os músicos na Escola de Notre Dame apareceram com novos modos rítmicos” e, se antes “havia seis modos rítmicos, todos baseados em grupos de três batidas que representavam o Pai, Filho e o Espírito Santo da Trindade Cristã, (...) agora, dependendo de onde as ligaduras, que eram como ‘varas’ alinhavadas dentro de notas retangulares, fossem posicionadas e de quantas notas desmarcadas seguissem, os músicos saberiam qual modo rítmico usar.”⁴⁴

“A música característica da Idade Média, seja ela religiosa, seja ela profana, foi monódica até a prática de uma polifonia mais elaborada por volta do século XIV. (...) Para fins de solenidade religiosa, a Igreja católica incentivou o emprego da música no culto e, em consequência do apoio dessa enorme instituição, ela se desenvolveu mais que a música profana. O que se entende por música monódica católica é o chamado canto gregoriano ou cantochão. Ele foi coletado e organizado no século VI pelo papa Gregório, o Grande, depois santificado. Esse papa identificou o nascimento de liturgias e as idéias do cristianismo no Ocidente. (...) O canto gregoriano era usado nas liturgias católicas – missas e solenidades menores. Nas missas há a parte fixa, que inclui o *Kyrie*, o *Gloria*, o *Credo*, o *Sactus*, o *Benedictus* e o *Agnus Dei*. Há também o próprio, que é a parte variável da solenidade, que inclui o *Introito*, o *Gradual*, a *Aleluia*, o *Ofertório* e a *Comunhão*, partes estas que variam em função da época ou do santo celebrado. (...)

⁴⁰ LORD, Suzanne. *Music in Middle Ages: A Reference Guide*. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 2008. P. 50.

⁴¹ MEDAGLIA, Julio. *Música, maestro!: do canto gregoriano ao sintetizador*. / Julio Medaglia. – São Paulo: Globo, 2008. Pp. 34-35.

⁴² LORD, Suzanne. *Music in Middle Ages: A Reference Guide*. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 2008. P. 56.

⁴³ Idem.

⁴⁴ Idem, P. 56.

Desenvolveram-se várias técnicas de canto gregoriano. A chamada silábica dava-se quando cada sílaba era cantada com uma nota diferente. A neumática, quando eram usadas algumas poucas notas com uma mesma sílaba. A salmódica, quando numerosas sílabas eram cantadas com uma mesma nota. A melismática, quando muitas notas eram usadas com uma mesma sílaba.”⁴⁵

“O canto gregoriano se espalhou pelo continente, infiltrando-se em outras culturas religiosas também cristãs. (...) Fora do âmbito religioso a música não se desenvolveu muito, e há poucos vestígios registrados. (...) Na Idade Média havia várias espécies de menestres que divertiam as pessoas nas praças, nas ruas, viajando pelas comunidades. Embora mais cronistas de costumes que traziam novidades do que compositores ou poetas, colaboraram para preservar muitos cantos. Na França chamavam-se *jograis*. (...) Os mais importantes grupos de menestres vieram da França. Diferente dos jograis, que eram figuras mais populares, esses *entertainers* eram de alto nível e chamava-se *troubadours* e *trouvères*. Além da qualidade musical e dos textos, sua música era muito variada, contava com improvisos e acompanhamentos de instrumentos de cordas (*vielle*). Apresentavam crônicas satíricas, canções de amor, lamentos pela morte de figuras importantes, músicas de exaltação, desafios entre cantores, etc. Os *troubadours* vieram da Provença, no sul da França, e atuaram do século XI ao XIII.”⁴⁶

Uma vez que a única maneira de alcançar o poder divino era através do louvor, cujo monopólio era essencialmente católico, a monarquia começou a distribuir cargos políticos à Eclésia, fazendo com que o Estado mantivesse a Igreja cada vez mais sob seu controle. Os músicos, que tinham aulas pagas por um ministério criado pela monarquia, tinham como mestres padres e bispos: “a música religiosa é patrocinada pela Igreja e a profana, pela nobreza”.⁴⁷

⁴⁵ MEDAGLIA, Julio. *Música, maestro!: do canto gregoriano ao sintetizador*. / Julio Medaglia. – São Paulo: Globo, 2008. Pp. 21-22. Ver também: CARPEAUX, Otto Maria. *Uma Nova História da Música*. Biblioteca Mentor Cultural, 1030. Edições de Ouro, 2ª Edição, 1968; LOCKWOOD, Lewis. *Music in Renaissance Ferrara 1400-1505: The Creation of a Musical Center in the Fifteenth Century*. New York: Oxford University Press Inc, 2009.

⁴⁶ Idem, p. 22; Ver também: CARPEAUX, Otto Maria. *Uma Nova História da Música*. Biblioteca Mentor Cultural, 1030. Edições de Ouro, 2ª Edição, 1968; LOCKWOOD, Lewis. *Music in Renaissance Ferrara 1400-1505: The Creation of a Musical Center in the Fifteenth Century*. New York: Oxford University Press Inc, 2009.

⁴⁷ Idem, p. 34.

CAPÍTULO II – O SÉCULO XVI, A AURORA DAS LUZES: IDÉIAS E MENTALIDADES DA FRANÇA NO PERÍODO PRÉ-ILUMINISTA.

No “conjunto de terras francesas”⁴⁸, de acordo com Robert Mandrou e Georges Duby em “Historia da Civilização Francesa”⁴⁹, o século XII⁵⁰ foi, sem dúvida, o momento em que a civilização da Europa foi intensamente “afrancesada”⁵¹, com inúmeras inovações no campo das artes: “houve uma fermentação de tudo, floração um tanto desordenada, audácia criativa, tal é o tom do século XII (...) o mais fecundo da Idade Média”.⁵²

No contexto do século XII, houve o surgimento e crescimento das cidades⁵³. Paris passou de uma média de 80.000 para 150.000 pessoas,⁵⁴ número exorbitante para “a França e para o universo cristão”.⁵⁵ O povo da cidade era burguês⁵⁶ e essa aglomeração burguesa se dava da seguinte maneira: as cidades eram cercadas por muros e nelas, as pessoas se comportavam, comiam e se vestiam de maneira diferente⁵⁷. “Por isso, a cidade se converteu em um mundo particular, onde as moradias, que eram mais sólidas e tendiam a elevar-se, não tinham a mesma disposição, e no que as pessoas vestiam, comiam de outra maneira e os dias levavam outro ritmo.”⁵⁸ Apesar dessa centralização, a população da cidade ainda cultivava suas terras e mantinha nos campos, como o gado, por exemplo. “Era uma atmosfera tensa, havia uma oposição sinalizada

⁴⁸ DUBY, Georges & MANDROU, Robert. *Histoire de la civilization française*. Moyen Âge – XVI siècle. Quatrième édition. Paris: Armand Colin, 1958. P. 65.

⁴⁹ Idem.

⁵⁰ Ibidem, p. 63.

⁵¹ Ibidem, p. 144.

⁵² Ibidem, p. 63.

⁵³ Ibidem, p. 112.

⁵⁴ Ibidem, p. 118.

⁵⁵ Ibidem, p. 118.

⁵⁶ O termo “burguês” pode ser entendido pela seguinte definição: “Originariamente o termo Burguesia, cuja raiz se encontra no vocábulo latino medieval *burgensis*, caracteriza os habitantes do burgo, da cidade. Temos, assim, derivações nas diferentes línguas: *Bürger* na Alemanha e posteriormente, *bourgeois* na França, que se tornará apelido de uso comum após a Revolução Francesa. Na passagem da Idade Média para a Idade Moderna, o habitante da cidade adquire uma configuração típica de classe: afirma-se como artesão, como comerciante, como pequeno e médio proprietário rural ou imobiliário, como representante da lei e, enfim, como “capitalista”.” BOBBIO, Norberto; MATTEUCI, Nicolas; PASQUINO, Gianfranco. *Dicionário de política*. 12. Ed. Brasília: UNB, 2004. P. 120.

⁵⁷ DUBY, Georges & MANDROU, Robert. *Histoire de la civilization française*. Moyen Âge – XVI siècle. Quatrième édition. Paris: Armand Colin, 1958. P. 113.

⁵⁸ Idem, p. 118.

entre um proletário agressivo e uma aristocracia do comércio os ofícios lutavam para obter a gestão autônoma de seus interesses (...).”⁵⁹

No mesmo contexto, mas de maneira isolada, se destacavam algumas famílias ricas, que eram formadas por burgueses afortunados chamados de *terriers*⁶⁰. Eles consagravam parte de sua fortuna ao adorno de igrejas. Duby e Mandrou⁶¹ deixam claro que eles são nova clientela para os artistas e escritores.⁶²

A hierarquia urbana dava o tom da vivência naquela nova sociedade, onde a cavalaria terrateniente continuava sendo nobre e superior. “E esse tipo de sociedade estava apenas no começo, já que passou a ser necessário ter dinheiro para tudo: para casar, era necessário pagar o dote; a salvação era comprada e ainda havia as ofertas nas missas e os dízimos; vestimentas dobraram de custo e o equipamento militar era pago pelos próprios cavaleiros – e tinha que ser sempre trocados, porque estavam em constante aperfeiçoamento.”⁶³ Segundo os autores, “o jogo do dinheiro punha em tela de juízo a superioridade da cavalaria e a noção mesma de nobreza. Para a maioria dos nobres, em efeito, os novos tempos eram tempos de mal estar, de dificuldades financeiras”.⁶⁴

A sociedade feudal e tudo o que estava relacionado a ela gradualmente foi se modificando até que, no século XIII, a mobilidade das riquezas e a prosperidade das relações comerciais passaram a integrar definitivamente o cotidiano dessa sociedade.⁶⁵

“O desenvolvimento constante dos intercâmbios comerciais, assim como o crescimento das cidades, favoreceu a centralização política daquele território na última metade do século XIII.”⁶⁶ Apesar de ainda haver senhores feudais por conta do poderio que estava assentado na propriedade de terra que possuíam,⁶⁷ “a realeza mantinha sua posição assegurada de três maneiras: em primeiro lugar, o rei era impregnado do poder

⁵⁹ DUBY, Georges & MANDROU, Robert. *Histoire de la civilization française*. Moyen Âge – XVI siècle. Quatrième édition. Paris: Armand Colin, 1958. P. 118.

⁶⁰ Idem, p. 119.

⁶¹ Ibidem.

⁶² Ibidem, p. 120.

⁶³ Ibidem, p. 122. Dinheiro, neste caso, refere-se à cunhagem de moedas, como consta no mesmo livro, pp. 240-241.

⁶⁴ Ibidem, p. 121.

⁶⁵ Ibidem, p. 123.

⁶⁶ Ibidem, p. 124.

⁶⁷ Ibidem, p. 125.

divino. Marc Bloch explica em “Os Reis Taumaturgos”⁶⁸ que na Europa medieval, o soberano monarca”, por exemplo, “tinha o poder de curar as escrófulas apenas tocando-as ou que objetos do rei tinham o poder de curar.”⁶⁹ Em segundo lugar, as relações de vassalagem favoreciam ao monarca: ele era o único que podia andar com a cabeça descoberta, com as mãos unidas como quem pregaria e tinha a Deus como seu único senhor. Todos no reino eram seus súditos. Por último, como o dinheiro era a principal característica para que se obtivesse o poder, o rei estava bastante assegurado, pois possuía um vastíssimo domínio.”⁷⁰

Depois da eleição de Hugo Capeto (Prasville, 938-996)⁷¹, voltou a imperar o sistema de hereditariedade monárquica⁷², onde, de acordo com Marc Bloch⁷³, cada soberano tinha que ter ao menos um filho legítimo, elegê-lo e coroá-lo antes de morrer. Por conta disso, o legado do primeiro Capeto, o velho principado dos duques da França, foi passado de pai para filho, sendo vinculado à dignidade soberana: “Na França Oriental, em 987, os Capetos tomaram o lugar da antiga raça germânica no reino inimigo e muito naturalmente renunciaram a perseguir um intento alheio às suas próprias tradições familiares e para o qual, aliás, já não encontrariam na própria região o apoio duma clientela pronta. Por muitos séculos - e até mesmo para sempre, no que diz respeito à sua parte nordeste, Aix-la-Chapelle e Colónia, Treves e Coblença - a Lotaríngia estava incorporada na constituição política alemã. Nas cercanias da Transjurânia, regiões de Lyon, da Viena, da Provença, as dioceses alpestres tinham permanecido cerca de dois anos sem reconhecerem um rei. No entanto, nestas regiões perduraram o nome e os fiéis duma personagem ambiciosa, chamada Boson, o qual, com desprezo da descendência legítima carolíngia, tinham conseguido, já antes de 887, instaurar ali um reino independente. O seu filho, Luís - descendente, aliás, por parte da mãe, do imperador Lotário - conseguiu finalmente fazer-se sagrar rei, nos fins de 890. Mas esta realeza assim fundada seria efêmera. Nem Luís, a quem, em 905, em Verona, foram vazados os olhos, nem o seu parente Hugues d'Arles, que, depois desta tragédia, governou muito tempo em nome do infeliz cego, pareciam ter visto algo mais do que um ponto de partida cômodo para a sedutora conquista da Itália, nas suas terras de entre Ródano e montanhas. De tal modo que, depois da morte de Luís, em 928, Hugues, proclamado rei da Lombardia, permitiu quase livremente que os Guelfos alastrassem o seu domínio até ao mar. Até aos meados do século X, aproximadamente, o

⁶⁸ BLOCH, Marc. *Os Reis Taumaturgos*. São Paulo: Cia das Letras, 1998.

⁶⁹ ORDEN, Kate van, *Music, Discipline, and Arms in Early Modern France*. Chicago: University of Chicago Press, 2005. P. 132.

⁷⁰ DUBY, Georges & MANDROU, Robert. *Histoire de la civilization française*. Moyen Âge – XVI siècle. Quatrième édition. Paris: Armand Colin, 1958. P. 125.

⁷¹ JAMES, Edward. *The Origins of France: From Clovis to the Capetians 500-1000*. London: Macmillan, 1982.

⁷² BLOCH, Marc. *A Sociedade Feudal*. Lisboa: Edições 70, 1979, p. 436.

⁷³ Idem.

reino de Borgonha - era o nome que se dava, geralmente, ao Estado fundado por Rodolfo - estende-se, portanto, de Basileia até ao Mediterrâneo. Todavia, a partir desse momento, os seus fracos monarcas faziam figura de protegidos bastante modestos. Finalmente - não sem muita relutância aliás e subterfúgios - o último da raça, que morreu em 1032, reconheceu o soberano da Alemanha como seu sucessor. Diferentemente da Lotaríngia, mas à semelhança da Itália, a «Borgonha» assim dilatada - a qual, a partir do século XIII, será conhecida, de preferência, sob o nome de reino de Arles - não foi aliás exatamente absorvida pela antiga França Oriental. Esta união era antes encarada como a de três reinos distintos, reunidos, indissolúvelmente, na mesma mão. Deste modo, a idade feudal viu desenharem-se os primeiros traços dum mapa político europeu, do qual alguns ainda se apercebem no nosso, e debater problemas de zonas fronteiras destinadas, até nos nossos dias, a fazerem correr ora tinta, ora sangue. Mas, talvez, analisando tudo bem, o traço mais característico dessa geografia das realezas tenha sido, com margens tão móveis entre os seus territórios, a espantosa estabilidade do número das próprias realezas. Se, no antigo Império Carolíngio, uma multidão de domínios, de fato quase independentes, se elevou para continuamente se destruírem, nenhum desses 'tiranos' locais, entre os mais poderosos, ousou (...) se o título real, nem negar que fosse, de direito, o súbdito ou o vassalo dum rei. Isto é uma prova, entre todas eloqüente, do vigor que conservava a tradição monárquica, (...) destinada a sobreviver-lhe durante muito tempo. ”⁷⁴

Desta forma, as características apontadas sinalizaram uma mudança significativa no quadro social da época.

2.1 – OS MÚSICOS E A CORTE

O ambiente dessa mudança social teve lugar no sul da França⁷⁵, onde se operou também uma mudança cultural nos séculos XIII e XIV⁷⁶. Esse “conjunto de terras francesas”⁷⁷, embora ainda articulado sob um sistema feudal, já apresentava sinais que identificavam uma mudança de valores e de mentalidades.⁷⁸

⁷⁴ BLOCH, Marc. *A Sociedade Feudal*. Lisboa: Edições 70, 1979. Pp. 436-437.

⁷⁵ DUBY, Georges & MANDROU, Robert. *Histoire de la civilization française*. Moyen Âge – XVI siècle. Quatrième édition. Paris: Armand Colin, 1958. P. 63.

⁷⁶ Idem, p. 63.

⁷⁷ Ibidem, p. 65.

⁷⁸ Ibidem, p. 138. Ver também: MERQUIOR, José Guilherme. *Saudades do Carnaval: Introdução à Crise da Cultura*. Rio de Janeiro: Forense, 1998.

Os músicos da época, “que não eram ainda considerados artistas, iam aos feudos e cantavam em troca de míseras quantias, sem qualquer estabilidade ou garantia de receber sempre pelo que faziam.”⁷⁹ Perambulavam por toda a região.⁸⁰

Quando a monarquia passou a abraçar a música e investir nela,⁸¹ contratando e aperfeiçoando os músicos,⁸² eles aderiram ao novo sistema, pois eram convidados para tocar em festas para a nobreza nos grandes centros. Assim, essa estabilidade foi adquirida e os músicos não precisavam mais perambular tanto para conseguirem trabalho: “Henrique IV aparentemente tomou o conselho do seu general para o seu coração, já que imediatamente após a conquista de Paris, ele estabeleceu a primeira academia para nobres da França na capital sobre a direção do seu mais talentoso escudeiro, Antoine de Pluvinel (aberta em 1594). Que a academia abrir durante as guerras civis e apenas meses depois Henrique IV retomou a capital não é coincidência, para supervisionar a educação da nobreza mais diretamente, a academia prometia alimentar a cooperação de uma classe cujas tradições promoviam independência política, violência privada e rebelião aristocrática.”⁸³

Com essas mudanças culturais na “França”, o conhecimento passou a ser uma importante característica de refinamento.⁸⁴ José Guilherme Merquior⁸⁵ chama esse conhecimento de “gnose”⁸⁶ e diz que “a divinização do homem juntamente com a desvalorização do mundo é a medula da gnose,⁸⁷ que teve que ser combatida pela Igreja Católica”.⁸⁸ Kate Van Orden⁸⁹ traz à tona a tese de que a monarquia francesa, ao perceber a ascensão e o aperfeiçoamento tanto teórico quanto prático da música, começou a investir em escolas para a nobreza, onde os filhos da aristocracia tinham

⁷⁹ LORD, Suzanne. *Music in Middle Ages: A Reference Guide*. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 2008. P. 50.

⁸⁰ Idem, P. 50.

⁸¹ ORDEN, Kate van, *Music, Discipline, and Arms in Early Modern France*. Chicago: University of Chicago Press, 2005. P. 40.

⁸² Idem, p. 40.

⁸³ Ibidem, p. 40.

⁸⁴ Ibidem, p. 7.

⁸⁵ MERQUIOR, José Guilherme. *Saudades do Carnaval: Introdução à Crise da Cultura*. Rio de Janeiro: Forense, 1998.

⁸⁶ Idem, pp. 62-63.

⁸⁷ Ibidem.

⁸⁸ Ibidem, p. 63.

⁸⁹ ORDEN, Kate van, *Music, Discipline, and Arms in Early Modern France*. Chicago: University of Chicago Press, 2005.

aulas de caça e cerco, entre outros exercícios físicos, acordos sociais e principalmente, tinham aulas de música, onde aprendiam a tocar o alaúde, que era considerado o instrumento cujas partituras eram mais fáceis de aprender.⁹⁰ Todo filho de aristocrata que se prezasse devia saber tocar ao menos o alaúde.⁹¹ Esse era um diferencial naquela sociedade.⁹² Como Pierre Bourdieu⁹³ deixa claro em “A Distingão Crítica Social do Julgamento”, o importante de consumir um bem cultural não é o consumo em si, mas sim, como se adquiriu esse bem ou esse poder de consumo⁹⁴.

Com o patronato, como diz Peter Burke no capítulo “Patronos e Clientes”⁹⁵ em seu trabalho a respeito do Renascimento italiano, os artistas conseguiam patronos ou clientes e vice-versa porque quando ficavam sabendo da existência de novos projetos, podiam aproximar-se de um patrono diretamente ou através de intermediário.⁹⁶ Uma vez que o patrono e o artista eram apresentados uns aos outros, podia-se considerar a influência de suas relações no produto final.⁹⁷ Burke faz distinção de três motivos principais para o patronato às artes nesse período: piedade, prestígio e prazer.⁹⁸ Ele explica que, “se o investimento em obras de arte significa comprá-las achando que valerão mais no futuro, então é difícil encontrar provas disso antes do século XVIII.”⁹⁹ “Se piedade não fosse um motivo importante e socialmente aceitável para os patronos, seria difícil explicar a predominância de pinturas e esculturas religiosas no período.”¹⁰⁰ Em relação ao prestígio, “as famílias emergentes viam o patronato às artes como uma forma de mostrar ao mundo que haviam chegado ao topo e que eram patronos mais ativos do que as famílias já estabelecidas. O prestígio adquirido pelo patronato às artes podia ter valor político para um governante.”

⁹⁰ ORDEN, Kate van, *Music, Discipline, and Arms in Early Modern France*. Chicago: University of Chicago Press, 2005. P. 45.

⁹¹ Idem, p. 91.

⁹² Ibidem, p. 45.

⁹³ BOURDIEU, Pierre. *A distinção crítica social do julgamento*. Ed. USP, Porto Alegre, RS: Zouk, 2007.

⁹⁴ Idem, p. 9.

⁹⁵ BURKE, Peter. *O Renascimento Italiano: Cultura e Sociedade na Itália*. São Paulo: Nova Alexandria, 1999. Ver também LORD, Suzanne. *Music in Middle Ages: A Reference Guide*. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 2008. P. 45.

⁹⁶ Idem, p. 122.

⁹⁷ Ibidem, p. 123.

⁹⁸ Ibidem, p. 119.

⁹⁹ Ibidem, p. 119.

¹⁰⁰ Ibidem, p. 119.

Nicolau Maquiavel¹⁰¹ também percebia o uso político do patronato artístico e sugeriu que “um príncipe deve mostrar-se amigo da habilidade, dando emprego a homens capazes e honrando aqueles que se destacam em um campo particular”¹⁰². De acordo com Kate Van Orden,¹⁰³ “Maquiavel observou em *O Príncipe* que a França era diferente dos outros países”.¹⁰⁴

O terceiro motivo para o patronato é o “prazer”, “encomendar pinturas simplesmente pelo prazer de possuí-las.”¹⁰⁵

Burke¹⁰⁶ distingue “cinco tipos principais de patronato: 1) sistema doméstico, que é quando um homem rico recebe um artista ou escritor em sua casa durante alguns anos, dá-lhe alojamento, alimentação e presentes e espera com isso ter atendidas suas necessidades artísticas e literárias; 2) sistema sob medida, que é também uma relação pessoal entre o artista ou escritor e seu patrono, mas uma relação temporária, que dura apenas até a pintura ou poema ser entregue; e 3) sistema de mercado, no qual o artista ou escritor apresenta algo “já pronto” e tenta vender, seja diretamente ao público ou através de um comerciante.”¹⁰⁷

Os patronos eram classificados como eclesiásticos e leigos (tanto a Igreja como cidadãos comuns podiam fazer encomendas)¹⁰⁸, públicos e privados (encomendas feitas pelo Estado ou por particulares),¹⁰⁹ como pobres e ricos (a arquitetura e a escultura eram caras, mas a possibilidade de pessoas com ganhos modestos encomendá-las não pode ser descartada),¹¹⁰ irmandades religiosas ou patronos corporativos, como o Estado, por exemplo.¹¹¹ “No caso dos príncipes, é sempre difícil decidir se o patrono é público

¹⁰¹ MAQUIAVEL, Nicolau. *O Príncipe*. São Paulo, SP: Editora Martin Claret, 2007.

¹⁰² Idem.

¹⁰³ LORD, Suzanne. *Music in Middle Ages: A Reference Guide*. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 2008.

¹⁰⁴ Idem, p. 9.

¹⁰⁵ BURKE, Peter. *O Renascimento Italiano: Cultura e Sociedade na Itália*. São Paulo: Nova Alexandria, 1999. P. 122.

¹⁰⁶ Idem.

¹⁰⁷ Idem, p. 109.

¹⁰⁸ Ibidem, p. 110.

¹⁰⁹ Ibidem, p. 110.

¹¹⁰ Ibidem, p. 110.

¹¹¹ Ibidem, p. 111.

ou privado (...). O que fica claro é que o estilo de patronado principesco era muito diferente do das guildas, irmandades e comitês. Não eram os atrasos, mas geralmente a impaciência dos patronos perturbava os artistas que trabalhavam para um príncipe.”¹¹²

“O serviço permanente na corte dava ao artista uma posição relativamente elevada, evitando a mácula social de manter um ateliê. Significava também relativa segurança econômica: alojamento, alimentação e presentes, como roupa, dinheiro e terras. Quando um príncipe morria, porém, o artista perdia tudo.”¹¹³

Essa lógica do patronato foi direcionada no texto de Burke a artistas cujo trabalho era a pintura, a escultura, a carpintaria, entre outros. Apesar dela não ser direcionada a músicos, pode-se usar a mesma lógica para o trovadorismo naquele tempo, uma vez que com esse maior interesse social voltado às artes, “presentes e pagamentos foram devidamente notados nas contas da corte.”¹¹⁴

Orden¹¹⁵ segue adiante em sua pesquisa dizendo que houve uma rivalidade dentro da própria nobreza, uma divisão de nobres que sabiam lutar espada, ou como era chamada, “a nobreza da espada”¹¹⁶, e aqueles nobres que eram letrados, mas não sabiam lutar, ou “a nobreza das vestes”.¹¹⁷ A própria luta de espadas era baseada em uma dança, onde os cavaleiros deviam ter precisão, coordenação e técnica, para que pudessem fazer os movimentos corretamente, como ensinava seus comandantes.¹¹⁸ A música estava contida nessas batalhas: os comandantes tocavam o tambor nos tempos correspondentes aos passos ensaiados para as batalhas, para que os soldados marchassem e lutassem como uma coreografia e isso era algo bastante funcional.¹¹⁹

“Se produziu, então, uma renovação da mentalidade cavaleiresca, onde a violência impulsiva, o gosto pela fábula, a religiosidade formalista e limitada cederam

¹¹² BURKE, Peter. *O Renascimento Italiano: Cultura e Sociedade na Itália*. São Paulo: Nova Alexandria, 1999. P. 114.

¹¹³ Idem, p. 116; Ver também: ORDEN, Kate van, *Music, Discipline, and Arms in Early Modern France*. Chicago: University of Chicago Press, 2005. P. 50.

¹¹⁴ ORDEN, Kate van, *Music, Discipline, and Arms in Early Modern France*. Chicago: University of Chicago Press, 2005. P. 50.

¹¹⁵ Idem.

¹¹⁶ Ibidem, p. 8.

¹¹⁷ Ibidem, p. 9.

¹¹⁸ Ibidem, p. 62.

¹¹⁹ Ibidem, p. 193.

seu lugar ao sentido do dever e da eficácia, ao domínio lúcido de si mesmo”¹²⁰ uma vez que essa passou a ser considerada a “elite da riqueza, pois, para ser cavaleiro, tinha que ser rico. Em efeito, os combatentes da alta Idade Média estavam obrigados a se equiparem, sem nenhuma ajuda do poder.”¹²¹

Com o investimento da monarquia nas artes, “Paris ostentava mais cinco academias militares.”¹²² Conforme a música elevava o espírito até Deus,¹²³ o rei, “que não era apenas um rei-Deus, mas um rei-Padre também, cuja defesa da fé estava contada em suas responsabilidades primárias”,¹²⁴ os reis exigiam o máximo de requinte em suas cerimônias.¹²⁵ Quando Henrique III (Château de Fontainebleau, 1551-1589) criou o cargo de “Grande Mestre de Cerimônias em 1585”,¹²⁶ além de demonstrar “que todas as coisas em sua corte deveriam ser conduzidas em ordem”,¹²⁷ ele reafirmou a sua dignidade e soberania monárquica por ser reconhecido pela sua grandeza real através das cerimônias régias.¹²⁸

¹²⁰ DUBY, Georges & MANDROU, Robert. *Histoire de la civilization française*. Moyen Âge – XVI siècle. Quatrième édition. Paris: Armand Colin, 1958. P. 138.

¹²¹ Idem, p. 138; Ver também: ORDEN, Kate van, *Music, Discipline, and Arms in Early Modern France*. Chicago: University of Chicago Press, 2005. P. 9.

¹²² ORDEN, Kate van, *Music, Discipline, and Arms in Early Modern France*. Chicago: University of Chicago Press, 2005. P. 41.

¹²³ Idem, p. 126.

¹²⁴ Ibidem, p. 132.

¹²⁵ Ibidem, p. 129.

¹²⁶ Ibidem, p. 131.

¹²⁷ Ibidem.

¹²⁸ Ibidem.

CAPÍTULO III – CLÉMENT JANEQUIN: IMPRESSÕES SOBRE O TROVADOR DA POLIFONIA.

Nesse contexto, se destaca Clément Janequin, um dos mais importantes compositores de sua época, que compunha canções calvinistas, de amor e especialmente, suas mais conhecidas, de batalha. Naquela época, a música polifônica há estava estabelecida.

Clement Janequin foi muito conhecido¹²⁹ por suas canções em “batalhas famosas”¹³⁰ e seu trabalho em torno da polifonia.¹³¹ “*Escoutez tous gentils gallois*” (ou *La Guerre*), por exemplo, foi um moteto¹³² “para celebrar a vitória de Francisco I em 1515”.¹³³

“A evocação maravilhosamente barulhenta do tilintar de armaduras da *La Guerre*, impressões de tambores, (...) e tropas marchando foi contundentemente original, dado especialmente à resistência geral da tão chamada canção Parisiense para todo o tipo de ilustração na música. A canção dramatiza o processo real da batalha, começando com o assalto do avanço da guarda – Francisco I cavalgou no centro – e, na segunda parte, narrando o ataque do exército principal ou *bataille*, com seus batalhões de artilharia e infantaria causaram uma reviravolta e trouxeram a vitória que retorna a canção a mais lírica tensão típica da canção Parisiense em seu final. Para a batalha, Janequin combinou comandos de bala do texto, linhas curtas e rápidas rimas reiteradas (“*courage prenez après suyvez, frapez, ruez*”) com muita música militar de verdade.”¹³⁴ De acordo com Kate Van Orden¹³⁵, sílabas que “parecem não fazer sentido”¹³⁶ (“*fan frere le le fan fan feyne*”), apareciam em “ritmos que puderam ter sido elevadas diretamente dos tremendos tambores laterais que levaram os comandos de infantaria nos campos de batalha (...).”¹³⁷ Isso significa que algumas canções voltadas ao tema da batalha, de fato, auxiliava a tropa a lutar através dos seus ritmos, tambores e fanfarras de

¹²⁹ ORDEN, Kate van, *Music, Discipline, and Arms in Early Modern France*. Chicago: University of Chicago Press, 2005. P. 20.

¹³⁰ Idem, p. 20.

¹³¹ Ibidem, p. 20.

¹³² Ibidem, p. 20.

¹³³ Ibidem, p. 20.

¹³⁴ Ibidem, p. 21.

¹³⁵ Ibidem.

¹³⁶ Ibidem, p. 21.

¹³⁷ Ibidem, p. 21.

trompete: “(...) as teorias do etos rítmico (...) junto com a cultura das armas, delineiam uma estrutura teórica (...) que tendem a privilegiar a dança sobre a lírica.”¹³⁸

“É um fato estranho, e musicólogos conhecidos, a documentação sobre a vida do ilustre Clement Janequin esteja limitada ao seguinte fragmento, retirado de um verso de uma epístola dirigida por ele para uma demonstração para a ilustre princesa Rainha da França (...):

*Por isso, agora vá mais ilustre princesa,
Leve seu Janequin, que em pobre velhice.
Vivendo nada, além de lhe agradar para lhe honrar,
Para partilhar a sua arte, música e decorar a sua luz.”*¹³⁹

“Janequin era muito velho em 1559: isso é absolutamente tudo o que sabemos sobre sua vida.”¹⁴⁰ Apesar disso, Maurice Cauchie¹⁴¹ levantou algumas hipóteses e, ao pesquisar sobre a vida do trovador na Biblioteca Nacional de Paris, percebeu através da árvore genealógica do músico que a sua família era “bem francesa”.¹⁴² Uma parte da família Janequin viveu em Bourges por um bom tempo.¹⁴³

As principais composições de Janequin, como *La Guerre, La Chasse, l'Alouette* começaram a surgir na pesquisa feita por Cauchie entre os anos de 1528 e 1529¹⁴⁴ e essas datas são importantíssimas, uma vez que revelam “marcos da vida misteriosa de Clement Janequin.”¹⁴⁵ Conforme Cauchie¹⁴⁶ explica, “a partir desse momento, as edições dos trabalhos de Janequin se sucedem rapidamente, tanto dentro da França, como fora dela. Enfim, sua morte foi em 1544.”¹⁴⁷

Seguem nas páginas adiante algumas músicas do compositor Clément Janequin, que demonstram como ele exaltava a monarquia e produzia músicas de batalha.

¹³⁸ ORDEN, Kate van, *Music, Discipline, and Arms in Early Modern France*. Chicago: University of Chicago Press, 2005. P. 35.

¹³⁹ CAUCHIE, Maurice. *Clément Janequin: recherches sur sa famille et sur lui-même*. Revue de Musicologie. T. 4, No. 5 (Feb., 1923), pp. 13-25. Société Française de Musicologie. Disponível em: << <http://www.jstor.org/stable/925511> >> Acesso em: 30 Agosto 2013. P. 13.

¹⁴⁰ Idem, p. 12.

¹⁴¹ Ibidem.

¹⁴² Ibidem, p. 14.

¹⁴³ Ibidem, p. 21.

¹⁴⁴ Ibidem, p. 22.

¹⁴⁵ Ibidem, p. 23.

¹⁴⁶ Ibidem.

¹⁴⁷ Ibidem, p. 23.

Ung pélerin que les Turcs

Ung pélerin que les Turcs avoient
Ung pélerin que les Turcs avoient
Ung pélerin que les Turcs avoient
Ung pélerin que les Turcs avoient

pris, A son retour ses pei
pris, A son retour ses peines, ses
pris, A son retour ses peines, ses
pris, Ses pei nes

nes, ses peines racomptoit, En réci
nes, ses peines racomptoit, En réci
nes, ses peines racomptoit, En réci
nes, ses peines racomptoit, En

tant comment il fut surpris. Tous ses tour
tant comment il fut surpris. Tous ses tour
tant comment il fut surpris. Tous ses tour
récitant comment il fut surprise.

mentz a deux dames, deux dames comp
mentz a deux dames, deux dames comp
mentz a deux dames, deux dames comp
a deux dames comp

toit, Dont l'une d'eux, que ce piteux compte
toit, Dont l'une d'eux, que ce piteux compte
toit, Dont l'une d'eux, que ce piteux compte
toit, Dont l'une d'eux, que ce piteux compte

oyt, Luy demanda: "mais que font ilz qux fem
oyt, Luy demanda: "mais que font ilz qux fem
oyt, Luy demanda: "mais que font ilz qux fem
oyt, Luy demanda.

mes?" "Ha, ce dict il, les malheureux, les malheureux, les
mes?" "Ha, ce dict il, les malheureux, les malheu
mes?" "Ha, ce dict il, les malheureux, les malheu
"Ha, ce dict il, les malheureux, les malheu

malheureux infames Leur font
reux infames Leur font cela
reux infames Leur font, leur
reix infames Leur font cela,

leur font cela cela leur font cela tant
cela cela cela cela tant
font cela cela cela tant

leur font cela, cela cela tant

qu'ilz les font mourir, mourir." "Or
qu'ilz les font mourir, mourir." "Or
qu'ilz les font mourir, mourir." "Or
qu'ilz les font mourir, mourir."

mes, Que pour la foy, que pour la foy je
mes, Que pour la foy je
Que pour la foy je puisse ainmes

puisse ainsy périr, Or, or pleust a Dieu ce
puisse ainsy périr, Or, or pleust a,
sy périr, Or, or pleust a Dieu ce

dit l'aulture des dames, Que pour la
Dieu, ce dit l'aulture des dames, Que pour la
ce dit l'aulture des dames, Que pour la foy
dit l'aulture des dames

foy, que pour la foy je puisse ainsy périr, que pour la
foy je puisse ainsy périr que
je puisse ainsy périr, que pour la foy,
"Que pour la foy,

fou je puisse ainsy pé
pour la foy je puisse ainsy pé
que pour la foy je puisse ainsy pé
que pour la foy je puisse ainsy pé

rir je puisse ainsy périr."
rir, je puisse ainsy périr je puisse ainsy périr."

Pour loyaulment servir

Pour loyaulment
Pour loyaulment servir
Pour loyaulment servir
Pour loyaulment servir

Servir une mais tres
Une mais tres se
Ne mais tres se une mais tres
Une mais tres se, une mais tres

Se J'ay
Une mais tres se, J'ay eu du
Se J'ay
Se J'ay

eu du mal beaucoup j'ay eu du mal beau
mal j'ay eu du mal beaucoup
eu du mal beaucoup j'ay eu du mal beau
eu du mal beaucoup j'ay ey du mal beau

coup et peu de bien.
J'ay eu du mal beaucoup et peu de bien.
coup et peu de bien. Mais tant est
coup, j'ay eu du mal beaucoup et peu de

Mais tant est doux le
Mais tant mais tant est doux
doux, mais tant est doux
bien. Mais tant est doux

tourment qui me blesse, Que j'ayme
le tourment qui me blesse, Que j'ayme myeulx
le tourment qui me blesse, Que
le tourment qui me blesse, Que j'ayme

myeulx l'endurer, qu'il me laisse,
l'endurer, qu'il me laisse, N'es
j'ayme myeulx l'endurer, qu'il me laisse, N'estimant
myeulx l'endurer, qu'il me laisse

N'estimant heur plus grand
timant heur plus grand, plus grand que
heur, n'estimant heur plus grand que
n'estimant heur plus grand plus

que d'estre sien n'estimant
d'estre sien, n'estimant heur
d'estre sien, n'estimant heur, n'es

grand que d'estre sien n'estimant

heur plus grand que d'estre sien.
plus grand, plus grand plus grand d'estre sien.
timant heur plus grand que d'estre sien.
heur plus grand plus grand que d'estre sien.

La Guerre: Escoutez tous gentilz
(*Primeira parte*)

Escoutez, escoutez,
Escoutez, es
Escoutez,
(Escoutez, tous gentilz, gentilz Gal)
Escoutez

escoutez tous gentilz, gentilz Gal
coutez tous gentilz, gentilz Gal
escoutez tous gentilz, gentilz Gal
(loys tous gentilz, gentilz Galloys)
escoutez tous gentilz, gentilz Gal

loys du no
loys La victoire du noble roy, du noble roy Fran
loys du
(La victoire du noble roy François)
Loys La victoire du noble roy, du roy Fran

Ble, du noble roy François, du
çoys, du noble roy Fran
nobe roy François, du noble
(du noble roy François, François, du noble)
çoys, du noble roy,

noble roy François, du noble roy François. Et
çoys, du noble roy François. Et
roy François, du noble roy François.
(roy François, du noble roy François, du noble roy François. Et)
du noble roy François, du noble roy François.

orrez, si bien escoutez, Des coups ruez de tous co
orrez, si bien escoutez, Des coups ruez de tous co
Et
(orrez, si bien escoutez, Des coups ruez de tous co)

stez,
stez,
orrez, si bien escoutez, Des coups ruez de tous co
(stez, Des coups ruez de tous co)
orrez, si bien escoutez, Des coups ruez de tous co

de tous costez, de tous costez,
de tous costez, de tous costez,
stez, de tous costez, de tous co
(stez, de tous costez, de tous costez, de tous co)
stez, de tous costez, de tous co

des coups ruez de tous co
des coups ruez de tous co
stez, des coups ruez de tous co
(stez, des coups ruez de tous costez, ru)
stez, des coups ruez de tous co

stez. Phiffres soufflez, frappez tambours, frap
stez.

stez. Phiffrez soufflez, frap
(ez de tous costez. Phiffrez soufflez, frappez tamb)
stez. Phiffrez soufflez, frap

pez tambours, tournez, virez, faictes vos
Soufflez, jouez, soufflez, tous
pez tambours
(bours, tournez, virez, faictes vos)
pez toujours,

tours, soufflez, jouez, frappez tam
jours, tournez, virez, faictes vos tours, phiffres souf
soufflez, jouez, frappez, jouez, soufflez tam
(tours, soufflez, jouez, sonnez tous)
soufflez, jouez, frappez tam

bours, phiffres jouez, tournez, virez, faictes vos
flez, frappez tambours, soufflez, jou
bours tournez, virez, faictes vos
(jours, tournez, virez, faictes vos tours, phiffrez souf)
bours tournez, virez, faictes vos tours, frappez, vi

tours, phiffres jouez, frappez tambours, tournez, vi
ez soufflez tousjours, tournez, virez, faictes vos tours,
tours, phiffres jouez, frappez tousjours souf
(flez, sonnez tambours, battez tousjours, phiffrez souf)
rez phiffres soufflez, frappez tambours, soufflez, jou

rez, soufflez, jouez, faictes voz
phiffres soufflez, frappez tambours, soufflez, jouez, soufflez tous
flez, jouez, frappez tous
(fiez, jouez, sonnes tous)
ez, battez, frappez tam

tours. Avanturiers, bons compagnons
jours. Avanturiers, bons compagnons
jours. Ensemble
(jours. Avanturiers, bons compagnons. Ensemble)
bours. Ensemble.

Bendez soudain, gentilz Gascons,
Bendez soudain, gentilz Gas

croises vos bastons. Haquebu
(croises vos bastons. Bendez soudain, gentilz Gascons, Ha)
croises vos bastons. Ha

Nobles, sautez dans les ar
cons, Nobles, sautez dans les arçons,
tiers faictes voz sons. La lance au poing, har
(que butiers faictes voz sons. La lance au poing,)
Que butiers faictes voz sons, La lance au

çons, Armes bouclez, frisques mignons, La lance au
Armes bouclez, frisques mignons, La lance au
diz et promptz, Nobles, sautez dans les arçons, Har
(hardiz et promptz, Nobles, sautez dans les ar)
poing, hardiz et promptz, Nobles, sautez dans les ar

poing Hardiz et promptz, Donnez dedans Frappez de
poing Hardiz et promptz, Donnez dedans Frappez de
diz comme lyons, Donnez dedans Frappez, cri
(çons comme lyons, Donnez dedans Frappez de)
comme lyons, Donnez dedans Frappez de

dans, Soyez hardiz En joye mis.
dans, Soyez hardiz En joye mis. Cha
ez alarme, alarme, alarme, alarme.
(dans, Soyez hardiz En joye mis, en joy)
dans, Soyez hardiz En joye mis.

Chacun s'asai
Cun s'asai sonne, chancun s'asai son
Chacun
(e mis. Chacun s'asai sonne.)
Chacun s'asai sonne, chacun

Sonne.
ne. La fleur de lys, Fleur de hault pris
s'asai sonne.
(La fleur de lys, Fleur de hault pris)
s'asai sonne. La fleur de lys, Fleur de hault

La fleur de lys
Y est en personne. Suivez Fran
La Fleur de
(Y est en personne. La)
pris Y est en personne. Alarme, a

Fleur de hault pris Y
çoys, le roy François, Alarme, alarme, alarme, a
lys Fleur de hault pris
(fleur de lys fleur de hault pris)

larme, alarme, alarme. Suyvez François le roy Fran

est en personne. Sonnez trom
larme. Suyvez la couronne. Sonnez trom
Y est en personne.

(Y est en personne. Sonnez trom)
çois, Suyvez la couronne.

pettes et clarons Pour
pettes et clarons Pour
Sonnez trompettes et clarons
(pettes et clarons, Sonnez trompettes et clarons Pour)
Sonnez trompettes et clarons

resjouyr les compagnons, por resjouyr les
resjouyr les compagnons, pour
Pour resjouyr les
(resjouyr les compagnons, les compagnons, por resjouyr les com)
Pour resjouyr, pour resjou

compagnons, les cons, les cons, les compa
resjouyr les compagnons, les cons, les
compagnons, pour resjouyr les compa
(pagnons, pour resjouyr les compa)
yr les cons, les cons, les cons, les compa

gnons, pour resjouyr les cons, les cons, les compagnons.
cons, les compagnons, les compagnons, les compagnons.
gnons, pour resjouyr les cons, les cons, les compagnons.
(gnons, les cons, les compagnons. Sonnez trompettes et clarons.)
gnons, pour resjouyr les cons, les cons, les compagnons.

CONCLUSÃO

A dignidade e a soberania monárquica durante a Idade Média é abordada com naturalidade por historiadores conceituados como Peter Burke, Jacques Le Goff, Pierre Bourdieu, Marc Bloch, entre outros, assim como a música medieval é frequentemente abordada por historiadores do campo da História da Arte ou por Musicólogos por conta do seu rebuscamento rítmico e da sua técnica simetricamente perfeccionista.

Este trabalho aborda alguns aspectos históricos e musicais para iluminar a importância da música na dinâmica social medieval e afirmar que a monarquia foi extremamente favorecida por esse campo da arte, que era então dominado pela Igreja Católica.

No contexto francês, o canto gregoriano desenvolveu-se até transformar-se em polifonia, com suas métricas e notações. Conforme o rei era tido como sacro, a tomada dessa cultura musical, antes de monopólio eclesiástico, como método de divulgação própria para consolidar uma estrutura de linearidade e hereditariedade monárquica foi fundamental. Para isso, o conceito de “propaganda régia” de José Manuel Nieto Sória foi usado no primeiro capítulo.

Assim, através do tempo, a música foi-se renovando e aperfeiçoando. Seu Renascimento, no século XV, trouxe à luz a ópera, que é mais teatral e ainda nos dias atuais, é considerado um dos estilos musicais mais rebuscados que existem.

A *Ars Antiqua* e a *Ars Nova*, cuja menção foi rápida, foram movimentos de extrema importância para esse desenvolvimento da música. Contudo, essa abordagem foi feita apenas para que se pudessem listar os tipos de canções trovadorescas, podendo ser retomada em estudos futuros.

Com o passar do tempo e o surgimento dos grandes centros urbanos, a hierarquia se reafirmava. Dentro do extrato social dito como nobreza, havia inúmeras divisões, como a “nobreza da espada” e a “nobreza das vestes”, que foram brevemente abordadas,

uma vez que interessava mencionar como a música lidava diretamente com a cavalaria do monarca através das canções de batalha e das danças das espadas.

Não é possível, através da bibliografia aplicada a este trabalho, dizer que os músicos contribuíram para a centralização monárquica do “conjunto de terras francesas” por motivos financeiros. Apesar dos músicos encontrarem determinada estabilidade tocando na corte, o mais importante era ser parte dessa corte e ter um patrono, pois isso garantia status social naquela época, onde o conhecimento e o requinte cada vez mais estavam em destaque.

Sendo assim, conforme as letras passaram a ser voltadas à exaltação do soberano, a população cada vez mais tomava ciência de que havia uma monarquia cada vez mais consolidada e, desta forma, a monarquia foi bastante favorecida, como exemplifica a fonte histórica *La Guerre*, canção do trovador francês Clement Janquin, Por esta razão, a música foi fundamental para a centralização monárquica francesa do século XII ao século XVI.

BIBLIOGRAFIA

BASHET, Jérôme. *A civilização feudal: do ano 1000 à colonização da América* / Jérôme Baset; tradução Marcelo Rede; prefácio Jacques Le Goff. – São Paulo: Globo, 2006.

BLOCH, Marc. *A Sociedade Feudal*. Lisboa: Edições 70, 1979

BOBBIO, Norberto; MATTEUCI, Nicolas; PASQUINO, Gianfranco. *Dicionário de política*. 12. Ed. Brasília: UNB, 2004.

BOURDIEU, Pierre. *A distinção crítica social do julgamento*. Ed. USP, Porto Alegre, RS: Zouk, 2007.

_____. *O Poder Simbólico*. 2ed. Rio de Janeiro: Bertrand do Brasil, 1998.

BURKE, Peter. *O Renascimento Italiano: Cultura e Sociedade na Itália*. São Paulo: Nova Alexandria, 1999.

CARDOSO, Ciro Flamarion. *Um historiador fala de teoria e metodologia: ensaios*. Bauru: EDUSC, 2005.

CARPEAUX, Otto Maria. *Uma Nova História da Música*. Biblioteca Mentor Cultural, 1030. Edições de Ouro, 2ª Edição, 1968.

CAUCHIE, Maurice. *Clément Janequin: recherches sur sa famille et sur lui-même*. Revue de Musicologie. T. 4, No. 5 (Feb., 1923), pp. 13-25. Société Française de Musicologie. Disponível em: << <http://www.jstor.org/stable/925511> >> Acesso em: 30 Agosto 2013.

DUBY, Georges & MANDROU, Robert. *Histoire de la civilisation française*. Moyen Âge – XVI siècle. Quatrième édition. Paris: Armand Colin, 1958.

ECO, Umberto, 1932. *Arte e beleza na estética medieval*. / Umberto Eco; tradução Mario Sabino Filho; revisão técnica Roberto Romano. – Rio de Janeiro: Globo, 1989.

ELIAS, Norbert. *Mozart, sociologia de um gênio*. / Norbert Elias; organizado por Michael Schröter; tradução, Sergio Goes de Paula; revisão técnica, Renato Janine Ribeiro. – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1995.

HALBWACHS, Maurice. *La mémoire collective chez les musiciens*. Extrait de la Revue philosophique, mars-avril 1939, p. 136 a 165.

JAMES, Edward. *The Origins of France: From Clovis to the Capetians 500-1000*. London: Macmillan, 1982.

LE GOFF, Jacques & SCHMITT, Jean Claude. *Dicionário temático do Ocidente Medieval*. Bauru, SP: EDUSC, 2002. 2 v.

LE GOFF, Jacques. *A Idade Média Explicada aos Meus Filhos*. Rio de Janeiro: Agir, 2007.

_____. *O apogeu da cidade medieval*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

_____. *O Maravilhoso e o Quotidiano no Ocidente Medieval*. Tradução de António José Pinto Ribeiro. Lisboa: Ed. Setenta, 1990.

LOCKWOOD, Lewis. *Music in Renaissance Ferrara 1400-1505: The Creation of a Musical Center in the Fifteenth Century*. New York: Oxford University Press Inc, 2009.

LORD, Suzanne. *Music in Middle Ages: A Reference Guide*. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 2008.

MEDAGLIA, Julio. *Música, maestro!: do canto gregoriano ao sintetizador*. / Julio Medaglia. – São Paulo: Globo, 2008.

MERQUIOR, José Guilherme. *Saudades do Carnaval: Introdução à Crise da Cultura*. Rio de Janeiro: Forense, 1998.

MONSON, Craig. *The Council of Trent Revisited*. Journal of the American Musicological Society 55 (2002), pp. 1-37.

NIETO SÓRIA, José Manuel. *Ceremonias de la Realeza: Propaganda y legitimación em la Castilla Trastámara*. Madrid: Editora Nerea, 1993.

ORDEN, Kate van, *Music, Discipline, and Arms in Early Modern France*. Chicago: University of Chicago Press, 2005.

QUEIROZ, Teresa Aline Pereira de. *O renascimento*. São Paulo: EDUSP, 1995

SEVCENKO, Nicolau. *O Renascimento*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1988.

VAN ORDEN, Kate. *Music, Discipline and Arms in Early Modern France*. Chicago: University of Chicago Press, 2005.